

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Betrachtungen der zwischenmenschlichen Beziehungen
im Bühnenwerk Neil LaButes“

Verfasserin

Ursula Elisabeth Fehle

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2009

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Betreuer:

Univ.-Prof.Dr. Michael Gissenwehrer

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	4
Einleitung	7
1. Versuch der Bestandsaufnahme der LaBute'schen Zeit	9
1.1. Der amerikanische Traum oder was von ihm übrig blieb	10
1.2. Kurze Geschichte des Amerikanischen Traumes	11
1.3. Wer darf ihn träumen?	15
1.4 Individualismus in der amerikanischen Gesellschaft	18
1.4.1. Individualismus als Segen	20
1.4.2. Individualismus als Fluch	22
1.5. Was von all den Träumen und Idealen übrig bleibt – die heutige Zeit	24
1.5.1. Shop around the clock – der Rest des <i>American Dream</i>	26
1.5.2. die breite Schlucht– Beziehungen, Geld, Rassismus	30
1.6. Zusammenfassung und Ausblick	32
2. Versuch eines Portraits Neil LaButes	34
2.1. LaBute - ein sonderbarer Name	34
2.2. Die Person LaBute - der freundliche Sonderling	37
2.3. LaBute - Der Mormone	41
2.3.1. Exkurs Mormonentum	43
2.3.2. LaBute - Der junge Wilde	47
2.4. Der Autor – Frauenfeind, Männerfeind, Hoffender ?	52
2.4.1. Der Teilzeit Moralist (Part Time Moralist)	53
2.4.2. Der Dramatiker – die LaBute'sche Hoffnung	57
2.5. Vorbilder	65
2.5.1. Vorbilder ohne Ende	66
2.5.2. LaBute und Mamet	67
2.5.3. LaBute und die Briten	72
2.5.4. Barker und das <i>Theatre of Catastrophe</i>	73
2.5.5. Edward Bond und Neil LaBute – Politik vs. Moral	76
2.5.6. Die vielen anderen Vorbilder– weitere Autoren	83
2.5.7. LaBute -ein <i>In-Yer-Face</i> -Autor?	87
2.6. LaBute und das amerikanische Theater	92
2.6.1. Exkurs – amerikanisches Drama	93

3. Zwischenmenschliche Beziehungen in LaButes Bühnenwerk	97
3.1. Die unerträgliche Menschlichkeit – Das Werk LaButes	98
3.2. Die Trilogie der Oberflächlichkeiten	99
3.2.1. The Shape of Things – Das Maß aller Dinge	100
3.2.2. The Shape of Things – Die Vertreibung aus dem Paradies?	101
3.2.3. The Shape of Things – Ein moderner Pygmalion	104
3.2.4. The Shape of Things – Kunst versus Menschlichkeit?	105
3.2.5. Die schöne Oberfläche	107
3.2.6. Fat Pig – Fettes Schwein	112
3.2.7. Fat Pig - Eine unmögliche Liebesgeschichte?	115
3.2.8. Helen die Heroine, Tom der schwache Mann	116
3.2.9. Die Arbeitskollegen – Tom, Carter und Jeannie	121
3.2.10. Reasons to be pretty – Gründe, um schön zu sein	125
3.2.11. <i>Coming of Age</i> mit Neil LaBute	127
3.2.12. Die Meinung der anderen – Greg und Steph	128
3.2.13. Stillstand– Kent und Carly	132
3.2.14. Zusammenfassung und Vergleich der Trilogie der Oberflächlichkeit	135
3.3. Trilogie des Ausnutzens	136
3.3.1. The Mercy Seat – Der Gnadensitz	136
3.3.2. Am Rande der Katastrophe – der 12. September	137
3.3.3. Some girl(s)	142
3.3.4. Some girl(s) – Nur ein paar Mädchen	143
3.3.5. Guy und Sam	144
3.3.6. Guy und Tyler	147
3.3.7. Guy und Lindsay	149
3.3.8. Guy und Bobbi	151
3.3.9. This is how it goes	153
3.3.10. This is how it goes – wie es richtig geht	154
3.3.11. Ein LaBute'scher Dreier	155
3.3.12. Die totale Demontage des Glücks	156
3.3.13. Ergänzung - Der unzuverlässige Erzähler und die Rassenkarte	158
3.3.14. Zusammenfassung und Vergleich der Trilogie des Ausnutzens	159
3.4. Trilogie der Familiengeschichten	161
3.4.1. The Distance from here	161

3.4.2. The Distance from here – so weit weg wie möglich	163
3.4.3. Die ausgelöschte Familie	164
3.4.4. Tier und Mensch	165
3.4.5. In a dark, dark house	167
3.4.6. In a dark, dark house – in einem dunklen Haus	168
3.4.7. Eine weitere zerrüttete Familie	169
3.4.8. In a dark, dark house - Betrug und Verrat	171
3.4.9. Das Motiv der Hoffnung	173
3.4.10. Wrecks	174
3.4.11. Wrecks – ein schönes Portrait von menschlichen Wracks	175
3.4.12. Die Liebe zu Grabe tragen	176
3.4.13. Zusammenfassung der Trilogie der Familiengeschichten	178
3.5. Die unbehandelten Stücke – „Bash“ und „Autobahn“	180
4. Die LaBute'sche Dramaturgie	182
4.1. Die Stille und die Dunkelheit	182
4.2. Der LaBute'sche Dreh – Die Wendepunkte	182
4.3. Der realistische Stil	183
4.4. Die Schauplätze	184
4.5. Die Sprache Neil LaButes	184
Zusammenfassung	185
Literaturverzeichnis	188
Persönliche Daten	200

Vorwort:

Nun ist es so weit. Die Arbeit ist geschrieben, das Studium bald zu Ende. Die Zeit für ein großes Dankeschön ist gekommen. Ein Danke an all jene, ohne die diese Arbeit und so vieles andere in meinem Leben nicht möglich gewesen wäre, ist fällig. An dieser Stelle wäre es am Besten, einfach ein Zitat einzufügen, nämlich die gesamte Danksagung aus der Diplomarbeit meiner großen Schwester. Sie hat es vor ein paar Jahren geschafft, sich auf die beste und schönste Weise zu bedanken. Doch wie kleine Schwestern nun mal so sind, möchten sie alles auf ihre Art probieren. Deshalb versuch ich es einfach.

Ich danke Univ. Prof. Dr. Michael Gissenwehler, durch dessen Sprechstunden und Seminare ich immer wieder aufs Neue motiviert wurde. Sah ich schwarz, sah er das Potenzial, das vorhanden war. Drohte die Arbeit vom richtigen Weg abzukommen, stand er als wissenschaftlicher Wegweiser zur Verfügung. Ich danke ihm dafür, dass er uns Studenten nicht in LaBute-Manier als Wegwerfware sieht, sondern immer ein offenes Ohr für unsere Anliegen hatte. Ein offenes Ohr für Studenten ist selten geworden. Deshalb danke ich Univ. Prof. Dr. Gissenwehler umso mehr dafür.

Neil LaBute beschreibt schreckliche zwischenmenschliche Beziehungen in einer Welt, in der soziale Gefüge nur aufrecht erhalten werden, solange ein persönlicher Nutzen daraus geschlagen werden kann. Freundschaften sind Zweckgemeinschaften. Familie existiert nur noch als Begriff. Schutz und Halt bietet sie nicht mehr. Beziehungen und Liebe verkommen zur Wegwerfware.

Mein Leben scheint der Gegenentwurf zu den LaBute'schen Stücken zu sein. Vielleicht rührt daher die Faszination für diesen Dramatiker.

Nun möchte ich allen Menschen danken, die mein Leben nicht zu einem LaBute-ähnlichen Desaster verkommen ließen.

Im Gymnasium fanden wir uns manchmal ziemlich blöd. Sie mich, weil ich versuchte cool zu sein. Ich sie, weil sie so ganz brav war. Seitdem hat sich vieles geändert. Einiges ist gleich geblieben. Auch heute finden wir uns noch manchmal blöd. Aber Freundinnen sind wir über die ganzen Jahre hinweg geblieben. In den Studienjahren haben wir gemeinsam liebstechnische Desaster und Studienkrisen überstanden. Eine Band gegründet, die sich durch ihr Nicht-Proben auszeichnet und viele Dinge erlebt, die hier besser nicht erwähnt werden sollten. Sie ist nicht nur die

altgedienteste, sondern auch die beste Freundin und teilt zu dem meine Vorliebe für politische Inkorrektheiten und vieles mehr. Deshalb ein großes Dankeschön an Karin Konzett.

Am Anfang pilgerten alle nach Wien. Irgendwann wollten alle wieder zurück ins schöne Vorarlberg. Wacker halten Susanne Schmid und Claudia Kathan die Stellung. Ihnen danke ich für viele lustige „Wieberöbad“ (Weiberabende) und die Gründung der „Lustigen Kommunisten“. Norrock – Genossinnen!

Ein großes Dankeschön geht an all jene Freunde, die hier nicht namentlich erwähnt werden, aber trotzdem wissen, wie wichtig sie sind.

Ich habe eine Schwester. Meine Mutter hatte zehn Geschwister. Zehn Onkeln und Tanten und noch mehr Cousinen und Cousins zeigten mir von Kindesbeinen an, was Zusammenhalt bedeutet. Alle sind verschieden, haben andere Ansichten und manchmal kommt es zu lauten Auseinandersetzungen (besonders an Wahltagen). Aber am Ende ist immer klar, dass man gemocht wird.

Hier möchte ich stellvertretend für alle Tanten und Onkeln Tante Blanka und Tante Ella danken, deren Tür stets offen steht und die immer mit reich gedecktem Tisch aufwarten. Zusätzlich erwähnen möchte ich Tante Imelda, die die lässigste Nonne aller Zeiten ist.

Andere haben Bodyguards, ich habe eine Fritz. Als mich in der Schule die großen Buben prügeln wollten, kam sie und verteidigte mich. Am Tag danach standen alle Buben bei uns vor der Haustüre und entschuldigten sich bei mir. Ich danke ihr (und Fritz) dafür, dass sie Teil unserer Familie geworden sind und bei Bedarf zu „Ersatzmama/papa“ oder „Ersatzoma/opa“ wurden.

In meiner Kindheit bestaunten wir gemeinsam den Mond. Heute bestaunen wir gemeinsam schöne Schuhe. Über all die Jahre war meine Gota (Patentante) Herta Heinzle Wegbegleiterin, die mir zeigte, dass es tatsächlich für jede Begebenheit im Leben einen weisen Spruch gibt. Von der ich aber auch lernte, dass es Menschen gibt, die die Fähigkeit besitzen, in jedem etwas Gutes zu finden und dass nicht die abgetretenen Pfade, sondern die unbegangenen Wege die interessanteren sind. Ebenso möchte ich auch Werner Nachbaur danken, der sich dreimal pro Woche vom Bergdorf Fraxern auf den Weg ins Rheintal begibt, um uns hier mit Anekdoten und Kriaseschnaps (Kirschschnaps) zu versorgen.

Er war ein stilvoller, nobler, sehr kluger und emotionaler Mann, der leider zu früh gestorben ist. Meinem Göte (Patenonkel) Helmuth Fehle danke ich dafür, dass er da gewesen ist.

Er mag mich mindestens genauso sehr wie Käse. Matthias G. Bernold danke ich dafür, dass wir Dinge in einander sehen, die für andere nicht sichtbar sind.

Veronika (Varoni) und ich, wir sind Schwestern. Schwestern zu sein bedeutet so vieles. In unserem Fall, dass wir keinen Streit ausgelassen haben, dass wir aber auch nie ohne die andere sein wollten. Als Kind musste ich mit drei Jahren in den Schwimmkurs, da Varoni nicht ohne mich gegangen wäre. Ich hingegen wollte schon mit drei in den Kindergarten, weil ich hoffte, dort in ihre Gruppe zu kommen. Heute kann sie schwimmen und ich bin dem Kindergarten entwachsen. Genau wie in Kindertagen rufe ich aber immer noch, wenn ich Hilfe oder Ratschläge benötige das altgediente „Varoni“ und sie kommt und kümmert sich um die kleine Schwester. Sie wäscht mir den Kopf, wenn ich Mist gebaut habe, sie steht aber auch zu mir, wenn alles falsch läuft. Manchmal erklärt sie mir, dass sie mich nicht mögen muss, nur weil wir Schwestern sind, aber ich weiß, daß sie es einfach tut (hähä). Danke, Varoni.

Das größte Dankeschön gebührt aber Hermina und Prof. Dr. Walter Fehle, kurz Mama und Papa. Ich erinnere mich an ein Gespräch, in dem wir über ihre Erziehungsmethoden gesprochen haben. Und wir kamen einstimmig zu dem Ergebnis, dass wir nicht erzogen, sondern einfach geliebt wurden. Mama erklärte, dass sie den Begriff „erziehen“ nicht mag, da darin das Wort „ziehen“ stecke und dass das für sie immer mit Druck und vorgegebenen Mustern zu tun hätte.

Papa hat es nicht immer ganz leicht mit seinem Drei-Mäderl-Haus, aber schlussendlich ist er immer stolz auf uns. Mama und Papa sind die Besten, denn sie haben uns werden lassen, unsere Spinnereien mitgemacht und sind immer für uns da. Matthias hat einmal gesagt, wir wären eine sehr liebe Familie, aber einen kleinen Knacks hätte jeder (sogar unser Hund hat eine Neurose). Das stimmt. Wir sind eine liebe, lustige Familie und der Knacks, der macht uns erst aus. Danke, Mama und Papa.

Genug gedankt. Die Arbeit kann beginnen.

Einleitung:

Das Leben ist schön. Neil LaBute sieht dies etwas anders. Er wird unter anderem LaBrute (der Brutale) oder Mr. Nasty (Herr Scheußlich) genannt. Dann wird er doch wieder als postmoderner Moralist bezeichnet. Seine Stücke erzählen vom Scheitern, von Machtkämpfen, von dunklen Geheimnissen, von hoffnungslosen Existenzen, aber vor allem von Menschen, ihren ruinierten Beziehungen zueinander und von unserer Zeit. Das Happy End zum Schluss bleibt aus, die Figuren und das Publikum werden ohne Lösungen allein gelassen. LaBute sieht dies auch nicht als seine Aufgabe. Er will die Probleme der heutigen Gesellschaft aufzeigen, Fragen aufwerfen, aber Antworten kann er keine bieten, denn er kennt sie selbst nicht. Theater, sagt LaBute, soll ein Kontaktsport sein. Wenn das Publikum im Theater sitzt, kann er mit ihm machen, was er will. Bei Nichtgefallen kann der einzelne Zuschauer jederzeit gehen. LaBute hält sich nicht zurück. Er selbst sagt: „When I have an idea, I run with it, for better or worse.“¹

Er lässt seinen Ideen freien Lauf. Vielleicht entsteht gerade daraus die Brutalität seiner Stücke. Ungeschönt zeigt er, wie psychische Gewalt Teil des Alltagslebens seiner Figuren ist. In den zwischenmenschlichen Beziehungen wird verdeutlicht, wie das Unmenschliche in unseren Zeiten zum typisch Menschlichen geworden ist. LaButes Figuren nutzen sich aus, üben bewusst Macht aufeinander aus und verletzen sich bei jeder Gelegenheit. Gefühle wie Liebe und Freundschaft scheinen zum Unmöglichen, zu abstrakten Illusionen geworden zu sein.

Die folgende Arbeit wird sich mit Neil LaBute als Bühnenautor beschäftigen und vor allem die zwischenmenschlichen Beziehungen in seinem bisherigen dramatischen Werk näher betrachten.

Wer sich mit LaButes Themen auseinandersetzen möchte, darf den „American Dream“ beziehungsweise das, was von ihm übrig blieb, und den heutigen Zeitgeist nicht vergessen. Aus dem langsam zerbrechenden Traum ist die heutige US-Gesellschaft entstanden. Somit benötigen wir dieses Hintergrundwissen, um die Stücke LaButes in einen größeren Zusammenhang zu setzen und besser verstehen zu können. Seine Werke spielen meist in Mikrokosmen von kaputten sozialen Gefügen, jedoch ist das Kleine nur der Spiegel des Großen. Die Missstände in den

¹ Spencer, Charles: Theatre should be a contact sport. In: The Daily Telegraph , 25.10.2003, S.8.

zwischenmenschlichen Beziehungen verweisen auf die größeren gesellschaftlichen Misere.

Was wäre diese Arbeit, wenn nicht auch ein Kapitel dem Autor selbst gewidmet wäre. LaBute ist - genau wie seine Stücke - oft widersprüchlich. Gläubiger Mann, auf der einen, Autor von bizarren Stücken auf der anderen Seite. Manchmal bezeichnet er sich selbst als Moralist, manchmal als Optimist und manchmal einfach nur als Realist. In diesem Kapitel wird versucht werden, Neil LaBute als Autor, Person und Wesen unserer Zeit näher zu untersuchen. Der Autor, der Mensch dahinter und das daraus entstehende Werk sind untrennbar miteinander verbunden. Der Autor wird in Beziehung mit seinen dramatischen Vorbildern gesetzt, um ihn in einer bestimmten dramatischen Tradition zu positionieren. Die Person LaBute wird weiters genauer beleuchtet, um Zusammenhänge zwischen seinem Lebenslauf und bestimmten Werken hervorstreichen. Ziel dieses Kapitels ist es, das Verständnis für seine Arbeit zu stärken.

Der Hauptteil dieser Arbeit muss sich aber mit dem Werk des Dramatikers beschäftigen. Hier wird zunächst der Versuch unternommen werden, die Art und Weise der zwischenmenschlichen Beziehungen in den diversen Stücken LaButes allgemein zu beschreiben. Im nächsten Arbeitsschritt werden seine dramatischen Hauptwerke (Filme ausgenommen) in vier Untergruppen eingeteilt. Eine detaillierte Analyse soll dadurch erleichtert werden.

Des Weiteren werden bestimmte Themen, die sich wie ein roter Faden durch LaButes Werk ziehen, anhand der Stückanalyse präsentiert. All diese wiederkehrenden Inhalte sind in engem Zusammenhang mit menschlichen Beziehungen zu sehen. Neben den Inhalten werden auch markante Figuren diverser Stücke genauer untersucht. Wodurch zeichnen sich LaBute'sche Figuren aus, was vereint sie, warum sind sie so wie sie sind?

Im letzten Teil der Arbeit wird LaButes Stil und seine besondere Art der Dramaturgie kurz beschrieben. Kaum ein anderer zeitgenössischer Dramatiker beherrscht das Schreiben von fesselnden, verstörenden Stücken so wie er. Von seiner besonderen Sprache - die nur in den Englischen Originalversionen vollkommen zur Wirkung kommt - bis hin zu den Titeln seiner Stücke. Alles ist bewusst gewählt und gesetzt, ohne verkrampft oder gekünstelt zu wirken. Abschließend werden die gewonnenen Erkenntnisse zusammengefasst.

1. Versuch der Bestandsaufnahme der LaBute'schen Zeit:

Es ist ein Ding der Unmöglichkeit, eine vollkommene Bestandsaufnahme der Zeit in der LaButes Werke spielen, zu zeichnen. Es ist unsere Zeit. Keine Epoche kann jemals in ihrer Gesamtheit beschrieben werden. Das wird auch nicht Aufgabe dieses Abschnittes sein. Im folgenden Kapitel werden Aspekte der heutigen (amerikanischen) Gesellschaft und des gegenwärtigen Zeitgeistes herausgegriffen beziehungsweise aufbereitet, die für das Verständnis von Neil LaButes dramatischem Werk wichtig sind. LaBute könnte als Chronist seiner Zeit bezeichnet werden. Er hat die Gabe, bestimmte Phänomene, die sich wie ein roter Faden durch die gesamte Gesellschaft ziehen, aufzugreifen und verarbeitet sie in seinen Stücken innerhalb eines begrenzten sozialen Umfeldes. Er zeigt uns das Große im Kleinen. Im intimeren Rahmen ist es einfacher, die Zusammenhänge mit dem Größeren zu verstehen. Als Beispiel kann hier sein Werk „The Mercy Seat“ genannt werden.

Es ist der 11. September 2001. Ben geht nicht zur Arbeit in die Twin Towers. Stattdessen besucht er seine Geliebte in ihrem Apartment. Er überlebt. Er sieht die Katastrophe als Möglichkeit, um sein altes Leben hinter sich zu lassen. Im größeren Kontext, so könnte behauptet werden, wurde die Tragödie des 11. Septembers auch von der amerikanischen Regierung genutzt, um schon länger gehegte Pläne (*War On Terror*) umzusetzen. Dies soll nur ein Beispiel sein, um zu zeigen, wie sich das Große im Kleinen spiegeln kann. Gerade deshalb lohnt es sich, auch unsere Zeit genauer unter die Lupe zu nehmen, um die Zusammenhänge deutlicher zu erkennen.

Ein weiterer Grund, warum die heutige Zeit im ersten Kapitel der Arbeit etwas genauer beleuchtet werden soll, ist dieser: Wir befinden uns mitten im Geschehen des Heutigen. Es ist nicht irgendeine längst vergangene Ära, von der wir hier sprechen. Es ist unsere Zeit. Steckt man mitten drin, fehlt meistens der nötige Abstand, um die typischen Merkmale zu erkennen und eine Analyse wird dadurch erschwert. Durch das nähere Betrachten soll der Blick für die momentanen Vorgänge geschärft werden. Nicht nur der Status Quo wird festgehalten, sondern ebenso wird demonstriert, wie es zu dieser Welt, die wir heute vor uns haben, gekommen ist. Zu behaupten, dies in aller Vollkommenheit darstellen zu können, wäre anmaßend. Wie eingangs erwähnt, werden nur bestimmte Gesichtspunkte

ausgewählt. Anhand dieser wird eine schrittweise Annäherung an LaButes Werk eingeleitet.

Die Erklärungen beginnen mit dem Schlagwort „American Dream“. Sie enden im 21. Jahrhundert, in dem der Traum zwar noch präsent, aber bereits pervertiert ist.

1.1. Der amerikanische Traum oder was von ihm übrig blieb:

Ich möchte daran erinnern,... dass unzählige so genannte utopische Träume...sich erfüllt haben, dass aber diese Träume, indem sie sich erfüllt haben, alle so wirken, wie wenn dabei das Beste vergessen worden wäre – dass man ihrer also nicht froh wird.²

Der Traum von einem Amerika der unbegrenzten Möglichkeiten hat über Jahrhunderte hinweg die amerikanische Gesellschaft geprägt. Sie schlussendlich auch zu dem gemacht, was sie heute ist. Der Mythos, dass in einem noch nicht gefundenen, riesigen Land jeder die gleichen Chancen hätte, sein Glück zu machen, existierte schon vor der Entdeckung Amerikas. Der Begriff selber entstand erst viel später. Doch die Idee, die Vorstellung davon, existierte von Anfang an. Hierzu erklärt Jim Cullen:

In this view, the Pilgrims may not have actually talked about the American Dream, but they would have understood the idea: after all, they lived it as people who imagined a destiny for themselves.³

Der Traum davon, dass das eigene Leben so gelebt werden könne, wie man wollte, verführte sehr viele dazu, die Heimat zu verlassen und das Glück in der neuen Welt zu suchen. Ein Traum ist für jedermann offen, und genau das macht den Mythos, der sich bis zum heutigen Tage gehalten hat, aus. So schreibt Cullen ergänzend.

²Adorno, Theodor W.: Etwas fehlt...Über die Widersprüche der utopischen Sehnsucht, Ein Rundfunkgespräch mit Ernst Bloch In: Illouz, Eva: Der Konsum der Romantik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S 102.

³Cullen, Jim: The American Dream, A Short History of an Idea That Shaped a Nation. New York: Oxford University Press 2003, S 5.

So did illiterate immigrants who could not speak English but intuitively expressed rhythms of the Dream with their hand and their hearts.⁴

Ein Traum kann nicht „be-griffen“ werden. Es ist die Idee, die in den Köpfen bleibt. Aber eine faktisch genaue Definition dieses besonderen Traumes ist nicht möglich. In der Literatur sind dennoch zahllose Definitionen des Begriffes „American Dream“ zu finden. Diese reichen vom individuellen Erfolg über Materialismus, Gleichheit, den Traum vom Paradies, die Befreiung der Menschlichkeit bis hin zur bewegenden Kraft und der Erlösung der Welt.⁵ Und so wird deutlich, auch wenn der „American Dream“ nie vollkommen greifbar sein wird, ist er doch in allen Aspekten der Gesellschaft präsent.

1.2. Kurze Geschichte des Amerikanischen Traumes:

Seit Menschengedenken gab es die Idee von einer besseren Welt. Der Glaube daran, dass es irgendwo einen Ort geben müsse, an dem es die Möglichkeit gäbe, von Neuem zu beginnen. Der Glaube an diesen Ort, an dem das endgültige Glück gefunden werden könnte, nahm nicht erst mit der Entdeckung Amerikas 1492 Einzug in die Gedankenwelt der Menschheit. Man sprach schon früher in mythischen Zusammenhängen vom Garten Eden, Atlantis und es gab auch die Idee von Utopia (Nicht-Ort, Nirgendwo-Land). Aber dies waren Orte, die nur in der Fantasie, der Imagination der Menschen bestanden.⁶ Sogar schon Aristoteles erhoffte sich einen Ort und eine Zeit, in der möglichst wenig Energie für die Arbeit und umso mehr für die Besinnung und den Genuss aufgewendet werden könnte.⁷

Mit dem Beginn der Neuen Welt schien es, als ob dieser fiktive Ort des Besseren dort seine reale Umsetzung finden könnte. So schreibt Robert Wuthnow: „(...) the

⁴ Cullen, Jim: The American Dream, A Short History of an Idea That Shaped a Nation. S.5.

⁵ Vgl. Keil Hartmut: Die Funktion des „American Dream“ in der amerikanischen Gesellschaft, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig Maximilian Universität. München: 1969, S. 4-5.

⁶ Vgl. Carpenter, Frederic I.: American Literature and the Dream. New York: Philosophical Library 1955, S. 6.

⁷ Vgl. Wuthnow Robert: Poor Richard's Principle, Recovering the American Dream through the moral dimension of work, business & money. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press 1996; S. 19.

explorers who came to American shores envisioned a land of plenty in which the toil and drudgery of the past could be forgone.“⁸

Selbst Thomas Morus, Berater und Lordkanzler unter dem englischen König Heinrich VIII., beschrieb in seinem 1516 in lateinischer Sprache verfassten Werk „Utopia“ eine Insel, auf der der perfekte Staat gegründet werden solle.⁹ In Morus' Welt gibt es kein Privateigentum. Geld hatte keinen Wert, auch Gold und Edelsteine schätzen die Utopier nicht. Täglich arbeitet man sechs Stunden und Krieg hält man für unseriös. In „Utopia“ darf jeder seine Religion ausüben, denn alle Religionen sind zugelassen, solange sie den Glauben an den einen Gott lehren. Es gibt auch gesundheitliche Vorsorge für alle, und weibliche Geistliche sind keine Seltenheit.¹⁰ „Utopia“ ist als Kritik an der englischen Gesellschaft von damals zu sehen. Doch gleichzeitig beschreibt Morus den Markstein des „Amerikanischen Traumes“. Es ist dies der Reformgedanke und der Glaube daran, dass Dinge verändert werden können.¹¹

Neben Morus setzten noch viele andere Gebildete große Hoffnungen in diesen neuen Kontinent. So auch Captain Edward Johnson, der in seinem Werk „Die Geschichte Neu Englands oder die wundersame Vorsehung von Zions Retter“ die neue Welt mit folgenden Worten beschreibt:

*(...) know this is the place where the Lord will create a new Heaven, and a new Earth in new Churches, and a new Commonwealth together.*¹²

Die Realität sah und sieht, wie wir wissen, anders aus, aber dennoch waren die Siedler getrieben von dem Glauben, dass dieser neu gefundene Kontinent der Ort für „Utopia“ sein könnte.

Selbst in der Unabhängigkeitserklärung Amerikas aus dem Jahre 1776 wird dieser Traum, wenn auch nicht wörtlich, aber doch als Grundidee des amerikanischen Staates, festgehalten.

⁸ Ebenda, S. 19.

⁹ Vgl. Morus, Thomas: Utopia. Stuttgart: Reclam 2007, 169-176.

¹⁰ Blumenthal P. J.: Warum der Humanist Thomas Morus an seiner Prinzipientreue scheiterte. In: P.M.History, Ausgabe 7 2008, S. 61.

¹¹ Vgl. Carpenter Frederic I.: American Literatur and the Dream, New York, S. 15.

¹² Johnson, Edward: A History of New England, or Wonder-working Providence of Sions Saviour, 1654. In: Carpenter, Frederic I.: American Literature and the Dream. New York: Philosophical Library 1955, S. 5.

*We hold these truths to be self-evident, that all men are created equal, that they are endowed by their Creator with certain unalienable Rights, that among these are Life, Liberty and the pursuit of Happiness.*¹³

Das Recht auf Leben und Freiheit sind Dinge, die wir auch in anderen zahlreichen Verfassungen finden können. Das Einzigartige ist aber, das Recht auf das Streben nach Glück oder - wie es im Englischen so schön heißt - *the pursuit of happiness*. Es ist nicht das Glück selbst, das den US - Amerikanern zugesprochen wird, sondern das Recht, dass jeder Staatsbürger dem Glück nacheifern kann. Es ist keine Garantie, es ist nur eine Option. Wird dies überdacht, ist es eine leere Floskel. Wer Freiheit und das eigene Leben besitzt, hat immer die Möglichkeit das Glück zu finden.

Was ist daher der Grund dafür, dass die Gründungsväter am *pursuit of happiness* schriftlich festhielten? Warum hielten sie dieses Streben nach Glück ausdrücklich in der Unabhängigkeitserklärung fest? Es ist der amerikanische Traum, der darin in wenigen Worten festgehalten und somit zur Staatssache und gleichsam zur Bürgerpflicht gemacht wird. Das Wort Glück hat so viele Facetten wie der Begriff des „American Dream“ selbst. Es bleibt ein nicht fassbarer Begriff. Was aber eindeutig verständlich ist, ist das Wort „Streben“. Jeder kann also individuell sein Glück, seinen eigenen Traum definieren. Wichtig dabei ist aber das Eifern, das hart darauf hin Arbeiten auf dieses endgültige Ziel.

Die Idee war schon da, bevor diese bedeutende und gewichtige Wortkombination („American Dream“) Einzug in die Sprache fand. Die Vokabel „Traum“ im Zusammenhang mit der amerikanischen Gesellschaft war auch schon längst präsent. So erklärt Thomas Jefferson, dritter Präsident der Vereinigten Staaten von Amerika und maßgeblicher Urheber der Unabhängigkeitserklärung: „I like the dreams of the future better than the dreams of the past.“¹⁴ Durch diesen Ausspruch wird ersichtlich, wie wichtig der Blick in die Zukunft schon für die frühen Staatsmänner Amerikas war. Ein Zitat aus Arthur Ekrichs Werk „The Idea of Progress in America“ zeigt auf, wie sehr der Traum von der Verbesserung in der Vorstellung der amerikanischen Gesellschaft verankert ist.

¹³ Adams, John; Jefferson, Thomas; Franklin, Benjamin; u.a.: The Declaration of Independence. In: Fellner, Astrid M.: Other Americas, Difference, Multiplicity, and Re-Vision, Skriptum zur Vorlesung American Studies Wintersemester 2006/07. Wien: Inst. für Anglistik und Amerikanistik 2006, S. 100ff.

¹⁴ Jefferson Thomas. In: Ekrich Arthur A. Jr.: The Idea of Progress in America, 1815-1860. New York: Peter Smith 1951 S. 32.

*If this thought of human progress be a dream, it were well for us to dream on forever, for it is a thought that gives infinite worth and beauty to existence, and inspires a hope and courage which will themselves do much towards realizing the glorious idea.*¹⁵

Merkwürdigerweise dauerte es doch bis 1931, bis der Begriff „American Dream“ endgültig geformt wurde. Es war James Truslow Adams, der in seinem Werk „The Epic of America“ über ihn sprach. Adams selbst scheint beinahe der fleischgewordene „American Dream“ zu sein. Seine Vorfahren kamen als *indentured servants* (Vertrag über eine zeitlich begrenzte Leibeigenschaft eines besitzlosen Auswanderers, dem dafür sein Grundherr in der neuen Welt die Schiffspassage bezahlte) nach Amerika. Sein Vater hatte sich schon bis zur Wall Street hochgearbeitet, wenn auch eher erfolglos. Adams selbst schaffte es nach einem Philosophiestudium in Yale ebenfalls an die Börse, wo er - weit erfolgreicher als sein Vater - genügend Geld verdiente, um sich schließlich nur noch seiner Leidenschaft, dem Schreiben, zu widmen.¹⁶ Adams hatte schon zuvor einige Bücher verfasst, als er sich dazu entschloss, ein Werk für den einfachen Leser über die Geschichte der Vereinigten Staaten von Amerika zu verfassen. Was Adams am Herzen lag, war aber nicht das Aufzählen von geschichtlichen Fakten. Er wollte Themen, die sich durch das amerikanische Geschehen ziehen, aufzeigen und deuten. Das Hauptthema war selbstverständlich der „American Dream“.

*(...) that American Dream of a better, richer and happier life for all our citizens of every rank, which is the greatest contribution we have made to the thought and welfare of the world. That dream or hope has been present from the start. Ever since we became an independent nation, each generation has seen an uprising of ordinary Americans to save that dream from the forces which appeared to be overwhelming it.*¹⁷

Adams erklärt weiters:

¹⁵ Ekrich Arthur A. Jr.: The Idea of Progress in America, 1815-1860. New York: Peter Smith 1951, S. 168.

¹⁶ Cullen Jim, The American Dream, A Short History of an Idea Shaped a Nation. S. 3.

¹⁷ Adams, James Truslow: The Epic of America. Boston: Little, Brown, and Company 1932. S. viii.

*(...) that dream of a land in which life should be better, richer and fuller of every man with opportunity for each to his ability and achievement in a perfect democracy.*¹⁸

Über 30 - mal erwähnte Adams den amerikanischen Traum in seinem Werk. Es gab nun endlich einen Begriff für diese besondere Vision. Innerhalb kürzester Zeit verbreitete sich dieser nicht nur in den Vereinigten Staaten, sondern auch im Rest der Welt. Für Adams war dieses Wortpaar der Inbegriff für das, was Amerika ausmachte. Amerika ist das Land der unbegrenzten Möglichkeiten. Amerika ist der Ort, an dem „Utopia“ wahr werden könnte. Amerika ist der Platz, an dem ein besseres Leben in einer besseren Gesellschaft möglich ist. Was oft vergessen wird ist, dass Utopia Nirgend-Ort bedeutet. Und ein Traum wird doch im seltensten Fall zur Realität. „In Dreams Begin Responsibilities“, so lautet der Titel eines Kurzgeschichtenbandes des amerikanischen Poeten Delmore Schwartz. In den Träumen beginnen die Pflichten. Jeder - und das wird ständig betont - hat das Recht auf diesen Traum, auf das Glück, den Erfolg und vieles mehr. Aber genauso hat jeder die Pflicht, ihn anzustreben, eine Leistung dafür zu erbringen. Der amerikanische Traum wird einem nicht geschenkt. Er motiviert und treibt voran. Aber macht er tatsächlich glücklicher?

*This dream has been our distinction, but not our salvation.*¹⁹

1.3. Wer darf ihn träumen?

Es könnte der Glaube entstehen, Amerika sei das Land, in dem Milch und Honig fließen und Menschen in Liebe vereint auf den Straßen tanzen. Denn sie alle besitzen das Recht auf Glück und streben dieses auch stets an. Die Realität, wie bekannt sein dürfte, sieht anders aus.

Das Problem des „American Dream“ ist jenes: er verspricht den Menschen, durch beständiges, hartes Versuchen erreichbar zu werden. Wie bereits erwähnt wird dies sogar in der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten festgehalten. Des Weiteren schreibt auch James Adams Truslow in seinem „Epic of America“, dass

¹⁸ Ebenda, S. 404.

¹⁹ Carpenter Frederic I.: American Literature and the Dream. S. 5.

jeder in Amerika durch seine Fähigkeiten und Leistungen Erfolg erreichen und in der perfekten Demokratie leben kann.²⁰

Gemeinsam mit dem Traum ging also von Anfang an ein enormes Erfolgsdenken einher. Der Traum pervertiert zum Leitbild. Er versklavt die Angehörigen der Leistungsgesellschaft und hält sie zur Arbeit an. Das absolute Sinnbild für den Erfolg ist das Geld, mit dem Schönheit und Liebesglück einhergehen. Wir sollten heute also nicht mehr vom amerikanischen Traum, sondern mehr vom Geldtraum und vom perfekten, trophäenreichen Leben, im Sinne von „mein Haus, mein Auto, meine Yacht, meine Frau“, sprechen.

Wenn der Erfolg ausbleibt, kein Geld fließt, gibt es nur einen Schuldigen, und der ist man selbst. Der Staat und der Traum entziehen sich der Verantwortung. Es wurde zu wenig geleistet. Damit wird einem das Recht auf das normierte Glück entzogen. Das Erfolgsdenken wird somit zum einzig gültigen Wertmesser in der amerikanischen Gesellschaft. Annehmen und Ausführen dieser Wertinstanzen führen zur Anerkennung. Scheitern und Misserfolg werden aber nicht verziehen.²¹ Das Versagen wird voll und ganz zur eigenen Schuld. Egal in welchem Bereich des Lebens - sei es Bildung, Liebe oder Beruf. Der Vorwurf kann nur gegen die eigene Person, nicht aber gegen die ungerechten Strukturen, die im größeren Bereich der Gesellschaft wirken, gerichtet werden.

Was nicht übersehen werden sollte: Durch dieses offene System, auf dem Amerika begründet ist, wurden gesellschaftliche Schranken, so wie sie noch im 18. Jahrhundert existierten, aufgehoben. Der Einzelne erhält seinen Status also nicht mehr einfach durch die Geburt, sondern muss sich ihn erarbeiten.²² Im späten 19. Jahrhundert war es in Amerika selbstverständlich, dass sich der kleine Bürger sowohl von der eigenen Familie als auch von der Regierung keine Hilfe erwarten durfte. Wirtschaftliche Selbstversorgung sollte erreicht werden. Der Erfolg musste erstrebt werden. Des Ernährers Pflicht war es, durch harte Arbeit genügend Geld zu verdienen. Die Frau sollte ihm dies durch die bewusste Haushaltsführung erleichtern, ihn emotional unterstützen und manchmal den monetären Aufstieg nach außen präsentieren. Das Ziel der Kinderziehung war, die Kinder genauso zum

²⁰ Vgl. Adams, James Truslow: The Epic of America. Boston: Little, Brown, and Company 1932. S. 405-412.

²¹ Vgl. Keil Hartmut: Die Funktion des „American Dream“ in der amerikanischen Gesellschaft München: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig Maximilian Universität 1969, S. 136.

²² Vgl. Luhmann Niklas: Die gesellschaftliche Differenzierung und das Individuum. In: Die Soziologie und der Mensch, soziologische Aufklärung 6. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995, S. 130.

Streben nach Erfolg zu ermutigen. Deren Pflichten lagen ebenso in hartem Arbeiten, brav gemachten Hausaufgaben und dem Erkennen des Wertes des Geldes. Der Erfolg musste nicht innerhalb einer Generation verwirklicht werden. Den Nachkommen wurde demonstriert, wie wichtig die materiellen Güter sind, um später die Erfolgsleiter hinaufsteigen zu können.²³ Aber gerade durch diese steigende Eigenverantwortung, die die alten Hindernisse und Beschränkungen aufhob, entstand für den Einzelnen ein erhöhter Druck, den Erfolg zu erreichen. Erfolg ist aber in Amerika in erster Linie ein materieller. So wird dem „American Dream“ seine Vielschichtigkeit genommen. Der Einzelne kann nicht mehr seinem individuellen Traum nachgehen, sondern er muss, will er einen gefestigten Status in der Gesellschaft erhalten, diesem vereinheitlichten, verflachten Streben nach dem perfekten Leben nachgeben.

Das Leben wird dadurch nicht einfacher. Das Ziel, Erfolg, steht fest. Wie dieses erreicht wird, bleibt jedem selbst überlassen. Der Traum ist eindimensional, die Möglichkeiten ihn zu erlangen sind im 20. und 21. Jahrhundert grenzenlos geworden. Der Einzelne ist für seinen Erfolg verantwortlich. Es gibt heute eine Vielzahl von Menschen, die genügend Reichtum angehäuft haben, um sich nur noch um ihre eigenen Bedürfnisse kümmern zu können. Sie schulden niemandem und erwarten von niemandem etwas. Sie haben sich angewöhnt sich selbst in der Isolation zu sehen und leben mit der Vorstellung, ihr ganzes Schicksal läge in ihren Händen.²⁴

Im Jahre 1835 war diese Entwicklung für den französischen Politiker und Historiker Alexis de Tocqueville bereits ersichtlich. Es darf nicht verwundern, dass der Begriff Eigenständigkeit (*self-reliance*), ein Vorläufer unseres heutigen Individualismus, ebenfalls zur selben Zeit zu weiter Verbreitung kam. Ralph Waldo Emerson, bedeutender amerikanischer Philosoph des 19. Jahrhunderts, war einer der größten Verfechter der Eigenständigkeit. Auch er vertrat die Meinung, dass der Mensch nur das verdient, was er sich selbst erarbeitet. Er drückte es deutlichst in seinem Essay „Self Reliance“ aus:

²³ Vgl. Wuthnow Robert: Poor Richard's Principle, Recovering the American Dream through the moral dimension of work, business & money.S. 245.

²⁴ Vgl. Tocqueville, Alexis de. Über die Demokratie in Amerika. Stuttgart: Reclam 2006, S. 348- 364.

*Then again do not tell me, as a good man did today, of my obligation to put all poor men in good situations. Are they MY poor?*²⁵

Durch Emersons Aussage wird klar, wie nicht nur in großen Zusammenhängen die Verantwortung auf den Einzelnen abgeschoben wird. Es geschieht auch auf der kleineren Ebene des Zwischenmenschlichen. Auch wenn Emerson seine Äußerungen auf die Gesellschaft im Allgemeinen bezog, wird deutlich, welche Auswirkungen diese Haltung im alltäglichen sozialen Zusammenleben zur Folge hat. Wenn das Individuum zur einzigen Quelle des Erfolgs wird, kann es sowohl zu einer tatsächlichen als auch emotionalen Isolation von den Mitmenschen kommen. Fokussiert auf den Erfolg, schwinden Zeit und Interesse für andere. Der amerikanische Philosoph Sam Keen hinterfragt deshalb kritisch: „In working so much have I done violence to my being?“²⁶ Solche Fragen werden in vielen Kreisen Amerikas nicht gerne gehört. Fragen nach eventuellen Fehlern des „American Dream“ werden von Politikern einfach mit folgendem Argument abgetan: Sollte irgendetwas falsch sein am amerikanischen Traum, dann ist es die Tatsache, dass die meisten ihn nicht hart genug anstreben.²⁷

1.4 Individualismus in der amerikanischen Gesellschaft:

Generell ist Individualismus ein Begriff, der in seiner Gänze nicht vollkommen erklärbar ist. Selbst die Väter der Individuumsforschung - Emile Durkheim, Max Weber und Georg Simmel - können sich nicht auf eine eindeutige Definition einigen. Worin sie aber übereinstimmen sind ihre Grundannahmen, dass Individualisierungsprozesse überall dort zu finden sind, wo es zur Modernisierung der Gesellschaft kommt und dadurch die Bandbreite der Wahlmöglichkeiten des Individuums vergrößert wird. Modernisierung - hier als Überbegriff für Industrialisierung, Bürokratisierung, Urbanisierung, Demokratisierung und zunehmender sozialer Mobilität - und Individualisierung gehen Hand in Hand. Emil Durkheim beschrieb dies als zunehmende Individualisierung im Zuge der

²⁵ Emerson, Ralph Waldo: Self Reliance. In: Emerson, Ralph Waldo: Essays and lectures. New York: New York Library of America, 1983, S. 261f.

²⁶ Keen, Sam: Fire on the belly, on being a man. New York: Bantam Books 1991, S. 67.

²⁷ Vgl. Wuthnow, Robert: Poor Richard's Principle: Recovering the American Dream through the moral dimension of work, business & money. S. 20.

Entwicklung gesellschaftlicher Arbeitsteilung, Max Weber als voranschreitende rationale Durchdringung der Welt und Georg Simmel als eine beständige Vermehrung von Chancen zur Ausbildung eines eigenen Lebensstils.²⁸ Heute gibt es dazu Thesen, die behaupten, nicht die Modernisierung alleine sei die treibende Kraft, sondern die Individualisierung hätte diesen Part übernommen und wirke nun als Motor der Modernisierung. Für eine tiefgreifende Analyse der unterschiedlichen Auffassungen rund um das Phänomen des Individualismus ist hier kein Platz. Nur die für diese Arbeit relevanten Aspekte, die später das Verständnis für LaButes Werk erleichtern sollen, können deshalb aufgegriffen werden.

Individualisierung ist keine amerikanische Erfindung. In sämtlichen modernen Gesellschaften gab es spätestens ab dem 18. Jahrhundert die Tendenz hin zum Individualismus. Die Wurzeln dafür können sogar bis ins Mittelalter zurückverfolgt werden. Beinahe zeitgleich mit der Unterzeichnung der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika (1776) löste die französische Revolution (1789) eine Kette von Emanzipationsbestrebungen in den europäischen Staaten aus. Mehr Autonomie und stärkere Selbstbestimmung wurden gefordert. Heute leben wir in Europa in individualisierten Gesellschaften. Der Individualismus ist nichts, was nur den amerikanischen Staatsbürgern vorbehalten bleibt. Dennoch war der amerikanische Individualismus von Anfang an in seiner Form ausgeprägter und dominanter als hierzulande. Dies muss im historischen Zusammenhang betrachtet werden. Europa, die alte Welt, ist ein Kontinent, auf dem über Jahrtausende hinweg hierarchische Gesellschaftsstrukturen dominierten. Alte, verknöcherte Systeme zu durchbrechen, dauert länger und benötigt mehr Aufwand. In Amerika hingegen musste nicht etwas Altes verändert, sondern etwas Neues konnte gestaltet werden. Jeder Siedler, der seine Heimat verließ, löste sich durch sein Fortgehen symbolisch auch aus den traditionellen Strukturen. Der Schritt weg vom Vaterland und hin in die Fremde ist nichts anderes als gelebter Individualismus. Für viele - dies darf nicht vergessen werden - war und ist Amerika die einzige Hoffnung auf ein besseres Leben. Aber auch, wenn der Beweggrund für die Überfahrt oftmals nur darin lag, dass auf ein anderes Leben gehofft wurde, ist das als individualistischer Schritt zu sehen. Das eigene Leben wurde, so wie es war, nicht mehr hingenommen. Die Veränderung wurde durch aktives Handeln eingeleitet.

²⁸ Junge, Matthias: Individualisierung. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002, S. 11.

Im größeren Kontext betrachtet, sind die Vereinigten Staaten erst durch einen enormen Individualisierungsprozess entstanden. Individualismus ist einfach ausgedrückt nichts anderes, als Selbstbestimmung über das eigene Leben. In der nun schon öfters zitierten Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Amerika wird die Entscheidung, sich von den alten herrschenden Mächten zu trennen, als notwendig beschrieben.

*WHEN IN THE COURSE OF HUMAN EVENTS, it becomes necessary for one people to dissolve the political bands which have connected them with another, and to assume among the Powers of the earth, the separate and equal station to which the Laws of Nature and of Nature's God entitle them, a decent respect to the opinions of mankind requires that they should declare the causes which impel to the separation.*²⁹

Die Staatenvereinigung, so wie wir sie heute kennen, wurde erst möglich durch ein Sich-Loslösen von den alten autoritären Instanzen. Darin ist der Grund zu finden, warum der Individualismus in Amerika noch ausgeprägter ist als bei uns. Die amerikanische Gesellschaft beruht auf dem Individualismus. Ohne ihn würde es Amerika, das amerikanische Volk und die amerikanische Gesellschaft nicht geben.

1.4.1. Individualismus als Segen :

Schon Alexis de Tocqueville erkannte die verschiedenen einzigartigen Eigenschaften der amerikanischen Gesellschaft. Er war begeistert von dem Gedanken der Chancengleichheit. Die Tendenz hin zum Individualismus wurde von ihm zunächst auch als etwas durchaus Positives betrachtet.³⁰ Dieses Ausbrechen aus den gesellschaftlich vorgegebenen Regeln war etwas Neues. Dazu muss erwähnt werden, dass das vormoderne Individuum keineswegs an individueller Besonderheit, sondern am Allgemeinen orientiert war. Es galt, die gesellschaftlich vorgeschriebenen Muster möglichst vollkommen zu verkörpern – jede Besonderheit

²⁹ Adams, John; Jefferson, Thomas; Franklin, Benjamin; u.a.: The Declaration of Independence. In: Fellner, Astrid M.: Other Americas, Difference, Multiplicity, and Re-Vision, Skriptum zur Vorlesung American Studies Wintersemester 2006/07, S. 100.

³⁰ Vgl. Tocqueville, Alexis de. Über die Demokratie in Amerika. Stuttgart: Reclam 2006, S. 15.-34.

galt als eine eher negativ konnotierte Abweichung.³¹ Doch nun schien es, als ob die Zeit für das Individuum als tatsächlich eigenständiges Wesen gekommen war. Jeder wurde zum Individuum mit einer eigenen Identität, die er in vollem Maße ausleben konnte. Die Regeln und Beschränkungen der Vergangenheit konnten durchbrochen werden. Zuvor waren der Platz, die Religion und der soziale Status in einer Gemeinschaft fixiert. Nun konnte man sich aus diesem Kreis lösen und auf eigene Verantwortung das Leben selbst gestalten. Drastisch ausgedrückt wurde aus einem passiven Hinnehmen ein aktives Aufbauen des eigenen Lebens. Das bedeutet aber auch, dass das Leben nun als kontinuierlicher Prozess wahrgenommen und immer wieder anhand der individuellen Biographien neu bewertet wird.³²

Individualisierung wird oft als große Hoffnung verstanden, weil sie eine Befreiung des Individuums aus den sozialen Zwängen ermöglicht. Die Autonomie des Einzelnen wächst, und dadurch wird eine Vermehrung der Handlungsmöglichkeiten in Aussicht gestellt.³³ Die traditionellen Autoritäten verloren somit zunehmend ihren Einfluss. Die Religion und die Familie gelten nicht mehr als primärer Wegweiser. Die größte Autorität im eigenen Leben ist man selbst. Die alten Bezugsstellen werden ersetzt. Es ist nun eine vollkommene Neuorientierung des Individuums möglich. Die Definierung der eigenen Identität, das Positionieren des eigenen Individuums in dieser modernen Welt, wird zur Qual der Wahl. Das Leben wird nicht einfacher. Es bietet mehr Möglichkeitsräume, Restriktionen durch Mangel an Geld, Zeit, Angeboten, Beschränkungen durch Zugangsbarrieren und Informationsdefizite, Zwänge durch soziale Kontrolle und Peinlichkeitsschranken sind kaum noch vorhanden.³⁴

Der Reichtum an Möglichkeiten kann eine große Chance darstellen, wenn das Individuum erkennt, dass die Aufforderung zu eigenständigen Entscheidungen die Verwirklichung der eigenen Autonomie stark vorantreiben kann. Freie Berufswahl, spätere berufliche Umorientierung, möglicherweise mehrfache Wechsel der Lebensform - zum Beispiel von der Ehe zum Singleleben - Veränderungen der

³¹ Bohn, Cornelia; Hahn, Alois (Hg.); Willems, Herbert: Selbstbeschreibung und Selbstthematisierung, Facetten der Identität in der modernen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999, S. 40.

³² Vgl. Chambers, Deborah: New Social Ties, Contemporary Connections in a Fragmented Society. Hampshire: Palgrave Macmillan 2006, S. 36.

³³ Vgl. Junge, Matthias: Individualisierung. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002, S. 12.

³⁴ Vgl. Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft, Kulturosoziologie der Gegenwart. Frankfurt/Main: Campus Verlag 2005, S.19.

Konsumgewohnheiten, über all dieses kann man selbst entscheiden, denn man ist ja der Herr über sein eigenes Leben.³⁵

1.4.2. Individualismus als Fluch:

Tocqueville, ein Befürworter der Gleichheit der Möglichkeiten, befürchtete, der Trend hin zum Individualismus könnte eine langsame Isolation der amerikanischen Staatsbürger voneinander zur Folge haben.³⁶ Emerson erklärte in seinem Aufsatz „Self-Reliance“, dass der Individualismus im Gegensatz zur Gesellschaft stehe und dass die Gesellschaft als Verschwörung gegen jedes einzelne Mitglied derselbigen zu sehen sei.³⁷ Ist man Teil der Gesellschaft, ist ein gänztliches Lösen von ihr unmöglich. Kommt es aber dennoch zu jener Loslösung, zerfällt die Gesellschaft in ihre Einzelteile. Zu erwähnen ist hier, dass die genaue Übersetzung des Wortes Individuum nichts anderes als das Unteilbare heißt. Die Gemeinschaft ist immer nur ein Zusammenschluss von vielen Einzelnen. Das Individuum ist das, was übrig bleibt, wenn bestimmte Gefüge auseinanderbrechen.

Der deutsche Soziologe Günther Hartfiel sieht die Gesellschaft als den Rahmen, in dem der einzelne Mensch Orientierung und Ordnung, Regelmäßigkeit und Bedeutungsgehalte findet.³⁸ Glauben wir Emerson, so gehen aber all diese soeben aufgezählten Sicherheiten durch den Individualismus verloren. Die Konsequenz ist nicht nur eine materielle Selbstständigkeit des Individuums, sondern auch eine emotionale Unabhängigkeit. Obwohl dieses Durchbrechen der alten Ordnungen unbedingt als etwas Positives gesehen werden muss, darf nicht vergessen werden, dass die alte Gesellschaftsordnung dem Einzelnen ein enormes Maß an Sicherheit bot, welches in der neuen Situation erst gefunden werden muss.

Ein weiteres Problem ist die Haltlosigkeit. Es ist nicht nur die Entwicklung weg von einem Gemeinschaftsgefühl, die Besorgnis erregend ist, sondern mehr die Orientierungslosigkeit mit der man alleingelassen wird. Das individuelle Selbst des technischen Zeitalters ist ein entwurzeltes, konfuse, gestaltloses Selbst, das stark mit der Stabilität von früheren traditionellen Gesellschaften kontrastiert. Die

³⁵ Vgl. Junge, Matthias: Individualisierung. S. 12.

³⁶ Vgl. Bellah, Robert (Hg.): HABITS of the HEART, Individualism and Commitment in American Life. S. xvii.

³⁷ Vgl. Emerson, Ralph Waldo: Self Reliance. In: Emerson, Ralph Waldo: Essays and Lectures. S. 261f.

³⁸ Hartfiel, Günther: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Kroener 1976, S. 232.

Steigerung von narzisstischen Neigungen, Selbstverliebtheit und Genusssucht gehen mit der Abneigung, mit anderen teilen zu wollen, einher. Unter diesen Bedingungen wird das Individuum höchst egozentrisch, beschäftigt sich nur noch mit sich selbst, wird rastlos und hat keine Aussicht, eine Basis für die eigene Identität zu finden.³⁹ Samuel P. Huntington erörtert in seinem Werk „Who are we? – die Krise der amerikanischen Identität“:

*Die Identität ist das Selbstgefühl einer Gruppe oder eines Individuums... Um sich zu definieren braucht man einen anderen.*⁴⁰

Wenn aber keine anderen Bezugsquellen vorhanden sind, an denen festgehalten werden könnte, wenn das Selbst zum einzigen Gradmesser wird, ist ein Zerschlagen der Gesellschaft und schlussendlich der eigenen Persönlichkeit die logische Konsequenz.

Das soziale Kapital, das einst vorhanden gewesen ist, geht langsam in der Individual-Welt verloren. In „Bowling Alone“ erklärt der amerikanische Politologe Robert D. Putnam anhand eines einfachen Beispiels, wie sich die Gesellschaftsstrukturen verändert haben. In Amerika gehen immer noch gleich viele Menschen wie früher zum Kegeln, doch die Zahl derjenigen, die es im Verein tun, ist extrem gesunken.⁴¹ Er sieht das Problem allerdings weniger in der steigenden Mobilität der Menschen, sondern mehr in der Privatisierung der Freizeit, im Verlust der Verbundenheit.

In einer Studie aus dem Jahre 1929(!) stellten Robert and Helen Lynd fest, dass nachbarschaftlich freundschaftliche Kontakte stark abnahmen. Sie sahen den Grund dafür in der Angst, dass ein Abhängigkeitsverhältnis entstehen könnte.⁴² Eine weitere Studie aus den 1980er Jahren zeigte, dass zwei Drittel der teilnehmenden Männer nicht fähig waren, einen ihnen nahestehenden Freund zu benennen.⁴³ Die Angst vor der Abhängigkeit wird beinahe zum Zwang. Der Spruch *Trust no one* (Traue niemandem) wurde in den 90ern zwar durch die Fernsehserie X-Files (Akte

³⁹ Vgl. Chambers, Deborah: New Social Ties, Contemporary Connections in a Fragmented Society. S. 34.

⁴⁰ Vgl. Huntington, Samuel P.: Who are we, die Krise der amerikanischen Identität. Wien: Europaverlag 2004, S. 41ff.

⁴¹ Vgl. Putnam, Robert D.: Bowling Alone, America's declining social capital. In: Journal of Democracy Nummer 6 1995, S. 65ff.

⁴² Vgl. Chambers, Deborah: New Social Ties, Contemporary Connections in a Fragmented Society. S. 24.

⁴³ Vgl. Ebenda. S. 52.

X) weltbekannt, könnte aber genauso gut übertriebenen Individualismus repräsentieren.

Neben der Unabhängigkeit von anderen Menschen ist die Entscheidungsfreiheit das Hauptelement des Individualismus. Wo früher nur eine Wahlmöglichkeit offenstand, muss heute aktiv aus einer Vielzahl von Möglichkeiten gewählt werden. Dies verstärkt den Druck auf den Einzelnen, und das erwartete Autonomie-Heil kann schnell zu einer Last werden: zu einer Art Zwang zu eigenständigen Entscheidungen.

In den Vordergrund rückt das, was der Existentialismus als Verurteilung zur Freiheit bezeichnet: Das Individuum muss entscheiden. Es muss eine Wahl getroffen werden, ein Sich-Festlegen ist unumgänglich. Sei es auch nur auf bestimmte Zeit, aber eine Entscheidung muss getroffen werden.⁴⁴ Die Entscheidung wird zur bedeutenden Aussage und die Verantwortung muss von jedem selbst getragen werden. Oftmals sind die Konsequenzen nicht im Voraus abschätzbar und vorhandene Risiken machen die Wahl tatsächlich zu einer belastenden Qual. Denn der Einzige, dem die Schuld an einem eventuellen Scheitern zugewiesen werden kann, ist die eigene Person. Die Freiheit der Wahl und die Eventualitäten des modernen Lebens involvieren ein erhöhtes Risiko der Isolation und der Bedeutungslosigkeit. Das Individuum wird zu einer alleinstehenden Einheit, die verzweifelt versucht, ein wenig Trost innerhalb der privatisierten Sphären des Lebens zu finden.

1.5. Was von all den Träumen und Idealen übrig bleibt – die heutige Zeit:

James Truslow Adams, der Mann, der dem großen Traum von Amerika, dem Land der unbegrenzten Möglichkeiten für Jedermann, den Namen gab, wurde nur wenige Jahre nach der „Erfindung“ des „American Dream“ vollkommen desillusioniert. Franklin D. Roosevelt, 32. Präsident der Vereinigten Staaten und sein „New Deal“, stellte für Adams den Betrug an der amerikanischen Tradition der Autonomie dar. Er sah diese Reformen als eine Art geheime Absprache der Regierung, um eine seelenlose, materialistische Konsumgesellschaft zu kreieren. Adams starb 1948 zutiefst enttäuscht von seinem Land.

⁴⁴ Vgl. Junge, Matthias: Individualisierung. S. 13.

Er musste erkennen, dass die Welt des Traumes eine surreale mit wenig Beziehung zur Wirklichkeit ist und bleibt. Der Wunsch und die Illusion beherrschen die Träume. Ein Aufwachen ist unumgänglich und meist enttäuschend. Die Gegenwart wird häufig als der Moment des Aufwachens aus dem Traum verstanden.⁴⁵

Die amerikanische Gesellschaft vom wachen und nicht verträumten Standpunkt betrachtend, wird erkennbar, was tatsächlich der definierende Charakterzug der US-Gesellschaft ist. Es ist dies der Kapitalismus. Doch dies ist kein schönes Wort. John Kenneth Galbraith, amerikanischer Ökonom, erklärt, warum das Wort Kapitalismus sehr oft von Politikern und Ökonomen gemieden wird: „ (...) one of the main reasons that economists like to stay away from the term ‚capitalism‘, and instead use terms like ‚free market‘, is that when one uses ‚capitalism‘ one understands who is in control!“⁴⁶ Erkennen zu müssen, dass der Glaube an die Selbstbestimmung nur ein Irrglaube war, ist wohl das erbarmungsloseste Aufwachen aus dem Traum. Deshalb wird versucht, so weiterzumachen, als ob der Traum noch existieren würde.

This was the American Dream: (...) Not just an idea, but a condition: a living human condition designed to be co-eval with the birth of America itself, engendered, created, and simultaneous with the very air and word America...that dream was man's aspiration in the true meaning of the word aspiration. It was not merely the blind and voiceless hope of his heart: it was the actual inbreathe of his lungs, his lights, his living and unsleeping metabolism, so that we actually lived the Dream. We did not live in the dream: we lived the Dream itself. Then we lost it...It's gone now. We dozed, slept, and it abandoned us. And in that vacuum there sound no longer the strong loud voices...speaking in mutual unification of that mutual hope and will. Because now what we hear is a cacophony of terror and conciliation and compromise babbling only the mouthsounds, the loud and empty words we have emasculated of all meaning whatever – freedom, democracy, patriotism - with which, awakened at last, we try in desperation to hide from ourselves that loss.⁴⁷

⁴⁵ Vgl. Keil, Hartmut: Die Funktion des „American Dream“ in der amerikanischen Gesellschaft. S. 13.

⁴⁶ Zweig, Michael: What's class got to do with it? American Society in the twenty-first century. Ithaca/London: Cornell University Press 2004, S. 36.

⁴⁷ Faulkner, William: On Privacy, The American Dream: What happened to it? In: Harper's Magazine Juli 1955, S. 33f.

Durch dieses Nicht-wahrhaben-Wollen des Verlustes kommt es zu einer Verflachung von Werten. Die großen Ideale, an die sich geklammert wurde, gibt es nicht mehr. Das Erfolgsdenken ersetzt menschliche Qualitäten, die früher bedeutend waren. Hartmut Keil erörtert dies auf folgende Art: Das Erfolgsdenken als einzig gültiger Maßstab negiert aufgrund seines Absolutheitsanspruches die geistigen, seelischen und sozialen Kräfte des Menschen und somit verkümmern dieselbigen.⁴⁸ An die Stelle der wahren Werte treten künstliche, sinnlose, leere, die sich aber doch auf totalitäre Weise durchsetzen. Das Streben nach Glück (*pursuit of happiness*) wird zur idiotischen Illusion des Glücks (*imbecile illusion of happiness*).⁴⁹ Im Vorwort zu Edward Albees „The American Dream“ erklärt der Autor wie folgt.

*The Play is an examination of the American Scene, an attack on the substitution of artificial for real values in our society, a condemnation of complacency, cruelty, emasculation and vacuity; it is a stand against the fiction that everything in this slipping land of ours is peachy keen.*⁵⁰

1.5.1. Shop around the clock – der Rest des „American Dream“:

Das Sternenbanner zeigt die Zahl der Staaten, die sich zum großen Konglomerat der Vereinigten Staaten von Amerika zählen. 13 waren es ursprünglich, nun sind es 50. Damals schien es so, als ob sie für die eine wichtige Sache Amerikas kämpfen würden, die Möglichkeit eines jeden, aus seinem Leben etwas zu machen. Doch was ist davon geblieben? Was vereint Amerika oder die Amerikaner heute noch, was haben sie gemeinsam? Heutzutage gibt es nicht mehr dieses einende Nationalbewusstsein, sondern auch die amerikanische Gesellschaft zerteilt sich immer mehr in subnationale, kulturelle und regionale Identitäten. Die nationale Identität verliert auch in Amerika immer mehr an Bedeutung.⁵¹

Amerika war immer ein Land der Einwanderer. Doch wo sich früher Neu-Amerikaner euphorisch in die Assimilation stürzten, haben die Einwanderer von

⁴⁸ Vgl. Keil, Hartmut: Die Funktion des „American Dream“ in der amerikanischen Gesellschaft. S. 136.

⁴⁹ Ebenda. S. 137.

⁵⁰ Albee, Edward: The American Dream, The Zoo Story, two plays by Edward Albee. New York: Plume 1997, S. 53f.

⁵¹ Vgl. Huntington Samuel P: Who are we, die Krise der amerikanischen Identität. Hamburg, S. 29.

heute die Möglichkeit, in der multikulturellen Landschaft der amerikanischen Gesellschaft zwischen den Subkulturen zu wählen, oder sie entscheiden sich dafür, ihre ursprüngliche Kultur beizubehalten. Eine vollkommene Angleichung ist nicht mehr notwendig.

Aber wo liegt nun das vereinende Moment, das Amerika zusammenhält? Resultierend aus den vorhergegangenen Erörterungen muss zu dem Schluss gekommen werden, dass das „Projekt des schönen Lebens“ der einende Aspekt der amerikanischen Gesellschaft wäre. In einer freien, subjektzentrierten Gesellschaft will jeder ein schönes, interessantes, angenehmes und faszinierendes Leben.⁵² Der Überfluss wird zum Leitthema. Die Illusion, je mehr angehäuft werden kann, desto besser scheint es einem zu gehen, steckt in den meisten Köpfen. Das „Mehr“ scheint immer das „Bessere“ zu sein. Heute existiert der Mensch nicht mehr nur, sondern das eigene Leben will erlebt werden. Das Leben wird zum Erlebnispark. Dadurch wird es aber immer schwieriger, ein sinnvolles Leben zu führen. Es geht immer nur um die Menge, wie viel Besitz ist vorhanden, egal ob es sich hier um finanzielle Rücklagen oder abenteuerliche Reiseerlebnisse handelt. Die Qualität ist sekundär, was zählt, ist die Quantität. Frederic Jameson, amerikanischer Literaturkritiker und politischer Theoretiker, drückt die Konsequenzen, die dadurch entstehen, folgendermaßen aus:

*Our contemporary social system has lost its capacity to know its own past, has begun to live in a perpetual present without depth, definition, or secure identity.*⁵³

Es geht um das Anhäufen von Erfolg, von Geld, von Kleidungsstücken. In diesen Anbetungsobjekten liegt kein Sinn. Paradoxerweise der einzige Sinn, der im Leben noch gefunden werden kann, scheint im Auftürmen von Sinnlosem zu liegen. *Das Projekt des schönen Lebens* beschäftigt den Menschen rund um die Uhr. Wer Zeit hat, tut zu wenig. In den großen Städten Amerikas ist wahrscheinlich „I am busy“ (Ich bin beschäftigt), der meistgesagte Satz. Wer nicht *busy* ist, muss ein schlechtes Gewissen haben. Der französische Philosoph, Jean Francois Lyotard erklärt dazu:

⁵² Huntington, Samuel P: Who are we, die Krise der amerikanischen Identität. S.29.

⁵³ Jameson, Frederic: Postmodernism and Consumer Society. In: Foster, Hal (Hg.): Postmodern Culture. London/Sydney: Pluto 1983, S. 111.

*In a world in which success is identified with saving time, thinking has one irremediable fault: it wastes time.*⁵⁴

Den Herrschenden ist es recht. Das Ansammeln lässt dem Volk kaum noch Zeit zu denken. In Amerika gehört es gleichsam zur vaterländischen Pflicht zu *shoppen* (einkaufen). Um am *American way of life* teilzuhaben, muss konsumiert werden. Der Kult des Individuums, der unveränderlich zu Amerika gehört, wurde langsam zum Kult des Individuums als Massenkonsument, aber nicht zum Kult des Individuums als Produzent. Tatsächlich ist das Kaufen ein unersetzlicher Aspekt der amerikanischen Gesellschaft. Das, was Amerikaner miteinander teilen, ist ihre Lieblingsfreizeitbeschäftigung: SHOPPING.

In keinem anderen Land der Welt ist es so selbstverständlich, an Feiertagen einkaufen zu gehen. In Amerika wird dafür geworben. Der berühmte Slogan *go 4th and shop*, mit dem ein amerikanischer Textilkonzern (Old Navy) vor einigen Jahren warb, sollte die amerikanischen Staatsbürger dazu bewegen, den Independence Day, der jährlich am 4. Juli gefeiert wird, mit Einkaufen zu verbringen. Ein anderes Beispiel ist der so genannte *Black Friday* (schwarzer Freitag). Am Tag nach Thanksgiving werden die Einkaufszentren traditionellerweise schon frühzeitig geöffnet, damit die einkaufswilligen Amerikaner länger Zeit haben, sich dem Konsum hinzugeben. Am 11. September 2001 ermutigte Präsident George W. Bush sein Volk zum Einkaufen. Es sollte damit sein trauerndes Land unterstützen. Eine wirtschaftliche Rezession könne damit verhindert und die Stimmung der Verzweiflung solle dadurch bekämpft werden.⁵⁵

Schuld an der Kaufmanie der Amerikaner ist nicht George W. Bush. Die Entstehung dieses Phänomens geht bis in die 30er Jahre des vergangenen Jahrhunderts zurück. Präsident Roosevelt versuchte, die große wirtschaftliche Depression durch Konsum zu bekämpfen. Er vertrat die Meinung, Ausgeben wäre sinnvoller als Sparen. Der Massenkonsum wurde dadurch zu einer politischen Staatssache. Auch wenn Europa ebenfalls dem Konsum verfallen ist - in Amerika ist es dennoch extremer. So gab es 1987 und heute immer noch im ganzen Land mehr

⁵⁴ Lyotard, Jean Francois: *Le postmoderne explique aux enfants*, Correspondance 1982-1985. In: Connor, Steven: *Postmodernist Culture – an Introduction to Theories of the Contemporary*. London: Blackwell 1997, S. 36.

⁵⁵ Vgl. Zukin, Sharon: *Point of Purchase, How shopping changed American society*. New York/London: Routledge 2005, S. 14.

Einkaufszentren als Highschools.⁵⁶ Dass sich die einzelnen US-Bürger weit überschulden, dass sie Kreditkartenrahmen ausschöpfen und Hypothekenkredite aufnehmen, die den Wert ihrer Liegenschaften übersteigen, ist Folge des Konsumzwangs und hat letztlich – nebst anderer Faktoren, wie der fehlenden Kontrolle der Kredit- und Aktienmärkte – die aktuelle Wirtschaftskrise ausgelöst. Doch womit soll sich beschäftigt werden, wenn es nichts mehr gibt, das Halt verspricht. Die Kaufhäuser funktionieren heute als Herz der mobilen Massengesellschaft, der es an anderen Versammlungsplätzen mangelt, an denen gemeinschaftlich getrauert und gefeiert werden kann. Es gibt so wenige Mittel, die Einsamkeit zu überwinden, dass schon ein Supermarkt als Tempel der Menschlichkeit gesehen wird.⁵⁷ Ganz anders sehen es die Soziologen Michel Foucault und Erving Goffmann. Für sie ist ein Laden freundlicher als ein Gefängnis, die Schule oder das Heer und wesentlich komfortabler als eine Nervenheilstation. Doch sie sehen auch die Gefahr dieses Systems. Wird es akzeptiert, wird jeder zum Gefangenen. Wir sind die Gefangenen.

Das Einkaufen ist zum Symbol des Erfolgs geworden. Wer kaufen kann, hat Geld, wer Geld hat, hat Erfolg. Die Feiertage werden, wie bereits erwähnt, mit Familiengroßeinkäufen verbracht, denn auch dies ist ein Nach-außen-Tragen des scheinbar vorhandenen endlosen Reichtums. Es soll ein Zeichen dafür sein, dass das Leben in vollen Zügen genossen wird. Tatsächlich ist mit dem Erlebnis Massen-Shopping kaum etwas Positives zu verbinden. Und auch die Einkäufe selbst erfüllen oftmals nicht die Erwartungen. Doch darum geht es nicht. Das Wichtigste ist, dass das erstandene Objekt gekauft werden konnte. Die Mittel waren vorhanden, und dies will nach Außen demonstriert werden. Diese Demonstrationen nach außen ist ein Aspekt, der sich nicht nur auf das Einkaufen selbst bezieht, sondern mittlerweile auf sämtliche Lebensbereiche der Amerikaner. Es wird hergezeigt, was man hat: das neue Auto genauso wie die neue Freundin. Der Mensch wird zur Ware.

Nach dem Kaufen kommt das Wegwerfen. So, wie das Auto nach geraumer Zeit entsorgt wird, geschieht das auch mit den Beziehungen. Funktioniert es nicht mehr so reibungslos wie anfangs, wird es weggeworfen, denn es gibt schon ein neueres vermeintlich besseres Modell. Schlussendlich geht es aber immer nur um das Demonstrieren von Erfolg. Der Erfolg wird am Geld gemessen. Dies erklärt auch Tommy Wilhelm, Hauptprotagonist in Saul Belows Roman „Seize the day“.

⁵⁶ Vgl. Zukin, Sharon: Point of Purchase. S. 16.

⁵⁷ Vgl. Ebenda, S. 87.

*Uch! How they love money...they adore money! Holy money! Beautiful money! It was getting so that people were feeble-minded about everything except money. While if you didn't have it you were a dummy, a dummy! You had to excuse yourself from the face of the earth.*⁵⁸

1.5.2. die breite Schlucht – Beziehungen, Geld, Rassismus:

Nun sind die Erklärungen in der Gegenwart angelangt, mitten in der LaBute'schen Zeit. Übersexualisiert, sich sehrend nach Erfolg und dennoch hoffnungslos torkeln die Menschen durch oberflächliche Zeiten. Globalisierung, Mobilität - sowohl räumliche als soziale - Emanzipation, Gleichberechtigung, sinkende Ehelichungszahlen, steigende Scheidungsraten und Single-Haushalte: das alles sind Phänomene, die den heutigen Alltag dominieren. Am Ende der Aufzählung steht der Single, steht der Einzelne. Auch hier wird erkennbar, wie die momentane Entwicklung in der Gesellschaft aussieht, das eigenständige Individuum wird zum Einzelkämpfer. Daraus ergibt sich die Frage, wie verhalten sich Menschen in zwischenmenschlichen Beziehungen, in einer Ära in der die individuelle Eigenständigkeit und die persönliche Wahl von größter Wichtigkeit sind. Die Gefahr, die hier besteht, ist die der Schwarzmalerei. Keineswegs darf behauptet werden, es gäbe kaum noch soziale Bindungen und alle Gemeinschaften würden zerbrechen. Doch es ist eine starke Tendenz, weg von den traditionellen sozialen Einheiten hin zum institutionalisierten Individualismus, zu beobachten. Als Folge dieser Entwicklung wurde das Modell *Beziehung* neu bewertet, und es entstanden andere Formen des Zusammenlebens. Heute ist es typisch geworden, in einer Wohngemeinschaft oder einem Single-Haushalt zu wohnen. Früher war dies nicht vorstellbar, es wurde in der Familie gelebt. Derzeit ist das Wohnen mit „Fremden“ die bevorzugte Variante. Aus den temporären Verbindungen mit Wohnpartnern ist ein Loslösen leichter als aus den starren Grenzen der Familie. Merkwürdigerweise werden die persönlichen Bindungen auf der einen Seite lockerer, fließender und vergänglicher, auf der anderen Seite wird die Liebe zum großen Ding, nach dem alle suchen. Paradoxerweise kommt diese Betonung der Liebe als Schlüssel zur

⁵⁸ Below, Saul: *Seize the day*. London: Penguin 2001, S. 41.

Sinnfindung in einer Zeit, in der die Liebe zerbrechlicher denn je ist und scheinbar kurz vor der Abschaffung steht. Eine gesteigerte Unsicherheit ist das Resultat. Der amerikanische Anthropologe Walter Williams wirft die Frage auf, ob die Menschen überhaupt noch angenehm leben können mit der steten Ungewissheit, wie lange ihre Partnerschaft dauern wird.⁵⁹ Freunde gewinnen deshalb als neuer sicherheitsgebender Faktor an Bedeutung. Sexualität wird zum kommunikativen Code, der der Selbstverwirklichung und nicht der Reproduktion dient. Intimität, im Sinne von sich jemandem öffnen und Sexualität, sind nicht unzertrennlich miteinander verbunden. Oder wie es trefflich in einer letztjährigen Ausgabe der Schweizer Zeitschrift „Weltwoche“ abgedruckt war:

*Reden ist peinlicher als küssen.*⁶⁰

Und reich ist besser als arm. Vom Reichtum und Erfolg war nun häufig die Rede. Doch was bis jetzt fast gänzlich unerwähnt blieb, war die Armut, die auch im goldenen Land Amerika überall zu finden ist. Amerika feiert sich selbst als Land der Vielfalt. Doch im Grunde genommen ist dies nur eine Methode, die Missstände unter den Teppich zu kehren. Armut und die Ungleichheit werden einfach hingenommen.

In einer Studie darüber, welcher Klasse sich die Amerikaner zugehörig fühlen, war die Mehrheit der Ansicht, sie wären Teil des Mittelstandes. Die Realität sieht anders aus. In den letzten Jahrzehnten ist die Kluft zwischen Arm und Reich immer breiter geworden. Die Wahrscheinlichkeit den „Amerikanischen Traum“ in Amerika selbst zu realisieren, ist niedriger denn je. Für die reiche Elite spielt dies keine Rolle, und sie hebt Amerika weiterhin als *Land of the free* (Land der Freien) in den Himmel. Für die Armen wird der Traum immer unerreichbarer. Die amerikanische Lösung ist: weiterhin die Parolen, über den erreichbaren Erfolg für jedermann, zu schwingen. Anders gesagt, die amerikanische Denkweise ist, weiß ist nicht besser als schwarz, aber reich ist immer besser als arm. Dennoch lieben es die Amerikaner, über Rassismus zu diskutieren und ihn als eines der Hauptprobleme der Gesellschaft darzustellen. Während die Kluft zwischen den Vermögenden und den Besitzlosen – weitgehend ignoriert von der Gesellschaft - immer größer wird. Denn wie Walter

⁵⁹ Vgl. Chambers, Deborah: New Social Ties, Contemporary Connections in a Fragmented Society.S. 40.

⁶⁰ Müller, Franziska K.: Reden ist peinlicher als küssen. In: Weltwoche Ausgabe 25/08, S. 42.

Benn Michaels, amerikanischer Gesellschaftstheoretiker, in seinem Werk „The trouble with diversity“ (der Ärger mit der Vielfalt) anmerkt:

*The argument, in it's simplest form, will be that we love race – we love identity – because we don't love class. We love thinking that the differences that divide us are not the differences between those who have money and those who don't but are instead the differences between those of us who are black and those who are white or Asian or Latino or whatever.*⁶¹

Den Rassismus zu bekämpfen ist leichter, ist politisch korrekt, und die Reichen werden in Ruhe gelassen.

1.6. Zusammenfassung und Ausblick:

*I don't see any American Dream, I see an American Nightmare.*⁶²

Begonnen haben die Erläuterungen in diesem Kapitel mit dem „Amerikanischen Traum“. Er ist unumstritten das dominanteste und hervorstechendste Merkmal der amerikanischen Gesellschaft. Anhand des Traumes, seiner Entstehung, seiner Entwicklung und was heute noch von ihm übrig ist, sind diese Aspekte, die im Laufe der weiteren Arbeit zu tragen kommen werden, herausgearbeitet worden. Zuerst war der Traum, dann kam der Individualismus, und jetzt steht jeder für sich allein. Der Traum ist geplatzt, die Gesellschaft aufgewacht, aber noch nicht vollkommen bei Sinnen, sie versteht noch nicht ganz, was da vor sich geht. Genau an diesem Punkt setzt LaButes Werk an. Menschen, wie auch in diesem Kapitel beschrieben, verzweifeln an den Wahlmöglichkeiten und der Eigenverantwortung, sind sich selbst am nächsten und kennen Mitgefühl nicht mehr. Sie sind verlorene Wesen, die nur für sich selbst alleine existieren. Auf den ersten Blick kann die heile Fassade aufrecht erhalten werden, doch beim zweiten Hinschauen bricht alles wie ein Kartenhaus in sich zusammen.

⁶¹ Michaels, Walter Benn; The Trouble with Diversity, How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. New York: Metropolitan Books 2006, S. 5.

⁶² Malcolm, X: The Ballot or the Bullet. In: Breitman, Georg (Hg.): Malcolm X Speaks. New York: Grove Press 1966, S. 26.

Die Lage der Gesellschaft, so wie sie hier beschrieben wurde, ist alles andere als rosig. Die Vereinsamung nimmt zu, die Kluft zwischen Reich und Arm wird größer, und der „Amerikanische Traum“ bietet kein Sicherheitsnetz. Der Eindruck könnte entstehen, alles wäre ohnehin verloren. Doch was vor allem mit den hier behandelten Werken LaButes erreicht werden soll, ist das Nachdenken über die Gesellschaft, das Verdeutlichen von Versäumnissen und das Aufzeigen von Missständen. Das Bild, das hier gezeichnet wurde, ist sehr beunruhigend, das oberste Gebot: „Nimm was du kriegen kannst und gib es nicht mehr zurück“, ⁶³ wird fleißig befolgt. Jeder ist seines Glückes Schmied. Doch ist dem wirklich so? Gibt es in Amerika so etwas wie Chancengleichheit? Alles Fragen, die bedacht werden sollen. Die Antworten sind weniger hoffnungsvoll als das ursprüngliche Ideal des „Amerikanischen Traumes“.

Die Kritik, die hier geübt wird, geschieht nicht um ihrer Selbstwillen, sondern um die Probleme, derer wir uns gegenüber sehen, darzustellen. Die Grundhaltung ist demnach keine pessimistische, sondern eine optimistische, wenigstens insofern, als noch eine Möglichkeit der Veränderung gesehen wird. Ein seltsamer Optimismus, doch die richtige Überleitung zu Neil LaBute selbst.

‘S ist nun mal im Leben so, anderen geht es ebenso. Selbst der größte Traum, bleibt nur Schaum. ⁶⁴

⁶³ Fluch der Karibik. Regie: Verbinski, Gore. Produktion: Walt Disney Studios 2004. Erscheinungsjahr DVD: 2006.

⁶⁴ Benatzky, Ralph: Im weißen Rössl (Gesamtaufnahme). München: EMI 1978.

2. Versuch eines Portraits Neil LaButes:

Mit Autoren, die zum Zeitpunkt, an dem über sie geschrieben wird, noch leben, ist es immer etwas schwierig. Sie sind noch nicht in der Starrheit der Zeugnisse über ihr Leben gefangen. Dies gestaltet die Arbeit einerseits schwieriger, da es kaum wissenschaftliche Arbeiten gibt, an denen sich orientiert werden könnte, andererseits wird die Arbeit dadurch lebendiger, da sich das Objekt der Forschung und der gesellschaftliche Hintergrund wandeln. Nicht ein abgeschlossenes Werk eines längst verstorbenen Bühnenauteurs wird betrachtet, sondern aktuell wird mitverfolgt, wie neue Werke entstehen, wie die Rezeption derselben aussieht, der Autor kann direkt befragt werden, und die wissenschaftliche Arbeit entwickelt sich mit der künstlerischen Arbeit des Autors weiter. Diese Unabgeschlossenheit erschwert aber zugleich das Forschen. Neil LaBute lebt, seine Biographie ändert sich von Tag zu Tag. Seine Arbeit ist noch nicht abgeschlossen, was als positiv erachtet werden muss. Er selbst, als Person, ist nicht in einem Panzer aus charakterlichen Verkrustungen gefangen. Es ist noch nichts abgeschlossen. Beide, LaButes Werk und er selbst, sind noch in der Veränderung, im Wachsen und entwickeln sich.

Betrachtet werden kann deshalb der Status Quo. Zur Verfügung steht LaBute selbst. Die Erklärungen zu seiner Person und diversen Stücke basieren vor allem auf von ihm gegebenen Interviews. Ein Interview ist bewusstes Sprechen über sich selbst. Bestimmte Dinge werden absichtlich hervorgehoben, andere werden weiterhin verschwiegen. Die gesamte Person kann nicht erfasst werden. Ein vollständiges Portrait kann nicht entstehen, aber Skizzen die die Idee vermitteln, wie das Portrait aussehen würde, können beschrieben werden.

2.1. LaBute - ein sonderbarer Name:

Neil LaBute, die Merkwürdigkeiten beginnen schon mit seinem Namen. Die meisten rätseln um die korrekte Aussprache. Ist es nun die französisch angehauchte Version „LaBüt“, oder die amerikanische Weise „LaBjut“ oder nennt man ihn etwa einfach „LaBat“. Die Antwort darauf ist genauso eindeutig wie verwirrend. LaButes Vorfahren väterlicherseits waren Franko-Kanadier, und deshalb wäre die

französische Aussprache als richtig anzusehen. Doch in Amerika geht es nicht um die richtige, sondern um die amerikanische Aussprache, die vor Wortverstümmelungen nicht zurückschreckt, solange das Ergebnis amerikanisch klingt. Und so konnte wenigstens ein Rätsel um „Mister LaBjut“ gelöst werden. Doch in seinem Namen liegen noch andere Dinge versteckt. So erklärte er im Gespräch mit Christopher Bigsby am 25. Jänner 2007 in London, dass sein Name im Tschechischen als Schwan übersetzt würde. Der Schwan ist an sich ein Einzelgänger, dringt ein anderer zu sehr in sein Revier ein, so kommt es zu einem erbitterten Kampf. LaBute selbst ist dem auf gewisse Art nicht unähnlich. Er möchte nicht, dass zu weit in sein Territorium eingedrungen wird, dass zuviel über ihn in Erfahrung gebracht wird. Sogar Freunde wissen wenig über ihn. So erklärte die amerikanische Schauspielerin Hillary Russel, er wäre ihr einziger Freund, dem sie sich sehr nahe fühle, und doch hätte sie im Grunde keine Ahnung von ihm.⁶⁵ Andere jahrelange Freunde eröffnen, dass sie bis zum heutigen Tage nicht genau wissen, wo er wohnt, außer irgendwo in einer Vorstadt von Chicago.

Wird der Vergleich mit dem Schwan fortgesetzt, ist der nächste Gedanke: das hässliche Entlein, das zum Schwan wird. Dies kann sowohl auf LaBute selbst als auch auf sein Werk bezogen werden. LaBute, wie später noch erläutert wird, hat vor allem in seiner Jugend sehr vieles durchgemacht, über das er bis heute nicht sprechen möchte. Im Vorwort zu „In a dark, dark house“ aus dem Jahr 2007 erklärt er selbst:

*I'm still here after all, so I don't complain much. And you get a play out of the deal, so everything works out in the end. Ain't life funny?*⁶⁶

Bildlich gesprochen hat sich aus dem Entlein, das keine Hoffnung hatte auf ein schönes Leben, der Schwan LaBute entwickelt. Das Schlechte ist nicht vergessen, aber es ist zu etwas Gutem geworden. Dasselbe gilt für seine Werke. Er glaubt, dass aus großem Übel, welches meist in seinen Bühnenstücken dargestellt wird, etwas Gutes entstehen kann.

Eine weitere Auseinandersetzung mit LaButes Namen führt zum Vereinigten Königreich Großbritannien. Eine kleine schottische Insel, die den Namen Bute trägt,

⁶⁵ Vgl. Lahr, John: Neil LaBute, A Touch Of Bad. In: Lahr, John: Show and Tell, New Yorker Profiles. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2002, S. 192.

⁶⁶ LaBute, Neil: IN A DARK DARK HOUSE. A play by Neil LaBute. S. xiv.

ist auf der Karte zu finden. Dies ist nicht der Herkunftsort seines Namens, sondern eine Art Versinnbildlichung des Wesens LaButes. LaBute selbst kann als menschliche Insel verstanden werden. Anders formuliert, er weist viele Eigenschaften eines alteingesessenen Inselbewohners auf. Der Kontakt zur Außenwelt ist wichtig. Daraus wird der Erzählstoff gezogen. Geht es darum, die Insel für Fremde zugänglich zu machen, bleibt es bei den Fakten, die erklärt werden. Das restliche Wissen bleibt, wo es am sichersten ist - auf der Insel LaBute. LaButes Freund Aaron Eckhaart, Schauspieler und Mormone, erklärt dazu, dass er sich richtiggehend in sich selbst verkriechen könne.

Doch nicht seine zurückhaltende, distanzierte Art brachte LaBute die Bekanntheit, die er heute besitzt. Es waren seine extrem brutalen, dunklen Stücke. Diese überraschen meist durch einen unerwarteten Wendepunkt. Der Zuschauer wird metaphorisch gesprochen ins Gesicht geschlagen, niedergestreckt und ausgeknockt. Hier bietet sich der nächste Vergleich an. Lucian Bute ist ein rumänischer Profiboxer, der in seinen bisherigen 19 Kämpfen noch keine einzige Niederlage einstecken musste. 16 seiner Siege holte er sich durch K.O. Was er im Boxring anstellt, macht LaBute mit den Rezipienten seiner Werke. Bute ist bekannt für seine harten Schläge. LaBute trifft nicht mit der Faust, dafür mit den Worten und Taten direkt in den Magen. Müsste sein Stil mit dem eines Boxers verglichen werden, so ähnelte er dem tänzelnden Faustkämpfer, der im richtigen Augenblick blitzartig und hart zuschlägt. Dieses Motiv ist prägend für den LaBute'schen Stil. Seine Stücke lassen dem Rezipienten zunächst Raum, um sich zu entspannen. Alles wirkt „normal“. Kaum eines seiner Werke beginnt mit einem Schocker. Zunächst soll eine Identifizierung stattfinden. Ist dies geschehen, kommt der LaBute'sche Trick zum Einsatz: Ein überraschender K.O.-Punch mittels unverhofft gesetztem Wendepunkt. LaBute sieht Theater als einen Kontaktsport.

Im Namen selbst liegen schon einige Widersprüchlichkeiten, der Schwan, die einsame Insel, der brutale Boxer. Eine Auseinandersetzung mit der Person und nicht nur dem Namen Neil LaBute, bringt noch weitere Ambiguitäten zum Vorschein.

2.2. Die Person LaBute - der freundliche Sonderling:

Hinter dem dichten Bart und der sanften Stimme soll sich der wütendste weiße Mann (*angriest white male*), wie LaBute öfters bezeichnet wurde, verstecken. In der Interview-Situation bleibt er stets höflich und zuvorkommend. Er scheint ein netter Mann zu sein. Doch die oberflächliche Freundlichkeit und die gleichzeitig damit verbundene Distanziertheit verstärken das Gefühl, darunter müssten unergründliche, kalte Tiefen zu finden sein. Oftmals behaupten Künstler jeglicher Art, die Nahrung für ihre Kreativität läge in den Abgründen ihres Daseins. Bei LaBute trifft dies mit Sicherheit zu.

Er wehrt sich gegen den Versuch, sein Werk autobiographisch zu analysieren. Er leugnet jedoch nicht die Male, die seine Kindheit und Jugend hinterlassen haben.

Am 19. März 1963 kam Neil LaBute, der zweite Sohn von Richard und Marian LaBute, in Detroit, Michigan, zur Welt. Den Großteil seiner Kindheit verbrachte er mit seiner Familie und dem älteren Bruder Richard Junior in Liberty Lake, Washington. Es ist eine kleine Gemeinde mit rund 4.500 Einwohnern, die in einer wunderschönen Landschaft von Bergen umgeben liegt. Diese Schönheit war die einzige Idylle in LaButes Kindheit. Der Vater war ein unbeherrschter, brutaler Lkw-Fahrer, dessen unvorhersehbaren Wutausbrüche das Familienleben dominierten. Die Mutter war zehn Jahre jünger als der Vater und arbeitete in einem Krankenhaus als Empfangsdame. Mit ihr schaute Neil am Abend zu Hause ausländische Filme an. Filme wie „La Strada“ oder „La Dolce Vita“ kennt er aus dieser Zeit. Seine Mutter war keine große Theaterfreundin, sie mochte Filme. LaBute sieht deshalb seine Liebe zum Theater als etwas aus ihm selbst Entstandenes, das plötzlich da war und dessen Quelle nicht gefunden werden kann. Im Gegensatz zum Vater verlachte die Mutter den für Film und Theater interessierten Sohn nicht. Gefragt, ob sie seine heutige Arbeit mag, antwortet er:

*She likes them in the way a mother does. She's happy that I'm doing what I like to do.*⁶⁷

Nachdem sich die Eltern im Jahr 2001, nach 35 Jahren scheiden ließen, pflegt LaBute weiters den Kontakt zu seiner Mutter. Mit seinem 2006 verstorbenen Vater

⁶⁷ Schillinger, Liesl: Is Neil LaBute getting....Nice? In: New York Times 02. Mai 2004.

verband ihn in den letzten Lebensjahren kaum noch etwas. Aber loswerden kann er ihn nicht. Er sieht in vielen seiner männlichen Protagonisten Züge seines Vaters. Als seine Mutter den Film „In The Company of Men“ sah, in dem die männlichen Hauptfiguren aus reiner Lust und Laune ein Mädchen verliebt machen und sie dann auf kälteste, sadistische Weise fallen lassen, kommentierte sie die Protagonisten mit diesen wenigen Worten: „ Oh, that was his father.“⁶⁸

LaBute selbst sieht sich immer noch als Gejagten, und die Heimsuchungen des Vaters sind nicht zu Ende. In seinem Werk schneiden die Männer meist schlechter ab als die Frauen. Männer verhalten sich mehr als nur inkorrekt. Sie sind ekelhafte Zeitgenossen, egal ob bei der Arbeit oder in den eigenen vier Wänden. Er selbst sieht sich nicht als Männerhasser, er mag sie, er traut ihnen nur nicht. LaBute dazu wörtlich:

*I think I have been fairer to the women than I have to the men. I have probably grown up with a certain suspicion about men because the key male figure was one worth being suspicious of. He created a great deal of doubt in the other members of the family with respect to the behaviour when he was gone and the behaviour when he was at home. So I think I ultimately have a kind of general sense of worry about mankind.*⁶⁹

Richard LaBute war ein gutaussehender Mann. Seinen Lebenstraum vom Piloten-Dasein konnte er nicht verwirklichen. Er endete als Fernfahrer. Er war unberechenbar. Seine Laune konnte sich innerhalb von Sekunden komplett verändern.

Neil LaBute war ein büchernärrisches und sensibles Kind. Für ihn dominierte die Angst vor dem Vater die kindliche Welt. Folgende Kommentare geben weiteren Aufschluss über die Erlebnisse in seiner Kindheit:

The wreckage! Childhood is not something I remember a great deal of, and I think that's indicative of a childhood that was fraught with a fair amount of tension. It was an idyllic setting, in the mountains and so forth. But my father was a kind of

⁶⁸ Smith, Dinitia: A Filmmaker's Faith in God, if Not in Men. In: New York Times 23 Juni 1999, S.4.

⁶⁹ Bigsby, Christopher: Neil LaBute Stage and Cinema. Cambridge: Cambridge University Press 2007, S. 236.

*tough, interessting character...."a son of a bitch." He was challenging – the way Hitler was challenging. So, you never really knew what you were waking up to.*⁷⁰

Das Ausmaß der Verletzungen, sowohl psychischer als auch physischer Art, kann nur erahnt werden. Doch der Vergleich mit Hitler lässt darauf schließen, welche Torturen LaBute im Kindesalter über sich ergehen lassen musste. Heute, erst nach dem Tod des Vaters, wagt er es, seinen Vater als klassischen Manisch-Depressiven zu bezeichnen. Er weiß, sein Vater wäre nie zum Arzt gegangen oder hätte sich Pillen verschreiben lassen. Seine Launen waren extrem, sie wechselten in Windeseile. Ein versöhnlicher Ton schwingt mit, wenn LaBute darüber nachdenkt, welche positive Wirkung eine medizinische Behandlung haben hätte können.

Der Vater war oft lange Zeit weg, und seine Rückkehr nach Hause war mehr gefürchtet als erwünscht. Es lag immer Spannung in der Luft. Denn es war nie genau vorherzusagen, in welcher Stimmung er ins Haus zurückkehren würde. Alles hing davon ab, wie er sich fühlte.

Neben dem Leben als Fernfahrer betrieb Richard LaBute eine Farm, auf der seine zwei Söhne mithelfen mussten. Auf dem Felde war die Wahrscheinlichkeit eines Wutausbruches sehr hoch. Oft musste mit schlechtem Werkzeug gearbeitet werden, und dies reichte schon, um das Temperament des Mannes zum Überkochen zu bringen. Im Rückblick betrachtet Neil LaBute die Tätigkeit auf der Farm mit milder Ironie. Er sagt selbst, die Arbeit auf dem Feld zusammen mit seinem Vater wäre nie etwas gewesen, wonach er sich gesehnt hätte. Doch er wisse nun wenigstens, was es bedeute, ein Loch zu graben. Seine Arbeitsmoral wäre dadurch entstanden. Er lamentiert nicht lange. Die Ärmel wurden hochgekrempelt und es wurde gearbeitet. Dennoch keimte nie eine Liebe zum Bauernleben auf. Sein älterer Bruder hingegen, Richard Junior, der die Gewalt des Vaters noch härter zu spüren bekam, betreibt bis zum heutigen Tag neben seiner Arbeit eine eigene Farm.

Es wurde auf die Gnade des Vaters gehofft. Alle, auch die Mutter, lebten in ständiger Angst vor dem Familienoberhaupt. Das Schlimme an der Gewalt liegt für LaBute in ihrer Unbeständigkeit.

⁷⁰ Bigsby, Christopher: Neil LaBute, Stage and Cinema. S. 2f.

*He was occasionally a violent person. You could see that this was in his nature. He would occasionally be violent to myself, or my brother, or even my mother, but not consistently. There is something even more terrifying about that because you never know when it is going to happen and what it is going to set it off.*⁷¹

Die Familie versuchte dennoch, den Terror irgendwie unter Kontrolle zu halten. Alles, was den Vater irgendwie in Rage bringen hätte können, wurde vor ihm versteckt, verschwiegen oder ferngehalten. Mit Problemen wurde nicht umgegangen, sondern sie wurden stillschweigend hingenommen. Die Seitensprünge des Vaters während seiner langen beruflichbedingten Abwesenheiten wurden nie zum Thema in der Familie. Eine Ahnung von diesem Betrug schwebte aber durch das LaBute'sche Heim. Seine Mutter sagte nie etwas dazu und redete auch später nicht darüber. Neil LaBute selbst vermutete den Betrug, doch als Kind, meint er, wäre es nicht möglich gewesen, ihn genauer zu deuten. Und heute möchte er die ganze Wahrheit gar nicht mehr wissen, denn so ist mehr Platz für die Hypothese, für das, was hätte sein können. Es bleibt ein Geheimnis, das ihm immer noch neuen Stoff für seine Werke liefert.

Richard LaBute explodierte förmlich, wenn sein Temperament nicht mehr zu zügeln war. Er setzte mit Hasstiraden auf seine Familie und Neil LaBute erlebte, welchen Schaden Sprache anrichten kann. Der Vater diente auch hier wieder als Treibstoff im literarischen Tank. Neil LaBute blieben diese Beschimpfungen nicht nur als schreckliche Erlebnisse im Gedächtnis. Er war auch ein scharfsinniger Beobachter der Ereignisse, und so geht er davon aus, dass vieles aus dieser Zeit heute in seiner Art zu schreiben seine Spuren hinterlassen hat. LaButes Stil ist scharf, unzensuriert und härter als manch einer ertragen kann. Er ist nicht diplomatisch oder politisch korrekt. Aber so sind auch die Menschen nicht. LaBute erklärt:

*We humans are a fairly barbarous bunch. We abuse people through words. We shred each other with what we say*⁷²

Neil LaBute wurde von seinem Vater beinahe zerrissen. Das hier Geschriebene kratzt nur an der Oberfläche dessen, was tatsächlich passiert ist. Tieferes

⁷¹ Bigsby, Christopher: Neil LaBute Stage and Cinema. S. 236.

⁷² Dickson, Mary: Who's afraid of Neil LaBute. In: Salt Lake City Weekly 21. September 1998. S.15.

Eindringen in das Vergangene würde LaBute nicht wollen, nicht zulassen. Wenn er über seine Kindheit oder seinen Vater spricht, versucht er, es immer auf einer neutralen, möglichst emotionslosen Ebene zu halten. Mittels kleinerer Scherze will er von der Aufgewühltheit im Inneren ablenken. Doch gerade dadurch wird die Tiefe der Wunden deutlicher. Gefragt, warum er sich denn soviel mit Beziehungen auseinandersetzte, antwortete er auf lockere, humorvolle Art folgendermaßen:

*I could say (I write about relationships) because my family life was so fascinating and fraught, and yet I think that could come out of anyone's mouth. That's the way we tend to grow up, in bursts of love and distress, and we are formed out of that, who we are.*⁷³

Näher lässt er einen nicht kommen. Er hasst Intimität, mag es nicht, wenn man ihn berührt, und schlau wird man aus ihm eher selten. Er drückt sich durch seine Werke aus. Mehr will er nicht.

2.3. LaBute - Der Mormone:

LaBute wuchs nicht in einer gläubigen, geschweige denn mormonischen Familie auf. Dennoch besuchte er als kleiner Junge öfters die Messe oder den Bibelunterricht ohne Zutun seiner Eltern. Eine gewisse Affinität für die Religion und den Glauben waren, wie die Liebe zum Film und Theater, fast angeboren. Er glaubte, in der Kirche einen Halt zu finden, den es in seiner Welt nicht gab. Eine weitere Stütze war die Schauspielklasse in der Schule, in der er einmal Snoopy in „Charlie Brown“ spielte. Ein merkwürdiger Junge, der lieber jeden Freitag ins Kino ging, als sich die Footballspiele anzusehen. Außenseiter war er dennoch nicht. An seiner Highschool wählten ihn die Mitschüler zum Klassensprecher.

Nach dem Schulabschluss besuchte er die Universität und LaBute trat der Kirche Jesu Christi der Heiligen letzten Tage bei: Er wurde Mormonen. Die Entscheidung, an der mormonischen Brigham Young Universität in Utah zu studieren, war aber keine, die aus Glaubensgründen getroffen wurde. Er bewarb sich und er erhielt ein Stipendium für Nicht-Mormonen. Alle Zeichen sprachen für die BYU, ein gutes

⁷³ Welch, Rosalynde: An Interview with Neil LaBute. In: Times and Seasons 19. Jänner 2005. Im WWW unter <http://www.timesandseasons.org/index.php?p=1873> (02.08.07).

Theaterprogramm und die Entfernung von zu Hause. Wochenend-Besuche bei den Eltern wären nicht möglich gewesen. Denn die Distanz zwischen Utah und Washington ist groß.

Die BYU ist für Studenten aller Glaubensrichtungen zugänglich. Die Mehrheit der Studenten gehört aber dem mormonischen Glauben an. Die Religion ist im Studentenalltag allgegenwärtig. Jeder Studierende unterwirft sich dem strengen *Honor Code* (Ehrenkodex): Sei ehrlich, gehorche dem Gesetz und allen Regeln der Universität, lebe eine keusches und tugendhaftes Leben, respektiere die anderen, verzichte auf alkoholische Getränke, Tabak, Tee, Kaffee und den Drogenmissbrauch, ermutige andere, sich an den Ehrenkodex zu halten, beachte den Standard für Kleidung und gepflegtes Aussehen, nimm regelmäßig an den Messen (diese Regel gilt nur für Studierende, die dem mormonischen Glauben angehören) teil, verwende eine saubere Sprache.⁷⁴ Weiters wird von jedem, der die BYU repräsentiert, ein höchster Standard an Ehre, Moral, Integrität und Rücksichtnahme auf andere im persönlichen Verhalten verlangt.

Der Ehrenkodex mag im ersten Moment eher abschreckend wirken, doch die Universität bietet nicht nur interessante Kurse, sondern auch eine große Gemeinschaft, die sich schützend um einen legt. LaBute selbst gibt zu, dort etwas gefunden zu haben, das er bisher nicht kannte. Er ist sich dessen bewusst, dass das gesamte Leben auf dem Campus von dieser Religion durchdrungen war.

*I was completely inundated with it, surrounded by it at school, and in that context it made complete sense.*⁷⁵

Verführt zum Glauben wurde er nicht. Die Mormonen hatten das, was er suchte. Das Verlangen, Teil von etwas zu sein, glich die ständigen Prüfungen der Kirche der Heiligen der letzten Tage aus.

⁷⁴Vgl. Honorcode BYU. Im WWW:
http://honorcode.byu.edu/index.php?option=com_content&task=view&id=3585&Itemid=4643 (04. 02. 2008).

⁷⁵ Bigsby, Christopher: Neil LaBute, Stage and Cinema. S. 238.

2.3.1. Exkurs Mormonentum:

Der nun folgende Exkurs soll auf keinen Fall als Propaganda für die mormonische Kirche verstanden werden. Da Neil LaBute aber mehr als 20 Jahre gläubiger Mormone war, auf einer mormonischen Universität studierte, mit einer überzeugten Mormonin verheiratet ist und diese Religion, dieser Glaube, ein Teil seines Lebens ist, muss dem Mormonentum ein gewisser Platz in dieser Arbeit eingeräumt werden.

In Österreich wird die mormonische Kirche sehr häufig als merkwürdige Sekte gesehen. Tatsächlich gehört sie zu den am schnellsten wachsenden Religionen der westlichen Hemisphäre. In den Vereinigten Staaten hat sie die meisten Anhänger gefunden. Utah, Nevada oder Arizona werden sogar als Mormonenstaaten bezeichnet. In Salt Lake City, der Hauptstadt Utahs, steht der Salt Lake Tempel, das mormonische Pendant zum Vatikan. Auf der Spitze des Tempels steht der Engel Moroni. Er soll Religionsgründer Joseph Smith in den Jahren 1823-1827 mehrfach erschienen sein und ihm schließlich das Versteck des Buches Mormon im Berg Cumorah im Staate New York verraten haben. Angeblich fand Smith das Buch Mormon tatsächlich. Die goldenen Platten, auf denen es in einer hebräischen Sprache geschrieben stand, sind aber kurz nachdem Smith seine Übersetzung vollendet hatte, angeblich wieder an den Engel Moroni zurückgegeben worden und somit nicht mehr auffindbar. Die Geschichte erscheint bekannt und erinnert sehr an Moses und die 10 Gebote.

Worin die genaue Faszination dieser Religion liegt, muss - wie bei jeder Religion - unbeantwortet bleiben. Obwohl noch nicht einmal 180 Jahre alt, hat ihre Mitgliederzahl die der Presbyterianer und Episkopalen in den Vereinigten Staaten überholt. Dafür gibt es eine Erklärung. Die Kirche Jesu Christi der Heiligen der letzten Tage ist eine durch und durch amerikanische Religion. Der Großteil der im Buch Moroni überlieferten Geschichte spielt auf dem amerikanischen Kontinent. Der Religionsgründer Joseph Smith war ein überzeugter Amerikaner. Gott solle ihm offenbart haben, der Garten Eden läge in Amerika, und wenn die Zeit gekommen wäre, könne hier die glorreiche Rückkehr des Gottessohns Jesus gefeiert werden.

Die Mitglieder der mormonischen Kirche sehen sich als Auserwählte, nur sie werden von Gott bevorzugt. Aber auch sie müssen sich die Liebe Gottes verdienen. Somit wird dieses Streben zum wichtigsten Teil ihres religiösen Daseins. Die Liebe

Gottes, erzählt der Prophet Lehi im Buch Mormon, könne aber nur erhalten, wer alle Gebote des Herrn befolgt. Beim Lesen der Glaubensgrundlage wird deutlich, LaBute kann mit seinen unkonventionellen Stücken nicht immer im mormonischen Sinne gehandelt haben, doch dazu später.

Das gesamte Buch Mormon strotzt vor merkwürdigen Namen und zahlreichen, erzählerischen Verzweigungen. Beim Lesen werden auch viele Parallelen zu den biblischen Geschichten deutlich. Die Ähnlichkeiten zur Bibel wurden nie abgestritten, vielmehr erklärte Smith das Buch zur neuesten und wahrhaftigsten Version des Alten und Neuen Testaments. Die heilige Geschichte wäre noch nie so vollständig dargestellt worden. Das gesamte Buch ist aber letztendlich ein Sammelsurium von Widersprüchen. So verweist etwa der amerikanische Schriftsteller Jon Krakauer darauf, wie häufig Pferde und Wagen, Stahl oder auch die Siebentagewoche erwähnt werden, obwohl es die vor Kolumbus in Amerika gar nicht gab. Auch die Behauptung, die Indianer wären direkte Nachfahren des hebräischen Stammes der Lamaniten ist heute mittels DNA-Analyse falsifiziert.⁷⁶ Doch es wäre nicht Glaube, würde er auf Fakten beruhen. Tatsachentreue ist etwas, das in sämtlichen religiösen Schriften oft vernachlässigt wurde.

Das Bild, das Smith im Buch Mormon von Amerika zeichnet, egal wie nah oder fern es der Wahrheit ist, machte es zum mythischen Land, in dem für die Siedler der Traum von Eden wahr werden kann. Außerdem rechtfertigt es die Eroberung der neuen Welt durch die Weißen. Lehi war der Anführer eines alten hebräischen Stammes. Er und seine Anhänger verließen Jerusalem vor der letzten babylonischen Eroberung 600 Jahre vor Christi Geburt und fuhren mit Schiffen ins geheiligte Land Amerika. Interessant ist der Zeitpunkt, an dem Smith seine Geschichte ansiedelte, denn damit wird seine Religion automatisch zur älteren christlichen Religion und stellt sie somit vor die katholische Kirche. Doch weiter mit dem Stammvater Lehi: Angekommen in Nordamerika eskalierten die schon länger brodelnden Familienstreitigkeiten. Lehi wählte seinen jüngsten Sohn Nephi als Nachfolger. Der ältere Bruder Laman war darüber sehr erzürnt, und nach dem Tod Lehis führte dies zu einer Spaltung des Stammes in zwei rivalisierende Sippen. Die Lamaniten werden als träge, boshaft und hinterlistig bezeichnet. Durch ihr schlechtes Wesen fühlte sich Gott beleidigt und bestrafte sie deshalb mit dem Fluch der dunklen Haut. Der Rassismus, der den Mormonen häufig vorgeworfen wird, liegt

⁷⁶ Krakauer, Jon : Mord im Auftrag Gottes, Eine Reportage über religiösen Fundamentalismus. München/Zürich: Piper Verlag 2003, S. 100.

also in ihrer Lehre begründet. Heute werden häufig Versuche seitens der mormonischen Kirche unternommen, von diesem Rassismus Abstand zu nehmen. Er bleibt aber in der Lehre verankert, und somit wird eine vollkommene Distanzierung erschwert. Obwohl seit 1978 jeder Mensch - egal welcher Hautfarbe, egal welcher Herkunft - bei den Mormonen aufgenommen wird, bleibt es eine von Weißen dominierte Religion. Auch der Gegensatz von Schwarz und Weiß zieht sich durch das gesamte Buch Mormon und wird schließlich zur Hauptbotschaft. Das Dasein des Menschen ist der Kampf zwischen Gut und Böse, zwischen Schwarz und Weiß. Zwischentöne gibt es nicht. Gut ist, wer zur Kirche der Mormonen gehört, schlecht, wer nicht dazu gehört.

*Es gibt nur zwei Kirchen; die eine Kirche des Lammes Gottes, und die andere ist die Kirche des Teufels. Wer also nicht zur Kirche des Lammes Gottes gehört, der gehört zu jener großen Kirche, die die Mutter der Greuel ist.*⁷⁷

Auch hier ein kurzer Verweis auf LaBute, der in seinem Werk „This is how it goes“ Rassismus unter anderem zum Thema machte. Ein sehr gewagtes Unternehmen für einen Mormonen, doch von solchen Konventionen lässt LaBute sich nicht zurückhalten.

Ebensowenig verfällt LaBute in den Glauben an die einfachen Unterscheidungen zwischen Gut und Böse. Gut und Böse faszinieren ihn, er beschäftigt sich damit. In seinen Werken beweist er aber, dass es gerade die Grauschattierungen sind, die den Menschen ausmachen. Gut und Böse sind für LaBute absolute Instanzen, die nie erreicht werden. LaButes Figuren bewegen sich immer dazwischen. Diese Sichtweise der Dinge stellt einen weiteren Reibungspunkt mit der mormonischen Lehre und dem LaBute'schen Denken dar.

Die Geschichte der Nephiten und Lamaniten ist aber noch nicht zu Ende erzählt. Jesus soll kurz nach seiner Auferstehung nach Amerika gekommen sein, um die beiden Sippen zu vereinen und ihnen ein neues Evangelium zu bringen. Nach seinem Besuch lebten die Nephiten und Lamaniten über Jahrhunderte in Frieden zusammen. Doch unter den Lamaniten verbreitete sich wieder der Unglaube und die Kämpfe loderten ein weiteres Mal noch grausamer auf. Sie bekriegten sich, und am Ende wurden alle Nephiten getötet. Deshalb begegneten den ersten Entdeckern

⁷⁷ Krakauer, Jon: Mord im Auftrag Gottes, Eine Reportage über religiösen Fundamentalismus. S. 103.

auch keine Weißen, denn diese wurden lange zuvor von den Lamaniten ausgerottet. Doch einer hatte damals überlebt, es war Moroni, der Sohn des Nephitenkämpfers Mormon. Er war es, der vierzehn Jahrhunderte nach dem Ende seines Stammes dem Amerikaner John Smith erschien, um ihm die goldenen Platten, die das Volk zur Erlösung führen sollten, zu übergeben.

Smith übersetzte diese Platten, gab sie als Buch Mormon heraus und gründete die Mormonenkirche im April des Jahres 1830. Anfangs konnte Smith nur ungefähr 50 gläubige Mitglieder um sich scharen. Ein Jahr später war die Mitgliederzahl schon auf über Tausend gestiegen. Bedenkt man die damaligen Verhältnisse - ohne Fernsehen, ohne Radio, ohne Internet - so ist es unglaublich, wie schnell sich das Mormonentum über das Land verbreitete. Die Faszination, die damals wahrscheinlich mehr als heute von dieser neuen Religion ausging, wird begreiflich. Wie vorhin schon erwähnt funktioniert das Mormonentum als vollkommen amerikanische Religion. Auch wenn die weltweite Verbreitung dieses Glaubens nicht außer Acht gelassen werden darf, ist dennoch Amerika das Zentrum des mormonischen Glaubens, das „Heilige Land“. Amerika wurde schon vor der Entstehung dieser Religion oftmals als heiliges Land, in dem möglich wird, was sonst nirgends möglich wäre, beschrieben. Die Vereinigten Staaten waren jung und die Einwanderer, die mittlerweile zu Einheimischen geworden waren, glaubten an diesen Mythos. In dieser Zeit gründete der nicht einmal 25jährige Joseph Smith diese Religion. Er war ein junger Mann, Amerika war ein junges Staatengefüge, das sich gerade von den alten Fesseln der heimatlichen Obrigkeiten befreit hatte. Die neue Religion passte einfach dazu. Sämtliche Geschichten im Buch Mormon ereignen sich auf amerikanischem Boden. Die heiligen Stätten sind nicht in einem weit entfernten, unerreichbaren Land, sondern sie liegen beinahe direkt vor der Haustür. Es funktioniert nicht nur als theologisches Werk, sondern es versteht sich auch als Geschichte der Neuen Welt. Durch diese Kombination wird die Anziehungskraft noch viel größer. Die Neu-Amerikaner waren offen für diesen Glauben. Sie, beziehungsweise ihre Vorfahren, ließen die alte Heimat, im Glauben in Amerika etwas Besonderes vorzufinden, hinter sich. In dieser neuen Religion wurde all das bestätigt. Plötzlich konnte in dem Bewusstsein, sich auf heiligem Boden zu befinden, gelebt werden. Kurzum, diese neue Religion bot vielen das, wonach sie in der neuen Welt suchten. Sie hatte aber auch diesen Hauch von Vertrautem, da sie sich sehr stark auf die Bibel stützt. Durch die Überfahrt der

Siedler nach Amerika wurden viele wohlbekannte Dinge zurückgelassen. Die Mormonen boten Halt in der neuen Religion, die der alten nicht unähnlich war, die aber besser zum Leben passte, das jetzt geführt wurde.

Joseph Smith und seine neue Religion stießen aber nicht überall auf Zuspruch. Gegner sahen ihn als kriminellen Scharlatan, der die christlichen Schriften pervertierte und der mit der von ihm praktizierten Vielehe gegen das Gesetz verstieß (diese wird heute noch von den fundamentalistischen Mormonen (FHLT) als religiöse Pflicht angesehen, die Mormonen (HLT) distanzieren sich davon). In Missouri wurden die Mormonen im Jahr 1833 verfolgt und ihre Ausrottung wurde von staatlichen Obrigkeiten befohlen. Smith selbst wurde zum Opfer dieser Mormonen-Hetzjagd: 1844 wurde Smith, der zu diesem Zeitpunkt für das Präsidentenamt kandidierte, von einem wütenden Mob ermordet.

Seine Anhänger sehen in ihm einen Wohltäter, der für die Toleranz und die Nächstenliebe lebte. Die Wahrheit liegt - wie meistens - wahrscheinlich irgendwo dazwischen.

Tatsache ist, das Mormonentum scheint für viele Menschen die richtige Religion zu sein. Im Grunde genommen geht es beim Glauben doch immer darum, etwas zu finden, an dem man sich festhalten kann. 13 Millionen Mitglieder weltweit scheinen in dieser Religion Halt gefunden zu haben. Neil LaBute war einer von ihnen.

*I was probably at that young an age looking for something, and it certainly fit what I was looking for. And it still does.*⁷⁸

2.3.2. LaBute - Der junge Wilde:

Nun könnte unter Umständen der Eindruck entstanden sein, LaBute wäre ein streng gläubiger Mormone gewesen, der sich vollkommen den Regeln dieser Kirche unterwarf. Doch oberste Priorität hatte stets seine dramatische Tätigkeit. Deshalb, wie es bereits kurz angedeutet wurde, gehörten Konflikte schon während seiner Studienzeit an der BYU beinahe zum Alltag.

Diese Extreme machen LaButes Arbeit noch wesentlich facettenreicher. Seine frühesten Stück wurden zu Skandalen, die Leiter des Theater Department erkannten

⁷⁸ Brown Mick: Mr. Nasty. In: The daily telegraph 19. April 2002. Im WWW: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3576215/Mr.Nasty.html> (24.11.07)

auf der einen Seite sein vorhandenes Potential, aber genauso fürchteten sie, dieser junge Mann könne mit seinen Arbeiten die gesamte Abteilung zu Fall bringen. Dies ist nur ein Beispiel dafür, wie sehr und mit welcher Vehemenz sich LaBute seiner dramatischen Tätigkeit - mit allen Konsequenzen - verpflichtet fühlt.

Kunst in all ihren Ausprägungen soll im mormonischen Sinne vor allem als Instrument der Erleuchtung dienen. LaButes Werke gehen über diesen Rahmen hinaus. Sie beschäftigen sich weitestgehend mit Figuren, die verstört durch die Welt wandeln und dabei gedankenlos ihren Mitmenschen Schaden zufügen. Die mormonische Kirche stellt sich Bühnenliteratur gänzlich anders vor. So musste Neil LaBute zu kreativen Mitteln greifen, um seine Stücke vor seinen Professoren zu rechtfertigen. Es gab zu viele Tabuthemen, zu viele Beschränkungen und selbst die einfallsreichsten Tricks seitens LaButes konnten es nicht verhindern, dass die Zeit an der BYU zu einem künstlerischen Existenzkampf wurde. LaBute wusste um die Bedeutung und Qualität seiner Arbeiten. Er war sich der Grenzüberschreitung und des Entsetzens, das bei einigen Universitätsvorständen durch seine Stücke ausgelöst wurde, bewusst. Immer wieder wurden ihm Steine in den Weg gelegt, um seine „schlimmen“ Stücke zu verhindern. Das folgende Ereignis stammt zwar aus der Zeit, in der er schon an seinem PhD arbeitete, kann aber exemplarisch für den ständigen Kampf für seine Werke während seiner gesamten Studienzeit an der BYU gesehen werden. Er hatte für sein Stück „Leper“ (Die Aussätzigen), später als „Your friends and Neighbours“ in filmischer Form realisiert, lange geprobt und wollte es endlich aufführen. Aus Angst, das Stück könnte zu unmormonisch sein, wurde das Theater von der Universitätsverwaltung versperrt. LaBute gelang es aber dennoch, in das Gebäude einzudringen und schlussendlich gelangte sein Stück zur Aufführung.

Das Schlechte zu zeigen, damit daraus etwas Gutes entsteht, ist dem mormonischen Glauben fremd. Es soll nichts Negatives gezeigt werden. LaButes Werke stehen zu dieser Auffassung in absolutem Gegensatz. Wie den Mormonen geht es auch ihm um die Moral, aber wo diese davon sprechen, wie gut es um die Moral steht, sieht LaBute ihren Verfall, ihr Dahinschwinden. Seine Werke nähern sich dem unpopulär gewordenen Gedanken der Sünde an.

*The interesting thing about sin is that we've gotten a bit away from it. There's a right and a wrong that goes beyond the daily practice of living, and I think we have gotten away from that idea, yet it sort hangs over all of.*⁷⁹

Obwohl er von Anfang an starke Kontroversen an der BYU auslöste, hatte er dort auch große Unterstützung seitens seiner Lehrer. Steve Metten berichtet über LaBute:

*He wanted to be the greatest living playwright in America, a pain in the butt because he was a genius. When he would do his work, he knew it was darn good and that he would be ostracized from the regular community.*⁸⁰

Aus heutiger Sicht war es absehbar, dass der Ausschluss aus der Gemeinde irgendwann kommen musste, doch die strenge mormonische Kirche ließ LaBute zunächst ohne große Konsequenzen weiterarbeiten.

Im Jahr 1985, nach der Hochzeit mit der überzeugten Mormonin Lisa Gore und nach Beendigung seines Theaterstudiums, zogen die beiden frisch Vermählten nach New York City. Die Stadt empfängt jeden Künstler mit offenen Armen. Dann aber wird er sich selbst überlassen. LaBute, der erfüllt von neuen Ideen war, hoffte, für die „David Letterman Show“ Sketche zu schreiben. Die Ernüchterung kam bald. Es war ihm gelungen, an die Privatnummer des Produktionsleiters Lorne Michaels zu kommen. Doch den interessierte nur wie LaBute an die Nummer gekommen war, und er bat ihn, nicht mehr anzurufen. Da beschloss LaBute:

*Well, then, I'll just make it happen for myself as much as I can.*⁸¹

LaBute arbeitete für eine Software-Firma, nebenbei schrieb er immer weiter und weiter. Es war eine Zeit, in der er unheimlich produktiv war, doch die meisten Stücke landeten ungespielt in der Schublade. Nebenbei erhielt er seinen Master an der Universität von Kansas, studierte noch an der NYU, besuchte das Sundance Institute's Playwrigth Lab (das Schreiblabor des Sundance Instituts) und bildete sich am Royal Court Theatre in London in Schreib- und Drama-Kursen fort. Dennoch zog

⁷⁹ Lahr, John: Show and Tell, New Yorker Profiles. S. 190.

⁸⁰ Vgl. Lahr, John: Show and Tell, New Yorker Profiles. S. 194.

⁸¹ Ebenda. S. 193.

es ihn 1991, kurz nach der Geburt seiner Tochter Lily, wieder zurück an die BYU, um dort auf einen PhD in Theatertheorie und Kritik hinzuarbeiten. Obwohl es für ihn an der Brigham Young nie ganz einfach war, mochte er die Fakultät und das Arbeitsumfeld sehr. Er gibt auch zu, dass er nicht nur an der BYU, sondern an allen drei Universitäten an denen er studierte, immer wieder Konflikte hatte.

I've always been a person who doesn't take no for an answer. I accept somebody's no, but that doesn't stop me; I bounce off and look for somebody else to say yes.⁸²

An der BYU hatte er das Gefühl, von Talenten umgeben zu sein. Die Einrichtungen waren gut, die Leute waren gut und seine Unterstützer von damals standen immer noch hinter seiner Arbeit. Dennoch waren sein Charakter und seine besondere Art zu schreiben in den vergangenen Jahren noch ausgeprägter geworden. Die Schreibwut war ungebremst. Er arbeitete parallel zum Studium in Heil- und Strafanstalten. Hier fand er während der Nachtschichten die Ruhe zu schreiben. Was er schrieb, war besonders. Doch die mormonische und die LaBute'sche Sichtweise passten immer weniger zueinander. In der mormonischen Kirche dürfen unsaubere Gedanken nicht einmal angedacht werden. LaBute fühlte sich eingeschränkt. Die Mormonen fanden unverantwortlich, was er tat. Für seine Frau Lisa Gore, die neben ihrem Beruf als Familientherapeutin auch in der mormonischen Kirche aktives Mitglied war, wurde dieser Zustand zur Zerreißprobe. Auf der einen Seite wäre es ihre mormonische Pflicht - die Ehe ist eines der größten Heiligtümer dieser Kirche – gewesen, ihrem Ehemann in allem beizustehen. Auf der anderen Seite verstießen seine Stücke gegen sämtliche mormonische Glaubenssätze und Regeln. Sie wollte ihn mehrfach davon abhalten, Stücke zu veröffentlichen oder Filme zu drehen. Sie besuchte keine einzige Aufführung seiner Stücke. Für LaBute selbst war die Situation genauso kräftezehrend. Es verletzte ihn, sie nie bei den Vorstellungen dabei zu haben. Doch er versuchte, sich dadurch emotional abzuhärten. Sein Freund Aaron Eckhart, den er seit der Brigham Studienjahre kannte, bringt den inneren Konflikt, der von LaBute ausgetragen wurde, so auf den Punkt:

⁸² Welch, Rosalynde: An Interview with Neil LaBute. In: Times and Seasons 19. Jänner 2005. Im WWW unter <http://www.timesandseasons.org/index.php?p=1873> (02.08.07).

*There's the church telling you, 'You can't make this movie or you'll go to Hell' and there are other ramifications. Neil's wife holds a position in the Church. You got the whole social thing. It's very acute. I think everything in his life, on a certain level, is telling him in some way to forsake his true love- his work.*⁸³

1999 war es so weit: „Bash“ wurde am 24. Juni uraufgeführt. Ein Stück, das aus drei Einaktern besteht. Oftmals wird es als moderne Adaption der Orestie von Aischylos bezeichnet. Doch LaBute selbst sieht es lieber als „griechische Mischung“, in der er sich antiker Erzähltechniken im modernen Kontext bedient. Für ihn ergaben die drei Stücke gemeinsam eine stimmige Einheit. Es geht um Kindesmord, Mord, Bigotterie und Rache. Für LaBute war es logisch, die Figuren als Mormonen anzulegen, da er selbst Mormone war. Das Mormonentum des Personals steht nicht im Vordergrund und wird in allen drei Stücken nicht zum Hauptthema gemacht. Die Mormonen fühlten sich dennoch angegriffen, und ein Zeitungsartikel mit dem blutrünstigen Titel „Murderous Mormons“ tat sein Übriges. Vor der Uraufführung war ein Kirchenältester an ihn herangetreten und legte ihm nahe, die Figuren als Katholiken zu zeichnen. LaBute war schockiert darüber. Er hätte erwartet, dass er gefragt würde, ob die Figuren nicht besser, im mormonischen Sinne, dargestellt werden könnten. Sie einer anderen Religion zugehörig zu machen, war für ihn wie ein Schlag ins Gesicht. Er empfand dies als Beleidigung und nahm keine Änderungen vor.

Kurze Zeit später wurde er von der Kirche Jesu Christi der Heiligen der letzten Tage ausgeschlossen (disfellowshipped). Dies kam nicht einer Exkommunikation gleich. Er durfte weiterhin die Messen besuchen, doch das Empfangen des heiligen Sakraments blieb ihm versagt. Er war ein Geächteter innerhalb der Kirche, der sich zuerst bewähren muss, um wieder vollkommen angenommen zu werden. Dieser Status des Ausgeschlossen-Seins bleibt solange aufrecht, bis er sein Ansehen zurück erlangt hat. Doch dies könne nur geschehen, wenn er aufhöre, Stücke über Mormonen zu schreiben beziehungsweise aufhöre, Stücke zu schreiben, die mit der mormonischen Lehre nicht konform gehen. Tatsächlich hat LaBute danach kein Stück mehr geschrieben, in dem die Figuren diesem Glauben angehörten, aber

⁸³ Lahr, John: Show and Tell, New Yorker Profiles. S. 194.

dennoch gewann er das Ansehen, um wieder vollwertiges Mitglied der Kirche zu werden, nie zurück.

2004 verlässt LaBute endgültig die mormonische Kirche. Seine Frau und seine beiden Kinder bleiben weiterhin Mitglieder. Sie hatten große Probleme mit seiner Arbeit. Als Vater, so erklärt LaBute im Interview mit Christopher Bigsby, erhoffte man sich, dass die eigene Arbeit von den Kindern wenigstens irgendwie gut gefunden wird. In seinem Fall ist es aber nicht so. Seine Kinder hassen die Stücke. Es muss ein merkwürdiges Schreiben gewesen sein, umgeben von Menschen, die das eigene Schaffen ablehnten.

So it has been a strange atmosphere that I have had to live with at the same time that I was creating. I am always keenly aware that this will at some point get back to them and so am I going to censor myself or what am I going to do? Am I just going to write, and live with what happens? That is usually the case as the spirit and the desire to write usually takes over most other sensible thoughts and you do what you are, I guess, meant to do, and you live with the results. I am no longer in the family⁸⁴

2.4. Der Autor – Frauenfeind, Männerfeind, Hoffender?

Was ist dieser Mann? Hasst er die Welt, verachtet er Männer, belächelt er Frauen, ist er einer der letzten Romantiker oder ist er tatsächlich der Moralist, als der er in verschiedenen Artikeln bezeichnet wurde. LaBrute, Mr. Nasty, Chronist des Hasses oder eben wütendster weißer Mann, sind nur einige „Spitznamen“, die ihm die Kritiker gaben. Den Stempel des Frauenfeindes bekam er durch seine ersten kommerziellen Bühnen- und Filmserfolge. In „Filthy Talk for Troubled Times: Scenes of Intolerance“ (Dreckige Gespräche für schwierige Zeiten: Szenen der Intoleranz) sagt ein Trinker zu einem anderen:

Women. Fucking broads!...You can't fucking trust them.(...) Well...personally, I could never trust anything that bleeds for a week and doesn't die⁸⁵

⁸⁴ Bigsby, Christopher: Neil LaBute, Stage and Cinema. S. 239.

⁸⁵ Lahr, John: Show and Tell, New Yorker Profiles. S. 189.

Dieses Zitat wurde am Anfang seiner Karriere in sämtlichen Artikeln aus dem Zusammenhang gerissen und ständig zitiert. In dem darauffolgenden Film „In the Company of Men“ sind Männer eigennützige Raubtiere und Frauen werden als ihre gefügigen Opfer beschrieben. Der Ruf des Frauenhassers haftete ihm für lange Zeit an. Es geht ihm nicht um Frauen oder Männer im Speziellen. Es geht ihm um die Selbstsucht der Menschen, die sich in immer extremeren Formen ausdrückt. LaBute ist fasziniert von der Opferbereitschaft des Einzelnen, um momentane Befriedigung zu erhalten. Die scheinbaren emotionalen Verbindungen in seinen Stücken werden zu reinen Machtkämpfen. Liebe beziehungsweise Beziehungen sind nicht mehr als ein willkommenes Mittel gegen die Langeweile.

Der Mann, der eine Produktionsfirma mit dem Namen „Contemptible Entertainment“ (verachtenswerte Unterhaltung) besitzt, der „fuck“ beinahe auf jeder Seite seiner Stücke verwendet, der seine Figuren zu Mördern, Betrügnern und Lügner macht soll tatsächlich ein Moralist sein?

2.4.1. Der Teilzeit-Moralist (Part Time Moralist):

Durch sein ganzes Werk zieht sich der Gedanke, aus dem gezeigten Schlechten könne Gutes entstehen (great good can come from showing the bad). Was er dem Publikum besonders zeigen möchte, ist, dass der Unterschied zwischen einer völlig anständigen Person und einem Monster nur wenige Gedanken sind.⁸⁶

Er entwickelt seine Figuren auf eine Art, in der eine Nicht-Identifikation unmöglich gemacht wird. Er möchte den Zuschauer an einen Punkt führen, an dem das Stück personalisiert wird, an dem jeder im Saal erkennt, die Figuren auf der Bühne und das was sie sich gegenseitig antun, hätte so im eigenen Leben auch stattfinden können. Die gesagten Worte und Taten hätten die eigenen sein können. Diese Erkenntnis, die LaBute mit seinen Werken hervorrufen will, kann sehr erschreckend und beunruhigend sein. Es sind keine abstrakten Handlungen. Es sind keine uns unbekannten Figuren. Das Monster auf der Bühne ist das Monster in uns. Auf die Weise, wie LaBute seine Werke baut, zeigt er, wie das Potential zum Grausamen in jedem von uns ruht (oder eben nicht ruht), und wie klein die Hemmschwellen geworden sind, bevor der Brutalität freien Lauf gelassen wird. Sigmund Freud

⁸⁶ Vgl. Shawn Wallace: Aunt Dan and Lemon. New York: Grove 1985, 89-107. (The difference between a perfectly decent person and a monster is just a few thoughts.)

schrieb im Jahr 1933 in einem Brief an Albert Einstein, die Menschen wären wie Tiere, sie lösten Probleme durch die Anwendung von Gewalt.⁸⁷

Gewalt kann viele Erscheinungsformen haben, in LaButes Werk sind sämtliche zu finden. Dadurch möchte er das Bewusstsein der Rezipienten stärken. Er sieht das Theater nicht nur als Unterhaltungsstätte, obwohl ihm auch dieser Aspekt nicht unwichtig erscheint. Er nimmt es als großes Forum wahr. Im Theater hat er die Möglichkeit, die Zuschauer auf bestimmte Art zu beeinflussen. Aus dem bloßen Beobachten der Handlung, wie sich die dargestellten Figuren auf der Bühne ausziehen oder sich schlagen, kann keine Erkenntnis gewonnen werden. Das Geschehen soll unterhalten, aber genauso soll es als Auslöser zum Nachdenken funktionieren.

Nicht erst durch die Mormonen wurde LaButes Interesse an Fragen nach dem Guten und Bösen, nach der Sünde und der Moral geweckt. Dies wird heute oft als veraltet abgetan. Für LaBute sind dies Instanzen, die nicht außer Acht gelassen werden dürfen. Er setzt sich mit diesen Fragen immer wieder auseinander. In einigen seiner Werke geschieht dies im Dialog. Das Gutsein, wie das Richtige getan werden kann, moralische Gedanken, im Sinne von richtigem Handeln, keimen kurz in den Figuren auf. Sie werden ebenso schnell wieder verdrängt. Oftmals, meint LaBute, gehöre es dazu, dem Publikum den Fall einer Figur zu zeigen, auch wenn es sich ein Happy End erwarte. Er fühlt sich dem Stück und dessen Handlung gegenüber verpflichtet. Ihm ist es wichtig, zu zeigen, wie seine Figuren, auch wenn sie es möchten, nicht immun gegen die bedeutende Frage des richtigen Handelns sind. Auf der Suche nach der richtigen Lösung, tragen sie mit sich selbst Kämpfe aus, die meist den Sieg des Falschen (aus LaBute'scher Sicht) zur Folge haben.

LaBute versucht, uns den berühmten Spiegel vorzuhalten. Er lässt die Rezipienten nicht der stupiden Berieselung verfallen. Ebenso wenig kann sich in die Distanz geflüchtet werden. Er ist bemüht, ein möglichst klares Bild von dem, was wir sind, was heute auf diversen Ebenen im zwischenmenschlichen Umgang alles verwerflich ist, zu zeigen. LaBute zwingt den Zuschauer, eine Haltung zum Gesehenen einzunehmen. Er unterscheidet aber hier zwischen zwei Positionen. Die erste ist das Sich-provoziert-Fühlen, die zweite das Sich-aufgewühlt-Fühlen. Bloße Provokation ist nicht sein Ziel. Auch wenn er immer wieder als Provokateur missverstanden wird, sieht er die extremen Mittel, zu denen er in seinen Stücken

⁸⁷ Vgl. Huntington, Samuel P.: Who are we, die Krise der amerikanischen Identität. S. 46.

oftmals greift, lediglich als notwendige Instrumente, um sein Ziel zu erreichen. Er strebt die zweite Position an und erhofft dadurch, im Einzelnen eine Katharsis im traditionellen aristotelischen Sinne auslösen zu können. Für ihn gilt, je mehr Fragen aufgeworfen, aber letztendlich unbeantwortet bleiben, desto intensiver setzt sich das Publikum mit den Fragen auseinander. Es kommt – hofft LaBute – zu einer Konfrontation mit den Problemen.

Seine Figuren leben in einer Welt, in der die traditionellen Werte von gutem und rechtem Handeln nicht die Maßstäbe sind, an denen das Verhalten gemessen wird. Er siedelt sie absichtlich in entwerteten Wüsten an. Die Zeit, in der wir leben, ist für ihn ein tugendloser Ort. Er verlässt sich aber auf die Werte, von denen er überzeugt ist, dass sie rudimentär dem menschlichen Wesen noch innewohnen. Daraus entsteht der besondere Effekt seiner Stücke. Diese schrecklichen Szenarien, die er auf Papier und auf die Bühne bringt, sind uns nicht fremd. Sie weisen einen dominanten Bezug zum Bekannten auf. Diese Nähe soll das Publikum dermaßen „erschrecken“, dass aus dieser Erschütterung die Überreste der Werte wieder zu Tage treten.

Mary English, amerikanische Theaterwissenschaftlerin, setzt sich mit der Frage auseinander, ob Neil LaBute mit seiner Vorliebe für grässliche Darstellungen, die aber moralisches Handeln im Sinne von richtigem Handeln, und Wahrheit als Ziel haben, eventuell als moderner Euripides gesehen werden könne.⁸⁸ In den Stücken dieses griechischen Tragödiendichters geht es sehr blutrünstig zu, Mütter töten ihre Kinder, Nahestehende werden hintergangen und ermordet und Stiefmütter verführen ihre Stiefsöhne. Die Welt des Euripides war eine andere als die Welt des Neil LaBute. Dennoch ähneln sich beider Mittel und der Gedanke, der hinter ihren Werken steht, bringt sie einander noch näher. So soll Euripides auf die Frage des Aischylos, warum denn das Publikum die Schriftsteller anbeten solle, geantwortet haben, es wäre ihre Klugheit und der gute Rat und die Tatsache, dass sie aus den Menschen in den Städten bessere Menschen machen würden. Die Ähnlichkeit zu LaButes Leitmotiv *great good can come from showing the bad* ist unübersehbar. Euripides könnte als *bad boy of tragedy* (böser Junge der Tragödie) bezeichnet werden und wir wissen, LaBute ist für viele Kritiker der *Mr. Nasty of contemporary theatre* (Herr Scheußlich des zeitgenössischen Theaters).

⁸⁸ Vgl. English Mary: A Modern Euripides. In: Wood, Gerald C.: Neil LaBute, A Casebook. New York/London: Routledge 2006, S. 23-38.

Doch aus der Antike zurück in die Gegenwart. Bei allen Ähnlichkeiten, die zu finden sind, darf nicht vergessen werden: LaBute lebt im 21. Jahrhundert. Auch wenn er selbst den Fokus immer wieder auf die Moral, ihren Verfall und die Suche nach einer übergeordneten Wahrheit lenkt, weiß er darum Bescheid, wie wenig Bedeutung Begriffe wie Moral und Wahrheit in einer postmodernen Zeit haben. So ist er hin und her gerissen zwischen hohen Ansprüchen und dem Wissen, wie unmöglich es heute geworden ist, an absoluten Wahrheiten festzuhalten. Als Moralist wünscht er sich vom Publikum, dass es die Wahrheit darüber erkennen möge, wie jeder in sich die Fähigkeit hat, verwerflich zu handeln. Als postmoderner Mensch möchte er verständlich machen, dass es keine absolut gültigen Wahrheiten gibt. Den Anspruch auf Wahrheit zu erheben, ist für ihn als unaufrichtig, als Lüge zu sehen. Die Wahrheit, die wie die Schönheit, in einigen seiner Werke eine bedeutende Rolle einnimmt, liegt immer im Auge des Betrachters. Sämtliche Wahrheiten sind subjektiv, was eine allgemeingültige Wahrheit unmöglich macht.

Er nennt sich selbst „part-time moralist“ (Teilzeit-Moralist). Er lebt in einem postmodernen Zeitalter. Nicht nur pendelt er zwischen diesen konträren Denkweisen, sondern auch seine Werke oszillieren zwischen diesen zwei Ebenen. Beinahe so, als wären zwei Geschichten in einer vereint. Einerseits sind es Stücke über das große Nichts der Postmoderne. Andererseits können sie als Wegweiser fort vom falschen Tun verstanden werden.

LaBute betrauert den Verlust der absoluten Wahrheiten. In der Postmoderne sieht er den Grund für die Verschlechterung unserer Lebenszustände. Er sagt aber selbst, eine Rückkehr zu den Dingen so wie sie vorher waren, wäre nicht möglich, da die Menschen zu klug für das eigene Wohl geworden wären. LaBute will niemanden durch seine Stücke zum radikalen Moralisten bekehren, aber er kämpft gegen einen weiteren Verlust, der noch übriggebliebenen Werte. LaBute zielt auf die Erkenntnis des Falschen, um somit dem Richtigen eine Möglichkeit zu geben.

D. H. Lawrence behauptet in seinem Essay „Morality and the Novel“, dass Kunst immer die Beziehung zwischen dem Menschen und der Welt, in der er zu diesem Zeitpunkt lebt oder lebte, offenbart.⁸⁹ Nur Kunst in all ihren Formen besitze die Fähigkeit, diese Vorgänge unmittelbar festzuhalten. Der Künstler setzt sich durch seine Arbeit in Beziehung zu der Zeit, in der er seine Werke erschuf. Er zeigt uns seinen Blick auf die Dinge, wie sie momentan stehen. Auch wenn behauptet wird, es

⁸⁹ Lawrence, D.H.: Morality and the Novel, Selected Literary Criticism. London: Heinemann 1955.

gäbe keine Wahrheiten mehr, sind LaButes Werke nicht nur beängstigend, nicht nur schockierend, sondern in ihnen liegt auch eine gewisse Wahrheit, eine Wahrheit über uns, unsere Zeit und wie wir miteinander leben.

2.4.2. Der Dramatiker – die LaBute'sche Hoffnung:

Er ist weit mehr als ein ehemaliger Mormone, Teilzeit-Moralist und Postmodernist, Familienvater und Mr. Nasty. Vor allem ist Neil LaBute eines: Autor. Seine Arbeit steht letztendlich über allem und beeinflusst sämtliche Aspekte seines Lebens. Wie das Schreiben sein Leben beeinflusst, beeinflusst das Leben sein Schreiben. Es sind Komponenten, die ineinander verzahnt sind. Schon in den vorangegangenen Kapiteln sind immer wieder Ansichten seiner Arbeit miteingebunden worden. Hier soll versucht werden, sich genauer und intensiver dem Bühnenautor LaBute zu widmen.

LaBute selbst wird von seinen Bekannten als ruhig und ausgeglichen bezeichnet. Dies steht ganz im Gegensatz zum Personal seiner Stücke. Er hat eine klare Vision. Er möchte so ehrlich wie möglich mit dem Publikum sein. Stücke zu schreiben, die dem Zuschauer reines Vergnügen bereiten, und Figuren zu entwerfen, die leicht verdaubar sind, gehört nicht zu dieser Vision. Diese Weigerung, gefällige Stücke zu schreiben und stattdessen die unverblünte Ehrlichkeit auf die Bühne zu bringen, wirkt oftmals irritierend. Es gibt Stellen, an denen seine Stücke unerträglich werden. So soll Harold Pinter eine Aufführung von „The Shape of Things“ schockiert mit dem Satz „Ich ertrage es einfach nicht“ frühzeitig verlassen haben. Obwohl er mit seinen Werken bis zur Schmerzgrenze und darüber hinaus geht, wird LaBute in Kritikerkreisen immer wieder als der beste zeitgenössische amerikanische Bühnenautor gefeiert. LaBute selbst sieht seine Grenzüberschreitungen, zu denen er sein Publikum förmlich zwingt, folgendermaßen:

*We (audience and dramatist) have a contract. You ask me to take you somewhere and, my God, I'm taking you, so hold on to your seat or get out. I try not to censor myself. When I have an idea, I run with it, for better or.*⁹⁰

⁹⁰ Spencer, Charles: Theatre should be a contact sport. In: The Daily Telegraph, 25.10.2003, S.8.

LaBute verzichtet auf Diplomatie und politische Korrektheit. Er reißt die mustergültige Fassade, hinter der sich seine Figuren verstecken, nieder. Oberflächlich sind sie nett zu einander, darunter brodelt das, was sie wirklich denken, aber nicht auszusprechen wagen. LaBute reißt die Oberfläche weg, und das erschreckend Ehrliche darunter wird sichtbar. Er gibt dem Unausgesprochenen eine Plattform. Ihm geht es nicht darum, verwerfliche Figuren zu entwerfen. Er packt die unschönen Eigenschaften, die uns mit seinen Figuren vereinen, verstärkt sie und bringt sie lebensgroß auf die Bühne. Die zwischenmenschlichen Beziehungen werden auf ein Spiel von Rache und Macht reduziert. Es geht meist darum, Macht auszunutzen, um über die eigene Schwäche hinwegzutäuschen. Rache an anderen stellt LaBute häufig als Hoffnung der Beendigung des eigenen Leids dar. Die Schmerzen des Gegenübers sollen die eigenen hinwegnehmen. LaBute sieht in diesen Macht- und Rache- Fantasien etwas, das in jedem von uns ruht. In seinen Stücken erwacht es. Es kommt zum folgenschweren Ausbruch.

Seine Weltsicht bezeichnet LaBute als verzweifelt, es ist Skepsis und nicht Zynismus, die sein Werk motiviert.

I am a wide-eyed realist, but there's still a sense of hopefulness there. I'm more than open to hope, but I think men and women have a difficult time dealing with each other and often take the low road.⁹¹

LaButes raubtierartige Protagonisten sehnen sich hinter einer Fassade der Abgestumpftheit nach den grundlegend menschlichen Beziehungen. Sie wollen jemandem vertrauen können, sie wollen sich verstanden fühlen, sie wollen Sicherheit. Sie wollen allerdings nichts dafür tun. Beziehungen, egal welcher Art, sind für LaBute mit Arbeit verbunden. Sobald die Dinge schwieriger werden, suchen wir nach dem Ausweg.

We live in a disposable society. It's easier to throw things out than to fix them. We even give it a name – we call it recycling. Especially as relationships go, we're too quick to say the easiest way is to end it because we don't want to do the work.⁹²

⁹¹ Dickson, Mary: Who's afraid of Neil LaBute. In: Salt Lake City Weekly 21. September 1998. S.15.

⁹² Ebenda. S. 15.

Sein bevorzugtes Spielfeld ist das der schwierigen beziehungsweise kaputten Beziehungen. Der Mikrokosmos von sozialen Gefügen ist für ihn interessanter als der große gesamtgesellschaftliche Kontext. Probleme, die LaBute im begrenzten Rahmen aufzeigt, betreffen aber genauso die Gesellschaft im Allgemeinen. Dem Zuschauer sind aber die LaBute'schen Beziehungsprobleme näher als irgendwelche Stücke mit aktuellem politischem Bezug. LaButes Werke sind den Zuschauern beinahe zu nahe. Genau das ist sein Vorhaben. Er möchte sie aus dem Wohlfühlbereich der Massenberieselung herausreißen, damit sie sich selbst, ihre Beziehungen und ihr Leben neu bewerten.

*If we don't continually evaluate and re-evaluate ourselves, we fall into patterns and believe that what we're doing is right. You fall into movements where no one questions the company line. That's how fascims began. We have to constantly look at the ways we deal with each other.*⁹³

Im Theater fühlt sich der Zuschauer sicher, er verschwindet in der Dunkelheit des Raumes, wissend, dass er nicht allein ist. Der Fokus liegt auf der Bühne und das Publikum wird im Schwarz des Zuschauerraumes zur großen urteilenden Masse. LaBute sagt, er breche dieses Schema absichtlich. Er unterwandert mit dem Herausreißen aus dem Wohlfühlbereich die falsche Wahrnehmung unserer Identitäten und unserer Motive. LaBute sieht im amerikanischen Individualismus das absolute Schlechte (ultimate evil), dadurch sei uns die Fähigkeit des Mitgefühls verloren gegangen. Es wäre uns unmöglich geworden, uns vorstellen zu können, wie andere leiden. Es ginge nur mehr um das eigene Wohlergehen. Solange das egoistische Individuum nicht selbst leide, wäre ihm das Leiden der anderen egal. Dieser Charakterzug der Gleichgültigkeit gegenüber allem, was nicht dem eigenen Vorteil nützt, kennzeichnet etliche Figuren LaButes. Gleichgültigkeit ist nicht auf den ersten Blick bei allen seinen Figuren zu finden, doch egal ob sie sich hinter einem süßen Lächeln oder in unverhüllten Aggressionen versteckt, die Gleichgültigkeit ist omnipräsent. Dieses Nicht-Einfühlen-Können führt letztendlich dazu, dass zu schockierenden, unglaublich brutalen Mitteln gegriffen wird, um das Ziel des Sich-selbst-Wohlfühlen zu erreichen. Hier stellt LaBute die Frage, ob die Beweggründe der Bühnenfiguren für ihre schrecklichen Taten nicht deckungsgleich mit den

⁹³ Dickson, Mary: Who's afraid of Neil LaBute. In: Salt Lake City Weekly 21. September 1998. S.15.

unseren sind. Er kommt abermals zum Schluss: Unsere Hauptbeweggründe liegen in Macht- und Rachedgedanken. An diesem Punkt angelangt, erhofft sich LaBute eben dieses vorher erwähnte Neu-Bewerten des eigenen Lebens und des eigenen Verhaltens.

LaBute ist nicht der große Lehrer, der die Wahrheiten verkünden möchte. Er ist, wie einige seiner Vorgänger, etwa Miller oder Mamet, nur davon überzeugt, dass der in Amerika gelebte radikale Individualismus und der uneingeschränkte Kapitalismus, die Bedeutung der Ethik zu Fall bringen. Der Mensch wird von Anfang an von oben belehrt und von den Massenmedien verführt. Jean Baudrillards beschreibt in „Requiem for the Media“ das befreiende und demokratische Potential der Medien, doch sobald diese von den Herrschenden für sich eingenommen werden, werden sie zu bloßen Berieselungsmaschinen, um das Volk zum Schweigen zu bringen.⁹⁴

LaBute möchte den Rezipienten aus dem Gefängnis des dumpfen Konsumierens lösen. Ein Anstoß kann gegeben werden, das Problem aber nicht gelöst werden. Er bezeichnet sich deshalb selbst als entschlossenen Beobachter, der es vorziehe, Fragen aufzuwerfen aber keinerlei Absicht und keinerlei Neigung habe, diese zu beantworten.⁹⁵

Am Ende von LaButes Werken steht meist nicht nur ein großes Fragzeichen. Das Publikum, das auf ein Happy End gedrillt wurde, stellt sich wahrscheinlich zunächst die Frage, warum es kein gutes Ende gab, warum nicht das Gute über das Böse siegen durfte. Darauf entgegnet LaBute:

*Yet in life that doesn't happen all the time, so should we expect it to in drama? (...) "The greatest evil" in art, if not in life, is the „ho-hum“ factor. Theatre and film (...) should be the most of whatever – the most joy, the most terror. My thinking is always, this is an evening's entertainment, but I'm going to take you to task in the time I've got with you. I want this to be something they carry away with them and chew on for the next couple of days.*⁹⁶

Die Stücke sind weit entfernt vom Vorhersehbaren. Auch wenn behauptet werden könnte, in LaButes Werken herrsche die Routine des Bösen und der Gewalt.

⁹⁴ Vgl. Baudrillard, Jean: Requiem for the Media. In: Baudrillard, Jean: For A Critique Of The Political Economy Of The Sign. New York: Telos 1980, S. 169.

⁹⁵ Vgl. Wood, Gerald C.: Neil LaBute, A Casebook. S. 77.

⁹⁶ Brown, Mick: Mr. Nasty. In: The daily telegraph 19. April 2002. Im WWW: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3576215/Mr.Nasty.html>

Doch Routine impliziert einen Gewöhnungseffekt. Dieser Effekt bleibt bei den LaBute'schen Stücken und ihren endlosen Facetten der Grausamkeit aus. Das Schlechte beherrscht die Thematik der Stücke mehr als das Gute. Darauf antwortet LaBute:

*I think people have great capacity for good, but they also have an incredible capacity for bad - although I think it's also true that people probably are more good than I write them. But the fact is the bad just happens to be more interesting to write.*⁹⁷

Das Böse ist bei LaBute nicht das Ding aus der Hölle. Es ist eine Eigenschaft, die in uns allen verankert ist. Wir können teils selbst darüber entscheiden, ob und wann wir sie anwenden. Teils sucht sie sich ihren eigenen Weg und bricht aus uns heraus. Doch Gut und Böse sind bei LaBute keine voneinander abgegrenzten Einheiten. LaBute stellt die Welt nicht als ein dunkles, tiefes Loch dar. Die Figuren, die die LaBute'schen Stücke besiedeln, sind nicht nur „fleischfressende Ungeheuer“. Sein Werk auf den bloßen Kampf zwischen Gut und Böse zu reduzieren, täte ihm Unrecht. Es sind die Zwischenbereiche, die er untersucht. Er zeigt uns Figuren, die uns beim kurzen Hinschauen als sympathisch erscheinen, die sich dann aber in eine Richtung entwickeln, die wir ihnen nie zugetraut hätten. So wie Evelyn in „The Shape of Things“, von der er uns Glauben macht, sie wäre nur eine verrückte Künstlerin, die aber doch von Mitgefühl angetrieben wird. Am Ende bewahrheitet sich nichts von dem, was sie zu sein schien. Doch auch wenn die Figuren ihre sympathische Fassade fallen lassen und sie plötzlich zu grausamen Dingen fähig sind, werden sie von LaBute nicht in den vollkommen schwarzen Bereich abgeschoben. Er lässt ihnen immer noch etwas Menschliches. So kann es sein, dass die Kindermörderin in „Medea Redux“ nicht nur als blutrünstiges Monster, sondern auch als hilfloses, alleingelassenes Wesen erscheint.

Sie sind selbstsüchtige Ungeheuer, die leicht zu Raubtieren werden, doch das ist nur die eine Seite der Figuren, derer sich LaBute annimmt. Die andere Seite zeigt, wie es an eigenem Willen mangelt und sie richtungslos, freudlos, verständnislos in dieser Welt stehen und sich nach Gemeinschaft sehnen. Das ist, laut LaBute, das Resultat der offenen Gesellschaft, in der jedem vorgegaukelt werde, alles sei

⁹⁷ Brown, Mick: Mr. Nasty. In: The daily telegraph 19. April 2002. Im WWW: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3576215/Mr.Nasty.html>

möglich und jeder könne sein Leben selbst bestimmen. Die scheinbare Freiheit ist zu einem „denn sie wissen nicht, was sie tun“ verkommen. Sie wissen nicht, was sie tun und kämpfen mit allen Mitteln um das eigene Überleben. Egal, ob das der Vater in „Iphigenia in Orem“ ist, der aus Angst vor dem finanziellen Ruin, seine kleine Tochter in den Tod schubst, oder der Mann der einen alten Schulkollegen für das Verführen der eigenen Frau bezahlt, damit er ungeschoren durch die Scheidung kommt. Es sind hoffnungslose Figuren, die sich an die Hoffnung klammern, doch für sie sind Wertinstanzen wie Recht und Schlecht als Antrieb bedeutungslos geworden. Bei LaBute gibt es deshalb nie gänzlich gute oder gänzliche schlechte Figuren. Sie haben immer etwas von Beidem. Es ist ein schattiertes Universum. Die Grenzen zwischen Gutem und Schlechtem sind verschwommen. Es ist nicht immer erkennbar, wo das Gute zum Bösen und vice versa wird. Erst durch extreme Taten, die sich durch ihre Brutalität vom grauen Brei abheben, wird der Sinn für das Gute/Böse wieder wachgerüttelt. Wo das Schlechte seine Höhepunkte erreicht, da wird auch den LaBute'schen Figuren das Unrecht bewusst. Was den Autor daran interessiert, ist, wie die Menschen mit dieser Schuld, die sie auf sich geladen haben, umgehen. Sein Faible für die Ambiguität von Gut und Böse und von Wohlverhalten und Sünde sind unverkennbar. Die Gefahr, die besteht, ist, ihn fälschlicherweise als Priester mit erhobenem Zeigefinger, der vom Predigerpult Höllenqualen prophezeit, wenn wir uns nicht hin zum Guten wenden, zu verstehen. Obwohl LaBute, wie bereits erwähnt, dieses Bewusstsein für die guten und schlechten Taten im Allgemeinen gerne zurückholen würde, weiß er, dass dies nicht mehr möglich ist. Es gibt noch das verschwommene Wissen darum, was gut und schlecht ist, aber wir messen uns nicht mehr daran, und LaBute selbst meint dazu:

I've always found it much easier to mean well than to do well – like the main character of “This Is How It Goes”, I do my best to be a good person but I’m completely at ease with being “pretty good”. Or not.⁹⁸

Ziemlich gut oder ganz in Ordnung sind einige seiner Bühnenfiguren. „O.K.“ bedeutet aber genau das, was vorhin erklärt wurde. Es ist ein sehr breiter Graubereich. Er vereint sowohl Gutes als auch Schlechtes. Seine „O.K. - Figuren“ entpuppen sich am Ende oft als Übeltäter. Wäre LaBute nun tatsächlich der große

⁹⁸ Wood, Gerald C.: Neil LaBute, A Casebook. S. 98.

Prediger, würden die Taten nicht unbestraft bleiben. Doch hier ist LaBute wieder Realist und lässt die Ungerechtigkeiten folgenlos geschehen. Als Autor sieht er es als seine Pflicht, auf ein auch nur annäherndes Happy End zu verzichten. Er hat sich dazu entschieden, über das Unangenehme zu schreiben und es käme für ihn einem Treuebruch mit der Schreibkunst gleich, würde er zum Ende hin die Glocken des Glücks erklingen lassen. Aber da in LaBute nicht nur Moralist oder Realist, sondern nach eigenen Angaben auch ein Romantiker steckt, lässt er am Ende nicht selten einen kleinen Funken Hoffnung glimmen.

*There is a glimmer at the end (...), but it's just a glimmer, and that's all you're going to get from me. I'm pretty sceptical that things are going to work out smashingly for them all in the end.*⁹⁹

Was bleibt, ist nur ein verschwindend kleiner Funken Hoffnung für die leeren Leben seiner gelangweilten, abgestumpften, meist weißen, bürgerlichen Protagonisten. Sein Vorrat an verstörenden Geschichten scheint unerschöpflich zu sein. Es sind die 1000 Gesichter der menschlichen Grausamkeit, sie verstören nicht nur, sie regen auf und rufen extreme Reaktionen hervor. Am Anfang seiner Karriere soll ein Zuschauer vom Stück „Filthy Talk for Troubled Times“ aufgrund der Hasstirade einer Figur über AIDS-Kranke: „Ich sage nehmt sie alle, steckt sie in einen beschissenen Topf und kocht sie“¹⁰⁰, unermesslich erzürnt gewesen sein und laut geschrien haben - tötet den Autor!

LaBute soll damals erschrocken nach dem Notausgang gesucht haben. Reaktionen wie diese sind Beweis dafür, dass die LaBute'schen Momente am Zuschauer nicht harmlos vorbeiziehen. Er erzwingt Aufregung, er erzwingt eine Auseinandersetzung mit dem Gesehenen. Es ist das alte „Jammern und Schaudern“, das LaBute hervorruft. LaBute und seine Stücke begleiten den Zuschauer, egal ob er das Stück bis zum Ende gesehen oder vorzeitig den Theaterraum verlässt, für eine Weile. Ein Sich-Entziehen ist nicht möglich. Das ist eine Kunst, die nur von wenigen Bühnenaufregern in diesem Maße beherrscht wird. Obwohl die Themen, die LaBute behandelt, und auch die Mittel, die er benutzt,

⁹⁹ Brown, Mick: Mr. Nasty. In: The daily telegraph 19. April 2002. Im WWW: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3576215/Mr.Nasty.html>.

¹⁰⁰ Vgl. Spencer, Charles: Theatre should be a contact sport. S. 8.

nichts vollkommen Neues sind, ist er doch drastischer und schockierender als viele seiner Vorgänger. Das Potential der Grässlichkeit wächst stufenweise an, und wird durch die Unbarmherzigkeit, die er verwendet, um den Mangel an Gefühlen zu versinnbildlichen, verstärkt, um schließlich in einer tiefgreifenden Verstörung den Höhepunkt zu finden. Wo der Zuschauer konsterniert aufschreit und fordert, den Autor zu lynchen, da sieht LaBute sein Recht. Einem Dramatiker stehen sämtliche Mittel offen, er darf die gemeinsame Zeit mit dem Publikum vollkommen ausschöpfen. LaBute wird getrieben von der Intention, ein Bild von den Szenarien zu zeichnen, die passieren, wenn wir weiterhin miteinander so umgehen, wie wir das momentan tun. Es ist eine einfache Gleichung, die LaBute in seinen Stücken beschreibt: Wenn wir Menschen in bestimmter Art und Weise behandeln, wird das geschehen, was auf der Bühne zu sehen ist. Bestimmte Verhaltensmuster erzeugen bestimmte Resultate. Es sind simple Mechanismen, die LaBute in der Gesellschaft beobachtet und die er mit seinen Stücken sichtbar machen möchte. Verrohte Menschen tun verrohte Dinge. LaButes Themenschwerpunkt liegt immer darauf, wie sich kleinere soziale Gruppen untereinander verhalten und wie sie miteinander umgehen. Für ihn wird dabei Folgendes deutlich:

I do think there is a casual brutality in the way we treat each other. It's all well and good to be nice and kind, so long as it doesn't cost me anything.¹⁰¹

LaBute sieht sich in gewisser Weise als Jäger, der die Zeit, die er gemeinsam mit dem Publikum hat, dazu nützen will, die Zuseher mit der Präsentation von Ungerechtigkeiten zu erlegen. Er will sie taktisch einengen, in die Enge treiben, damit ein Entkommen nicht möglich ist. LaBute bezeichnete den Zeitraum der Aufführung interessanterweise als „Jagdzeit“. Ein Stückeschreiber wie LaBute hat nur den begrenzten Rahmen von wenigen Stunden, um die Besucher zu erlegen. Deshalb sind für ihn auch jegliche Mittel willkommen, um an sein Ziel zu gelangen. Der Blattsschuss, so könnten die unerwarteten Wendepunkte am Ende der Stücke genannt werden, reißt den Zuseher aus seinem Leben. Er bleibt, bildlich gesprochen, verwundet und stark blutend liegen. Am finalen Wendepunkt wird meist ein Geheimnis preisgegeben oder eine Information enthüllt, die alles zum Zusammenbrechen bringt. Der Autor selbst ist Hüter dieses Geheimnisses. Doch

¹⁰¹ Brown, Mick: Mr. Nasty. In: The daily telegraph 19. April 2002. Im WWW: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3576215/Mr.Nasty.html>.

nicht nur er, sondern auch die Figur, die diese Mitteilung gegen Ende schließlich ausspricht, ist über eine lange Strecke der Bewahrer der unbekannten Information. Dieses Wissen verleiht sowohl Autor als auch Figur eine gewisse Macht über das Publikum, aber auch über die anderen Protagonisten. Ein Zurückhalten der Information könnte eventuell zu einem Happy End führen, doch LaBute fühlt sich stets der Geschichte und ihrem Personal verpflichtet, und so muss die logische Konsequenz im Preisgeben der Information liegen. Am Ende steht wieder Macht, die willkürlich missbraucht wird. Sie wird missbraucht, einfach weil es möglich ist. Wenn Macht mit Unschuld einhergeht, ist Gewalt unumgänglich, postuliert Gerald C. Wood.¹⁰² Der Einwand, La Butes Figuren seien nicht unschuldig, wäre hier angebracht. Bis zu einem gewissen Maß sind sie es aber. Sie sind zitternde Raubtiere, die um ihr Überleben bangen. Es ist nicht die Gewaltgier, die sie treibt, sondern die Angst vor dem eigenen Untergang. Das macht sie nicht vollkommen unschuldig, aber ein bisschen weniger schuldig.

Macht, Gewalt, Sünde – das sind die Themen, die das gesamte Werk Neil LaButes durchdringen. Ebenso ist die Hoffnung auf Erlösung in jedem einzelnen Stück präsent. Doch LaBute ist nicht der große Retter, er kann die Antworten nicht geben. Er kennt sie selber nicht.

2.5. Vorbilder:

Kein LaBute ohne Vorbilder. Das Werk eines Autors kann alleinstehend, losgelöst von anderen, betrachtet werden. Doch wird dies praktiziert, wird der Zugang zu mannigfaltigen weiteren Aspekten von vornherein verwehrt. Ein Werk kann aus der Menge herausgenommen und einzeln betrachtet werden, doch fällt die Analyse dann häufig flach und eindimensional aus. Beinahe, als ob ein einzelnes Individuum aus der Menge seines sozialen Umfeldes extrahiert würde, um dann anhand der oberflächlichen Eindrücke die Persönlichkeit zu deuten. Werke wie Menschen sind immer die Summe aller Teile. Der Schriftsteller wird geprägt durch das Leben. Das Werk wird vom Autor geschaffen, der dem Stück seine Prägung aufdrückt. Ein nicht-autobiographisches Werk gibt es in diesem Sinne nicht. Dieser Sachverhalt könnte mit der legendären Regel Paul Watzlawicks „man kann nicht

¹⁰² Vgl. Wood, Gerald C.: Neil LaBute, A Casebook. S. 2.

nicht kommunizieren“ gleichgesetzt werden. Es kann noch so sehr versucht werden, dem Autobiographischen aus dem Weg zu gehen. Es ganz hinter sich zu lassen, ist nicht möglich. Hinter jedem Werk steht ein Schöpfer, und hinter diesem stehen seine gesamten Erfahrungen und Eindrücke, die sich unumgänglich in irgendeiner Form im Werk niederschlagen.

Wird der Blick für das Umliegende geöffnet, werden die größeren Dimensionen immer deutlicher. Etliche unbekannte Aspekte öffnen sich. Aus einem Stück, das schon alleine betrachtet viel Raum für die Deutung bietet, wird eines mit unzähligen Facetten, die auf verschiedenen Ebenen zum Tragen kommen.

Bei LaBute ist dies der Fall. Werden die Stücke losgelöst von allen Einflüssen betrachtet, büßen sie nichts von ihrer Wirkungskraft ein, aber ein tiefer gehendes Verständnis für sie und den Autor bleibt aus. Die Grundkraft der Stücke ist vorhanden, aber durch die tiefergehende Beschäftigung gewinnen die Stücke an Vielschichtigkeit. Es treten immer wieder neue interessante Punkte zu Tage, die die Bedeutung eines Werkes erst greifbar machen.

Mit dem amerikanischen Traum hat die Arbeit begonnen. Über das Leben LaButes wurde sich langsam zu den Mormonen und dem Autor LaBute vorgearbeitet. Alles was bisher erörtert wurde, schlägt sich in seinen Werken nieder. Seine Stücke sind bereits voller Wirkungskraft, aber der Kontext macht sie einzigartig. Deshalb macht es Sinn, nun noch seine literarischen Vorbilder zu betrachten und inwiefern sie seine Arbeit beeinflussten, wo eventuell Parallelen aber auch Unterschiede zu finden sind. Ein kleiner Exkurs in die Welt des amerikanischen Theaters des 20. und 21. Jahrhunderts wird dann die Erklärungen vervollständigen.

2.5.1. Vorbilder ohne Ende:

LaBute war schon seit jeher ein Bücherwurm. Filmeschauen und Lesen waren die Lieblingsfreizeitbeschäftigung des seltsam aussehenden Kindes. Er sah und sieht sich selbst immer wieder in der Rolle des Beobachters, der alles in sich aufsaugt, was um ihn herum geschieht. Sein literarisches Wissen ist enorm. Ergänzt wird dies durch eine Vorliebe für die Popkultur. Über die weiß er, wie kaum ein anderer, Bescheid. Dieses Wissen wird immer in seinen Stücken eingearbeitet. So, wie in seiner neusten Schöpfung „Reasons to be pretty“, wo er Greg und Steph, ein

Paar am Ende der Liebe, über die Fähigkeiten und Unterschiede von Wonder Woman und Bionic Woman diskutieren lässt.¹⁰³

Noch größer als die Kenntnis der Popkultur dürfte sein literarisches Wissen sein. Um sich selbst anzutreiben, versucht er jeden Tag ein Werk eines Schriftstellers oder Dramatikers zu lesen, der ihn in Sprache und Stil übertrifft. Er möchte von seinen Vorgängern lernen, um es auf seine eigene Art besser zu machen. Mit Respekt vor seinen Vorbildern erklärt er, wie weit sein Weg noch ist, um diese zu übertreffen. Er weiß nicht, ob er dies jemals erreichen wird. Sein Ziel ist klar: er möchte der größte amerikanische Bühnenautor werden. Kein Wunder, dass deshalb sein meist verehrtes Vorbild ein Amerikaner sein muss. Es ist David Mamet, den LaBute geradezu vergöttert. Er selbst hat diese Anbetung humorvoll als über das bloße Fansein hinausgehend, in Richtung Stalkertum beschrieben und lächelnd hinzugefügt, dass Mamet nichts zu fürchten habe.¹⁰⁴

2.5.2. LaBute und Mamet:

David Mamet und Neil LaBute haben auf den ersten Blick nicht viel gemeinsam. Mamet ist ein jüdischer Kampfsportfan, LaBute ein Ex-Mormone, der Sport nicht mag. Dennoch verehrt der eine den anderen. Was daran liegen könnte, dass die Anliegen der beiden, dass die Motive, die sie in ihren Stücken verarbeiten, miteinander verwandt sind. Mamet hat es vor Kurzem in seinem Wahl-Saison-Essay „Why I am no longer a brain dead liberal“ (Warum ich nicht länger ein gehirntoter Liberaler bin?) auf den Punkt gebracht, worin die Aufgabe eines Bühnenautors liege.

And, I wondered, how could I have spent decades thinking that I thought everything was always wrong at “the same time” that I thought that people were basically good at heart? Which was it? I began to question what I actually thought and found that I do not think that people are basically good at heart; indeed, that view of human nature has both prompted and informed my writing for the last 40

¹⁰³ Vgl. LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY, A play by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2008, S. 12f.

¹⁰⁴ Brown, Mick: Mr. Nasty. In: The daily telegraph 19. April 2002. Im WWW: <http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3576215/Mr.Nasty.html>

*years. I think that people, in circumstances of stress, can behave like swine, and that this, indeed, is not only a fit subject, but the only subject, of drama.*¹⁰⁵

Beide schreiben über diese schwierigen Situationen, in denen Menschen alle Regeln, Vorschriften, Höflichkeiten und dergleichen außer Acht lassen und vom Mensch zum wütenden Tier werden. Beide sehen in dieser Entwicklung den Untergang der Gesellschaft. Beide haben die Fähigkeit, kaputte Figuren mit ihrer starken Sprache noch niedergeschlagener erscheinen zu lassen, als sie es ohnehin schon sind. Mamet ist berühmt für sein besonders rohes Vokabular und den sprachlichen Rhythmus, der sich durch die Werke zieht. Die Dialoge sind durchzogen von Aggression, gespickt mit Kraftausdrücken und werden in einem rasenden Tempo vorangetrieben. Um diesen typischen Mamet-Rhythmus zu bekommen, habe er angeblich während der Probenphasen ein Metronom mitlaufen lassen, damit die Akteure auf dieses rasche Sprechen gedrillt werden.

LaBute hingegen soll in einigen seiner Stücke die Schauspieler auf den Akzent des mittleren Westens trainiert haben. Die Sprache ist für beide ein Mittel, mit dem sich Menschen gegenseitig verletzen, und genau wie bei Mamet ist LaButes Sprache von Alltagsbrutalitäten durchdrungen. Sowohl Mamet als auch LaBute haben sich ganz typisch amerikanisch auf realistische Dramen festgelegt. Die Verwendung der Umgangssprache ist die logische Konsequenz. Eine schöne Sprache gibt es bei den beiden nicht. Die Menschen im Alltag reden nicht miteinander, um sich an der Sprache zu erfreuen. Sprache wird bei beiden zu einem notwendigen Übel, sie wird der real verwendeten Normalsprache angeglichen. Mamet war nicht der erste amerikanische Dramatiker der Kraftausdrücke verwendete, doch bei ihm gehörten sie zum festen Inventar. Später kommt es sogar zur Aufhebung von syntaktischen und grammatischen Normen. Dies sind Mittel, die nicht nur typisch für Mamet und LaBute sind, sondern sehr oft im amerikanischen Drama angewendet werden. Diese Stilmethode bringt das Werk näher hin zum Rezipienten, da diese Sprache keine künstliche Bühnensprache ist, sondern eine maßstabsgetreue Kopie des tatsächlich Gesprochenen.

Der Verfall der Sprache, zeigt aber nicht nur, wie schrecklich wir miteinander umgehen, und nicht erkennen, wie viel Schaden Worte erzeugen können. Vielmehr

¹⁰⁵ Mamet, David: Why I Am No Longer a "Brain – Dead" Liberal, An Election – Season Essay. In: The Village Voice 11.März. 2008. Im WWW: <http://www.villagevoice.com/2008-03-11/news/why-i-am-no-longer-a-brain-dead-liberal/> (14.03.08)

ist es ein Zeugnis der Unfähigkeit, sich der Welt mitzuteilen. Es sind Dokumente, die unser Versagen, den inneren Zustand zu kommunizieren, in Worte fassen. Worte, um gegenseitiges Verständnis zu schaffen, fehlen. Darin sieht Mamet, aber auch LaBute, das große Verhängnis unserer Zeit. Dieses Unvermögen, sich zu vermitteln, ist für sie nichts, das nur Einzelne betrifft. Sie sehen es als Problem der gesamten Gesellschaft. Wir können uns nicht mitteilen, da uns die Mittel dazu fehlen.

Greg: No, no, no, no, no, uh - uh, no!

Steph: Yes!

Greg: No that's not it/ I didn't say that.

Steph: Don't lie you fucker! Yes, you did!

Greg: Steph...

Steph: No, don't, do not „Steph“ me right now!

Greg: Come on, Stephanie...

Steph: Don't do that, you prick! Don't play the „Stephanie“ game, do not do it!

Greg: But I didn't say anything. I'm telling you the truth here! And I definitely didn't use that word, so...that's...

Steph: Bullshit!

Greg: I didn't! I would never say that about you, ever, and I'm not gonna be...

Steph: Bull-shit! BULLSHIT! Fuckers...¹⁰⁶

So beginnt das aktuellste Werke aus der LaBute'schen Feder „Reasons to be pretty“. Hier wird die Unfähigkeit zur sinnvollen Kommunikation demonstriert. Es wird geredet, doch es wird nichts gesagt. Dies resultiert aus dem Fehlen des Potentials, den eigenen Gefühlszustand nach Außen zu erklären. Es wird sich angeschrien, es wird sich beschimpft. Sätze werden begonnen, aber nicht beendet. Das Gegenüber wird stets unterbrochen. Der Streit zieht sich über zehn Seiten hinweg. Er endet im Nichts. Zwischen den Hauptprotagonisten wird nichts geklärt und keine Unklarheiten beseitigt. Steph schlägt gegen die Wand, verlässt schreiend (It fucking isn't) den Raum. Greg bleibt entnervt und verwirrt zurück (...Oh boy.)

Bei Mamet sieht es ähnlich und doch anders aus. Doch die Einflüsse, die Mamet auf LaBute hatte, sind deutlich erkennbar. Hier ein kurzer Textausschnitt aus

¹⁰⁶ LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY. A play by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2008, S. 7.

Mamets Stück „Oleanna“. Ein zunächst harmloses Lehrer-Schüler-Gespräch wird zu einem harten Kampf über Macht, Zensur und Sexualität.

Carol: What is a „term of art“?

John: (Pause) I´m sorry...?

Carol: (Pause) What is a“term of art“?

John: Is that what you want to talk about?

Carol: ... to talk about...?

John: Let´s take the mysticism out of it, shall we? Carol? (Pause) Don´t you think? I´ll tell you: when you have some „thing“. Which must be broached. (Pause) Don´t you think...? (Pause)

Carol: ...don´t I think...?

John: Mmm?

Carol: ...did I...?

John: what?

Carol: Did...did I...did I say something wr...¹⁰⁷

Was bei diesem Textauszug zu sehen ist, ist die Macht, die die Lehrperson über die Schülerin hat. Carol ist vollkommen verunsichert, stottert vor sich hin, traut sich im Grunde genommen nicht, etwas zu sagen. Wie bei LaBute ist es das Unausgesprochene, das erst die tiefgreifendere Bedeutung liefert. Obwohl es sich hier nur um einen kurze Textstelle handelt, wird auch der Mamet typische Sprachrhythmus erkennbar. Im Gegensatz zum Textbeispiel aus „Reasons to be pretty“ wird hier nicht herumgeflucht und herumgeschrien. Es liegt hier genauso eine Art von Gewalt vor, die ihren Ausdruck in der Sprache findet. John, die Lehrperson, macht von vornherein klar, wer hier in der stärkeren Position ist. Seine Macht nutzt er. Gewalt wird in einem bloßen „Mmm“ greifbar.

Diese Gewalt der Sprache findet bei beiden Dramatikern ihren Ursprung in der Kindheit. LaBute lebte mit dem unberechenbaren Vater, der ihm nicht nur zeigte, welchen Schaden Worte verursachen können. Mamet sieht den Ursprung seiner harten Bühnensprache ebenso in seiner Kindheit. Die größte Gemeinsamkeit der Familienmitglieder lag in der Fähigkeit, sich in gemeinen, brutalen Worten auszudrücken.

¹⁰⁷ Mamet, David: Oleanna. New York: Vintage Books 1993, S. 2f.

David Mamets Bühnenwelten sind die des Verlustes. Seine Figuren kommunizieren nicht mehr miteinander. Außer der gemeinsamen Situation, werden sie durch nichts mehr vereint. Die Verbindungsstelle zum anderen ist gebrochen. Sie werden zu bloßen Statisten in ihren eigenen Leben. Sie versinken in einem Chaos der Ziellosigkeit. Die Kräfte, sich daraus zu befreien, fehlen. Sein Werk kann als untersuchender Trauergesang auf den amerikanischen Traum verstanden werden. In „Glengary Glenn Ross“, eines seiner bekanntesten Werke, beschreibt Mamet eine Gesellschaft, in der das Konkurrenzdenken das Handeln dominiert. Solidarität gibt es keine, Kollegialität wird zum Fremdwort, das einzige, das zählt, ist ein Vertragsabschluss. Vor dieser Gesellschaft gibt es für Mamet kein Entrinnen mehr.

LaBute sieht die Dinge genauso wie Mamet, doch für ihn gibt es immer noch die Hoffnung darauf, dass sich etwas zum Positiven verändern könnte. Die Chancen stehen aber schlecht. Des Weiteren gibt es für LaBute noch diese Wertmesser des Rechten und des Schlechten. Obwohl er keine scharfen Grenzen zieht. Das Gute und das Böse überlagern sich. Dennoch glaubt er an diese Werte und an die Möglichkeit des richtigen Handelns. Mamet ist anderer Ansicht.

*What's a moral choice, what's not a moral choice, and so forth. Somebody even more pedantic than I might say that that's the whole question of drama: How does one make a moral decision? And further, that a moral decision is not the choice between wrong and right — that's easy — but between two wrongs.*¹⁰⁸

Mamet ist bereits dort angelangt, wo LaBute noch hin muß. Für Mamet gibt es das richtige Tun nicht mehr. Diese Zeit ist vorbei. So wie der „Amerikanische Traum“ seine Ideale verraten hat, so ist das Gute zu einer leeren Hülle geworden. LaBute wehrt sich gegen diese Auffassung und sieht das Wissen um Gut und Böse als etwas dem Menschen Eigenes. Dies kann im Bewusstsein zwar unterdrückt, doch nicht gänzlich ausgeschlossen werden.

Mag es auch merkwürdig klingen, so haben sowohl Mamet als auch LaBute einen bemerkenswerten Sinn für Humor, der sich an den schrecklichsten Stellen bemerkbar macht. LaBute bringt das Publikum an einen Punkt, an dem es nicht weiß, ob es lachen oder vor Entsetzen schreien soll. Er erzeugt einen Zustand, in

¹⁰⁸ Kachka, Boris: David Mamet's Election Season, The playwright on Hillary, corruption, and our democracy's saving grace. In: New York Magazine 10.Jänner 2008. Im WWW: <http://nymag.com/arts/theater/features/42753/>.

dem das Lachen im Hals stecken bleibt. Ein kleines Schmunzeln vor dem Schreckensschrei kann nicht zurück gehalten werden. So ähnlich verhält es sich mit Mamets Werken. In den schrecklichsten Szenen keimt ein kurzes Schmunzeln auf, das sofort im Schock vertrocknet.

Das liegt an ihrem besonderen Gefühl für Sprache und deren Wirkung. Beide sind Bühnenpoeten. Sie besitzen die künstlerische Gabe, Effekte zu erzeugen, die nicht nur auf einer Ebene verstanden werden können. Sie beziehen sich beide meist auf kleinere soziale Gruppen und beleuchten durch sie doch die gesamte Gesellschaft. Worin sich Mamet und LaBute gleich sind, ist der bewusst kontrollierte Einsatz der Sprache. Bei ihnen wird nicht nur etwas „dahin geschrieben“, sondern jedes Schimpfwort, jeder abgehackte Satz, jede Unterbrechung, jeder Punkt, jeder Gedankenstrich hat eine Bedeutung und verweist auf das Unausgesprochene. Die Sprachlosigkeit dominiert den Text. Das Gesagte zeigt, wie jeder Einzelne in der Leere verloren geht.

Gerald M. Berkowitz schrieb über David Mamet, er besäße die Tendenz, ein und dieselbe Geschichte immer und immer wieder zu erzählen. Er fügt hinzu, es wäre eine gute Geschichte, und er erzähle sie mit Stil, Einsicht und theatralischer Vitalität.¹⁰⁹ Mit LaBute verhält es sich genauso.

2.5.3. LaBute und die Briten:

Es wäre vermessen zu sagen, David Mamet sei der einzige Dramatiker, der LaBute geprägt habe. Ein Mann wie LaBute, der seit seiner Kindheit ein Büchernarr war, der heute noch Bücher und Stücke wie ein Hungernder das Mahl verschlingt, lässt sich nicht auf ein großes Vorbild beschränken. Tatsache ist, als Drama-Student entdeckte er seine Vorliebe für die britischen Bühnenautoren der 60er und 70er Jahre. Besonders angetan war er von den zwei Wards, Howard Barker und Edward Bond.

¹⁰⁹ Vgl. Berkowitz, Gerald M.: American Drama of the twentieth century. S. 194.

2.5.4. Barker und das *Theatre of Catastrophe*:

Howard Barker, der 1946 geborene Brite, ist für seine unerbittliche Art von Theater, die er selbst *Theatre of Catastrophe* (Theater der Katastrophe) nennt, bekannt. Hier könnte schon die erste Parallele zu LaBute zu finden sein. Auch sein Werk könnte mit dem Begriff „Theater der Katastrophe“ beschrieben werden. Doch hinter jedem Begriff steht eine Theorie oder wenigstens eine Erklärung. Barker selbst versteht unter dem *Theatre of Catastrophe*, eine Form des Theaters, die es als oberstes Prinzip der Kunst sieht, unverdaubar zu sein. Es soll vielmehr ein Reizmittel sein, das stört und nicht ignoriert werden kann. Genau wie LaBute sieht Barker das Theater als Notwendigkeit in der Gesellschaft. LaBute sieht Theater als Kontaktsport und Herausforderung an die Zuschauer. Barker geht noch weiter. Für ihn soll Theater eine Aufgabe für alle sein, nicht nur für das Publikum, sondern auch für die Akteure. Sie sollen inspiriert werden, um am Ende eine Bedeutung für sich selbst zu finden. Barker zielt aber nicht, so wie LaBute, auf das Überdenken des eigenen Lebens. LaButes Werk lässt zwar genauso viele Interpretationsmöglichkeiten offen wie das des Briten, aber der Amerikaner möchte mit seinen Stücken Anlass geben, den Status Quo in der Gesellschaft, im eigenen Leben und im Umgang mit anderen, zu überdenken.

Worin sich die beiden Herren aber gänzlich unterscheiden, ist die Vorstellung Barkers, dass Theater nicht von zu strengem Realismus und Ideologien eingeengt werden darf. LaBute ist zweifellos ein Dramatiker, der nicht in absurde Welten abschweift, sondern nahe an der Realität bleibt. Und auch wenn hinter seinen Werken keine großen politischen Ideologien stehen, vertritt er in jedem Stück seine eigenen Ideale. Barker versucht dies zu verhindern, er möchte keine Klarheit und somit auch nicht eine, sondern viele mögliche Botschaften ins Publikum bringen. Ob es aber tatsächlich möglich ist, ein Werk ohne jegliche ideologische Hintergründe zu schreiben, ist eine andere Frage.

Howard Barker beschrieb in seiner Aufsatzsammlung „Arguments for a Theatre“ die Unterschiede zwischen dem humanistischen und dem katastrophalen Theater.

The Humanist Theatre

We all really agree.
When we laugh together.
Art must be understood.
Wit greases the message.
The actor is a man/woman
not unlike the author.
The production must be clear.

We celebrate our unity.
The critic is already on our side.

The message is important.
The audience is educated
and goes home
happy
or
fortified.

The Catastrophic Theatre

We only sometimes agree.
Laughter conceals fear.
Art is a problem of understanding.
There is no message.
The actor is different in kind.
The audience cannot grasp
everything; nor did the author.

We quarrel to love.
The critic must suffer like
everyone else.

The play is important.
The audience is divided
and goes home
disturbed
or
amazed.¹¹⁰

Vergleicht man nun das von Barker aufgestellte Kontrast-Modell mit dem LaBute'schen Stil wird erkennbar, dass LaBute zwischen diesen zwei Theaterformen steht. Er neigt zwar wesentlich stärker zum Theater der Katastrophe als zum humanistischen Theater, doch eine absolute Deckungsgleichheit mit Barkers Ideen ist nicht vorhanden. Ein wichtiger Unterscheidungspunkt liegt in der Rolle des Schauspielers. LaBute möchte Figuren schaffen, die dem Zuschauer ähneln, und so möchte er sie auch von den Akteuren umgesetzt sehen. Der brutale Effekt bei LaBute entsteht, wie nun schon öfters erwähnt, durch die Nähe zur Realität des Rezipienten. Aus diesem Grund kann und darf der Schauspieler und die Rolle, die er auf der Bühne einnimmt, nicht von einer anderen Art sein, sondern muss von derselben Art sein wie der Autor und sein Publikum. Ein weiterer Unterschied ist in der ersten Feststellung Barkers über das Theater der Katastrophe zu finden. Für Barker darf es nur selten zu einer übereinstimmenden Meinung

¹¹⁰ Barker, Howard: Arguments for a Theatre. Manchester/New York: Manchester University Press 1997, S. 71.

kommen. LaBute hingegen möchte ein einstimmiges „Ja“ im Publikum erzeugen. Ein „Ja“, das erkennt, wie realitätsnahe die Stücke konstruiert und wie authentisch die Figuren gebaut sind. Ein „Ja“, das die vielen Ungerechtigkeiten und Grausamkeiten erkennt, und vor allem ein „Ja“ zu den vielen Fragen, die am Ende bei LaBute offen bleiben.

Auch wenn sich die Stile der beiden Herren unterscheiden - der Eine versucht das Geschriebene als Reales darzustellen, der Andere verweigert sich dagegen – unternehmen sie doch beide den Versuch, die Machtspiele und deren menschliche Motivation zu untersuchen. Am Ende will Barker sein Publikum geteilter Meinung, verstört und erstaunt nach Hause gehen sehen. Genau dies ist es auch, worauf LaBute abzielt. Das Publikum glücklich zu machen oder es in seinem Handeln zu bestärken, so wie im Modell des humanistischen Theaters beschrieben wird, ist nicht LaButes Ziel. Das Gegenteil soll erreicht werden. Dies deckt sich mit Barkers Idee über das Ziel des *Theaters der Katastrophe*. Verstört und erstaunt sollen die Leute sein. Wer verstört ist, kann das Gesehene zunächst gar nicht fassen. Der Auslöser der Verstörung bleibt präsent und arbeitet im Zuschauer weiter. Das möchte LaBute erreichen. Wie schon erwähnt, möchte LaBute, dass seine Stücke nicht nur schwer verdaubar, sondern, dass die behandelten Inhalte richtig zäh zu beißen sind. Noch Tage nach der Aufführung sollen sie im Alltag des Rezipienten präsent sein. Genauso verhält es sich mit dem Erstaunen. Erstaunt sein bedeutet doch nichts anderes, als die Vorgänge nicht in ihrer Gänze zu verstehen oder mit etwas Unerwartetem konfrontiert zu sein. Das Erstaunen führt zu einem sich Auseinandersetzen mit dem Gesehenen. Ein Reflektieren über das Erschrecken und Erstaunen ist unumgänglich. Das ist das Ziel: nachzudenken, zu reflektieren, sich auseinanderzusetzen. Das Gegenteil wäre bloßes Konsumieren. Dies wird sowohl durch den Barkerschen als auch den LaButeschen Stil nicht ermöglicht. So gleichen sich der Amerikaner LaBute und der Brite Barker in den Themen, die sie durch ihre Werke untersuchen. Sie verdeutlichen zusätzlich bestimmte Zusammenhänge. Barker und LaBute gleichen einander aber auch in ihren Zielen, die sie mit ihrer Kunst verfolgen. Die Mittel, die sie verwenden sind andere, doch der Gedanke, der hinter ihren Werken steht, vereint sie. Es könnte behauptet werden, dass eine ist die britische Art, das andere die amerikanische Weise derselben Idee.

2.5.5. Edward Bond und Neil LaBute – Politik vs. Moral:

Einen weiteren Briten, dem LaBute in manchem ähnelt und doch anders ist, haben wir in der Person Edward Bonds vor uns. Obwohl die beiden Autoren beim ersten Betrachten scheinbar kaum etwas gemeinsam haben, werden die Gemeinsamkeiten bald deutlich.

Bond wurde 1934 in einem Vorort von London in eine typische Arbeiterfamilie geboren. Als 1939 der Zweite Weltkrieg ausbrach, war Bond alt genug, um den Krieg bewusst zu erleben. Bombenangriffe und die Angst vor dem Tod gehörten zur Kindheit des Edward Bond. Im Kriegsende sah Bond die Möglichkeit auf das Leben an sich.¹¹¹

Doch das Leben als Arbeiterkind hatte nichts mit den romantisierten Fantasien, die uns heute oft präsentiert werden, gemeinsam. Es war ein Leben. Das war es. Kein gutes und kein schönes Leben, es wurde gelebt. Vielmehr als das eigene Leben wurde nicht besessen. Bond hasste die schlechte Bildung, die den Arbeiterkindern zuteil wurde. Und er hasste die Beschränkungen, die der Arbeiterklasse anhafteten. Mit 15 brach er die Schule ab und aus diesem kranken System aus. Seines Erachtens überlebt die Arbeiterklasse nur aufgrund ihrer Selbst-Unterdrückung. Bond kämpfte sich aus dem durch die Angehörigkeit zur Arbeiterklasse vorgegebenen Schicksal frei, doch seine Herkunft ließ er nicht hinter sich. Er sieht sich selbst immer noch als Arbeiter. Die Stärke seiner Klasse trägt er in sich und ihrer Schwäche schämt er sich nicht. Er bleibt der Arbeiterklasse treu.

Auch LaBute entstammt einer Arbeiterfamilie, auch er kämpfte sich nach oben. Doch LaBute brach nicht vollkommen aus. Er fügt sich - so gut es ging - in ein anderes System ein. Er ging den Weg des Bildungsbürgers. LaBute las von frühester Kindheit an, später bildete er sich. Er lernte immer weiter und schließlich arbeitete er an seinem PhD. LaBute ist seinen Stücken treu, betont er immer wieder. Seiner Klasse, aus der er stammt, bringt er nicht diese Loyalität entgegen. Das mag daran liegen, dass LaBute in einer Zeit geboren wurde, in der es nicht mehr angemessen war, über Klassenzugehörigkeit zu sprechen. Vielmehr kann der Grund in LaButes Geburtsland Amerika gefunden werden. In einem Land, in dem es angeblich keine Unterteilung in Klassen geben soll und Chancengleichheit das

¹¹¹ Vgl. Lapin, Lou: The Art and Politics of Edward Bond. New York: Lang 1987, S. 7-20.

große Schlagwort ist. Walter Benn Michaels schreibt in seinem Buch „The trouble with diversity“, wie falsch das Bild der Amerikaner und ihrer scheinbaren Klassenlosigkeit ist. Ginge es darum, sich selbst einer Klasse oder Schicht zuzuordnen, würden die meisten zur Mittelschicht greifen. Auch wenn die Schere zwischen Arm und Reich und somit Ober- und Unterklasse immer größer wird. Die Mittelschicht verschwindet langsam, die Amerikaner halten aber an der Vorstellung, sie alle wären Teil der guten durchschnittlichen Mittelschicht, fest.¹¹² Bezeichnend ist: auch LaBute, der offensichtlich aus der unbeliebten Arbeiterklasse stammt, sieht sich nicht als Teil derselben. Er wurde zwar in diese Welt geboren. Aber er vermittelt den Eindruck des stets Fehlplatzierten. LaBute war seines Erachtens das „Merkwürdige“ in seiner Klasse. Er passte nicht dazu. Er selbst war davon überzeugt, dass er nicht dort hin gehöre. Das Nicht-Zugehörigkeitsgefühl zu einer Gruppe bedeutet, dass es einen anderen sozialen Kreis geben muss, zu dem eine Bindung möglich ist. Der logische amerikanische Schluss ist: ist es nicht die Arbeiterklasse, so muss es wohl die Mittelschicht sein, der man angehört ist. Hier kommt in LaBute der Amerikaner zum Vorschein. Der Großteil seiner Stücke spielt in einem weißen Mittelklasse-Umfeld. Taktisch ist dies ein guter Schachzug. Laut Michaels fühlen sich die meisten Amerikaner dieser Klasse zugehörig. Ein weiteres Beispiel, wie LaBute mehr Nähe zum Zuschauer erzeugt. Die Mittelklasse steht repräsentativ für die gesamte amerikanische Gesellschaft.

Bei Bond sieht es anders aus. Er kam aus der Arbeiterklasse und fühlt sich ihr bis zum heutigen Tage zugehörig. Der Großteil seiner Stücke spielt in dem trostlosen Umfeld, in dem er selbst aufgewachsen ist. Bonds Stücke sind brutal. Sie überschreiten nicht selten die Grenzen des Menschlichen. Doch, da sie in einem Milieu spielen, mit dem sich wenige identifizieren wollen, ist es leichter, die Brutalität von sich weg zu schieben und sie nicht als Problem, das auch im eigenen Alltag vorhanden ist, zu sehen. Es sind Schocker, die Entsetzen auslösen, die auch ein Nachdenken hervorrufen. Das Resultat wird in den meisten Fällen aber nicht das Überdenken des eigenen Verhaltens, sondern mehr ein Anklagen der dargestellten Klasse sein. Nach LaBute'schen Werken ist man über sich selbst schockiert. Nach Bond'schen Stücken von den anderen.

LaBute schreibt über eine Welt, der er von Anfang an gerne angehört hätte. Nun findet er aber auch in dieser neuen Welt die gleichen Grausamkeiten, die er schon

¹¹² Vgl. Michaels, Walter Benn; The Trouble with Diversity, How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality, The trouble with diversity. S. 5.

aus seiner Kindheit kennt. Gewalt ist etwas Klassenloses. Sie wird überall ausgeübt. Gewalt ist das schrecklichste einende Element der Menschheit.

Gewalt vereint auch Edward Bond und Neil LaBute. Beide sehen, wie sie zu etwas Alltäglichem verkommt. Ihre Ausübung bereitet vielen kein schlechtes Gewissen mehr. Die Hemmschwelle, Gewalt anzuwenden, ist ebenso drastisch gesunken.

LaBute sieht sich allerdings im Gegensatz zu Bond nicht als politischen Bühnenautor. Er sieht die Dinge, wie sie falsch laufen, spricht ihnen die politische Ebene nicht ab, aber er behandelt sie nicht auf dieser. Bonds Stücke hingegen sind geprägt von seinen politischen Überzeugungen. Politische Stücke zu schreiben ist nichts Schlechtes. Das ist spätestens seit Brecht bekannt. Doch wenn die Geschichte hinter der Politik verschwindet und das Theater zur bloßen politischen Show wird, distanziert sich der politikverdrossene Zuschauer von heute von dem Dargebotenen. Diese übertriebene Politisierung der Stücke unter der die Wirkungskraft stark gelitten hat, trifft auf die späteren Werke Bonds zu.

LaBute hat tatsächlich keine politischen Absichten. Er möchte kein Regime zu Fall bringen oder dem Proletariat zum Sieg verhelfen. Dennoch fehlt ihm nicht das Ziel hinter seinem Tun. Seine Stücke, die sich auf Portraits kleiner sozialer Kreise beschränken, haben bei genauerer Betrachtung mindestens genauso viel Politisches wie Nicht-Politisches in sich. Er übt in erster Linie Kritik an der Art und Weise, wie wir mit unseren Mitmenschen umgehen. Dazu wird deutlich, wie sich das Verhalten innerhalb eines beschränkten gesellschaftlichen Umfeldes in einem größeren sozialen Umkreis fortsetzt. Missstände, die es in den kleinsten zwischenmenschlichen Beziehungen gibt, werden im großen gesellschaftlichen Kontext gespiegelt. In LaButes Werken sehen wir das Politische durch das menschliche Handeln. So wird der Politik das Abstrakte genommen und es wird zu etwas konkret Menschlichem. Anders gesagt, LaButes Stücke sind politisch, ohne es primär sein zu wollen. Der menschliche Aspekt, um das Theater den Zuschauern näher zu bringen, steht im Vordergrund.

Bond war immer politisch. Er stammt aus einer Zeit in der sich der Politik nicht entzogen werden konnte. Er erlebte seine Kinderjahre und die frühe Jugend im Kriegszustand. In Bonds jungen Jahren herrschte noch die Theaterzensur in England, und er brachte mit seinem Stück „Saved“ (1965) eine große, öffentliche

Diskussion über die künstlerische Freiheit in Gange, die schließlich zum Fall der Zensur führen sollte.

Bond und LaBute sind beides Kämpfer auf ihre eigene Art. Beide haben sich aus schweren Ausgangssituationen frei gekämpft und sind ihren eigenen Weg gegangen. Beide sehen Missstände in der Gesellschaft. Beide schreiben dagegen an. Bond sieht die Dinge aus der Sicht eines 1934 geborenen Briten, LaBute aus der Sicht eines 1963 in Detroit, Michigan geborenen Amerikaner. Es könnte gemutmaßt werden, wäre LaBute 30 Jahre vorher in England geboren, so hätte er wahrscheinlich genauso wie Bond geschrieben. Erstaunlich ist, liest man was Bond über Gewalt und seine Stücke schreibt, so könnte dies fast genauso der LaBute'schen Feder entsprungen sein.

*I write about violence as naturally as Jane Austen wrote about manners, Violence shapes and obsesses our society, and if we do not stop being violent we have no future. People who do not want writers to write about violence want to stop them writing about us and our time. It would be immoral not to write about.*¹¹³

Hier wird der politische Schriftsteller Bond zum Moralisten. In seinem Essay „On Violence“ (Über die Gewalt) schreibt er weiters:

Violence is a biological mechanism which evolved before human beings evolved, and which has been inherited by them. It first occurred in animals lower than human beings in the order of biological organisation. When these animals are threatened, and have no alternative, they may violently attack whatever is threatening them. It is a last defence, used in a crisis, and its value for primitive animals is clear: it helps to ensure the continuation of their species. But for human beings the opposite is true. Violence threatens the continuation of our species, at least in a civilised form....We do not need to be violent. We need food and warmth, but we have only capacity for violence. (...)Human violence is contingent not necessary, and occurs in situations that can be identified and

¹¹³ Bond, Edward: Lear. London: Eyre Methuen 1972. S. v-xiv.

*prevented. These are situations in which people are at such physical and emotional risk that their life is neither natural nor free.*¹¹⁴

Was Bond hier beschreibt, kommt auch in den Stücken LaButes zu tragen. Der Mensch an sich besitzt die Fähigkeit, Gutes oder Schlechtes zu tun. LaBute ist der Meinung, von Anfang an seien diese Anlagen in uns vorhanden. Bond ist der Meinung, der Mensch sei von Geburt an nicht schlecht, sondern gut. Das endgültige Wesen werde erst durch die Gesellschaft kreiert. Interessant ist auch der Aspekt, dass die Gewalt dann auftritt, wenn sich die Menschen unter Druck fühlen oder einem zu großen Risiko ausgesetzt sind. In „LaBute-Land“ ist genau dies der Fall. Die Figuren sind einer stets unsicheren und somit gefährdenden Welt ausgesetzt. Bond und LaBute sind sich einig, unter diesen Umständen ist Gewalt schwer zu verhindern. Doch lassen wir Bond weiter über die Gewalt sprechen.

*(...) at their best these social bonds are not just the condition of human freedom, they are the essence of it. (...) we create our subjective selves through our objective social relations, and our self-consciousness is not primarily the fruit of private introspection but of social interaction. (...) Human nature is not fixed at birth, it is created through our relation to the culture of our society. It could be said that every child is born an orphan and must be adopted by its society....I only want to make clear that the cause and solution of the problem of human violences lie not in our instincts but in our social relationships.*¹¹⁵

Ein agitatorischer Hauch ist bei Bonds Erklärungen nicht von der Hand zu weisen. Doch seine Auffassungen stimmen in fast allen Punkten mit denen LaButes überein. Nicht umsonst betet LaBute laut eigenen Aussagen den Briten Bond und dessen Arbeit an. Beide sind fasziniert von der alltäglichen Gewalt. LaBute und Bond sehen die Ursache für die Gewalt in den verlorenen Beziehungen. In den LaBute'schen Stücken treffen wir auf die Waisenkinder der Gesellschaft. Haltlos, ohne Plan und Richtungssinn irren sie durch die Welt. Sie laufen künstlichen Werten nach. Sie sind ständig einem enorm hohen Druck ausgesetzt und sehen ihre Leben stets als gefährdet. Sie werden zu den brutalen Tieren, die sich angegriffen fühlen,

¹¹⁴ Bond, Edward: On Violence. In: Bond, Edward: Plays 1, Saved, Early Morning, The Pope's Wedding. London: Methuen 1997, S. 9.-17.

¹¹⁵ Ebenda. S. 9.-17.

und attackieren, um sich selbst zu retten. Die Hemmschwelle zur Gewaltausübung wurde sehr niedrig, gerade weil wir, um es wieder mit den Worten Bonds zu sagen, zu Waisenkindern geworden sind. Jeder steht alleine da, ist für das eigene Glück wie für die eigenen Fehlschläge alleine verantwortlich. Soziale Bande, die eine Art Sicherheitsnetz darstellten, gibt es nicht mehr. Wenn wir fallen, fallen wir hart. Und so halten Brutalität und Gewalt Einzug in unser tägliches Leben gehalten.

Die Verwandtschaft der LaBute'schen und der Bond'schen Denkweise und ihre ähnlichen Ansichten darüber, was mit ihrem Theater bewirkt wird, sind nicht von der Hand zu weisen. LaBute möchte das Individuum zur Reflektion des eigenen Verhaltens anregen. Bond möchte das Bewusstsein für das eigene Verhalten stärken. Im Grunde genommen wollen beide dasselbe.

Dennoch verwenden sie in ihren Stücken verschiedene Arten der Gewalt. Doch der Gedanke, der hinter der Darstellung von schrecklichen zwischenmenschlichen Beziehungen und der damit einhergehenden Gewalt steht, ist auch hier wieder derselbe. LaBute fordert die Zuschauer heraus und zeigt in ihnen, zu welchen furchtbaren Taten sie selbst fähig sind. Bond erklärt, nur in Extremsituationen könne der Mensch sich selbst erkennen.¹¹⁶ Auch hier sind die Ansichten Bonds und LaButes wieder deckungsgleich.

LaBute erklärt immer wieder, wir hätten die Fähigkeit zum Einfühlen und zum Mitfühlen verloren. Wenn es uns nicht selbst betreffe, seien wir unfähig geworden, für Andere Mitleid zu empfinden. Darin sieht LaBute die große Tragik unserer Zeit. Bond sieht es ebenso und bringt dieses Equivalent in seinem Stück „Lear“ zum Ausdruck (1971)

*Nur eines hält uns bei Vernunft. Das Mitleid; der Mensch ohne Mitleid ist ein Wahnsinniger.*¹¹⁷

So steht der Rezipient sowohl in LaButes als auch Bonds Stücken Wahnsinnigen, kurz vor dem endgültigen Zusammenbruch, gegenüber. Der Wahnsinn ist aber nichts Außergewöhnliches, sondern, da die Fähigkeit zum Mitleid uns allen entweder schon abhanden gekommen ist oder wir sie gerade verlieren, etwas Normales geworden. Es ist nicht ein Wahnsinn, der in Heilanstalten zu finden

¹¹⁶ Bond, Edward: On Violence. In: Bond, Edward: Plays 1, Saved, Early Morning, The Pope's Wedding. S. 9-17.

¹¹⁷ Bond Edward: Lear, S. 84.

ist. Es ist ein Wahnsinn, der uns betäubt und uns nicht erkennen lässt, wie blind aber auch hilflos wir auf das Verderben zusteuern.

LaBute und Bond sind in ihrem Denken ähnlich und doch ist LaBute ein Bühnenautor, der über Menschen und Bond einer, der gegen das System schreibt. Ihre Ideen sind dieselben, doch die Resultate sind anders.

Bond ist der Drastische, LaBute der Menschliche. Dennoch gibt es ein Stück im bisherigen Werk LaButes, das beinahe als Fortsetzung von Bonds Stück „Saved“ gesehen werden kann. Der Einfluss Bonds auf LaBute ist nicht zu leugnen. Doch LaButes „The Distance from here“ verkommt nicht zur bloßen Bond-Kopie, es ist ein absolutes LaBute Stück mit all seinen typischen Feinheiten.

LaBute wollte mit diesem Stück die Wut, die die Jugend von heute in sich trägt festhalten. In „The Distance from here“ geht es nicht um wohlstandsverwarloste Jugendliche. Es geht um die Jugend der Arbeiterklasse. Es geht um eine Jugend ohne Zukunft, die deshalb schon im Heute verzweifelt. In diesem Stück wird der Einfluss Bonds auf LaBute am deutlichsten erkennbar, wahrscheinlich auch deshalb, weil es sich mit der Arbeiterklasse auseinandersetzt.

Am Anfang von LaButes Stück steht ein Zitat von Kurt Cobain, dem Leadsänger der legendären Grunge-Band „Nirvana“, der vor allem durch seinen tragischen Selbstmord im Jahre 1994 - die Umstände sind bis zum heutigen Tag allerdings nicht vollkommen geklärt - traurige Berühmtheit erlangte. Das Zitat ist der Ausdruck absoluter Resignation.

*Oh well, whatever, nevermind*¹¹⁸

LaBute wählte dieses Zitat nicht ohne Grund. Beschreibt es doch die Haltung der Jugend, die in „The Distance from here“ dargestellt wird. Ohne Aussicht auf Veränderung beziehungsweise Verbesserung werden sie zu gleichgültigen Figuren am Rande des Wahnsinns. Kurt Cobain sah die Gesellschaft als ein von Gier ausgesaugtes Ding, das sich selber gefickt hat.¹¹⁹ LaBute und Bond beschreiben in ihren beiden Stücken genau diesen Zustand.

Es ist bezeichnend, dass am Ende beider Stücke zwei Kleinkinder von frustrierten Jugendlichen getötet werden. Kindesmord wird in LaButes Werk immer wieder thematisiert. Er wird aber nicht tatsächlich gezeigt. In „The Distance from

¹¹⁸ Cobain, Kurt: Nevermind (Liedtext). In: LaBute, Neil: The Distance from here.

¹¹⁹ Vgl. Cobain, Kurt: Kurt Cobain Journals. New York: Riverhead 1987, S. 5.

here“ wagt LaBute den Schritt von der Imagination zum Dargestellten. Bond und LaBute lassen die Vorstellungen zu realistischen Bildern werden. Es sind Bilder einer Jugend, die keine Eltern hat. Es sind keine Waisenkinder, über die hier geschrieben wird. Es sind Kinder, die durch die emotionale Abwesenheit ihrer Eltern sich selbst überlassen wurden. Der Mensch lernt durch Nachahmung. Ist Gleichgültigkeit das, was wir erfahren, ist es Gleichgültigkeit, die wir weitergeben. Der Kindesmord erinnert an die mittlerweile zur Tradition gewordene Grausamkeit, die von einer zur nächsten Generation weitergegeben wird. Die psychische Gewalt, die sämtliche Figuren in beiden Stücken erfahren haben, findet ihr Ventil als Ausbruch physischer Gewalt.

Beide Stücke beschreiben alles andere als gute Zeiten. Doch sowohl Bond als auch LaBute sehen ihre Werke als hoffnungsvoll. Es sind nur Strohhalme der Hoffnung, aber mehr lassen uns LaBute und Bond nicht, es sind Strohhalme der Hoffnung.

Genauso bemerkenswert ist, wie sich die Enden unterscheiden. In „Saved“ bleibt Len, die männliche Hauptfigur, in seiner gewohnten Umwelt. In „The Distance from here“ flieht Darrell ins Ungewisse. Len bleibt bei seinen Leuten, um dort eventuell eine Chance auf ein besseres Leben zu bekommen. Darrel bricht aus seiner Welt aus, lässt sie hinter sich und versucht an einem anderen Ort überhaupt eine Chance zu bekommen.

Hier werden die verschiedenen Sichtweisen Bonds und LaButes deutlich. Bond möchte die Gesellschaft von innen verändern. LaBute sieht die Möglichkeit der Veränderung aber nur dann gegeben, wenn man sich zuerst aus der Enge der gewohnten Welt frei kämpft, um sie dann von außen zu verändern. Veränderung streben beide an.

2.5.6. Die vielen anderen Vorbilder – weitere Autoren:

Zu LaButes literarischen Vorbildern gehören aber weit mehr als diese bereits erwähnten Dramatiker. Alle aufzuzählen wäre wahrscheinlich für LaBute selbst ein Ding der Unmöglichkeit. Zwei Briten und ein Amerikaner sind mit Sicherheit nicht die gesamte Liga seiner künstlerischen Richtungsgeber. LaBute ist Amerikaner und deshalb sollte an dieser Stelle noch ein kurzer Blick auf zwei weitere amerikanische

Bühnenautoren, nämlich Eugene O'Neill und Edward Albee, geworfen werden. Beide sind Fixgrößen in der amerikanischen Theaterwelt. Ihr Schaffen hat ebenso Einfluss auf LaButes Werk genommen.

Eugene O'Neill wird als die erste signifikante Stimme des amerikanischen Theaters gesehen. Er setzte sich stark mit der amerikanischen Gesellschaft und ihren Mythen, die aus seiner Sicht nur für die Reichen wahr werden, auseinander. O'Neill war auch der erste Amerikaner, der den Nobelpreis für Literatur erhielt. Sein besonderes Talent lag darin, Chronist seiner Zeit zu sein. In seinen Werken hielt er die Tragödie des amerikanischen Lebens fest. Eugene O'Neills Werk steht am Anfang der Tradition des realistischen amerikanischen Dramas, dem auch LaBute zuzuordnen ist. Er war einer der ersten, der sich mit den Phänomenen, die abseits des „Amerikanischen Traumes“ die Gesellschaft dominieren, auseinandersetzte. O'Neills Figuren kämpfen mit dem Leben, jedoch erleiden sie meistens eine Niederlage. Aber im Gegensatz zu LaButes Figuren haben O'Neills leidende Figuren noch einen Zufluchtsort. Auch wenn dieser aus Drogen, Alkohol und Krankheiten besteht. O'Neill schildert in seinem Werk den beginnenden Zerfall des „Amerikanischen Traums“. Große Vorstellungen und Hoffnungen werden zerstört. Was übrig bleibt, ist Verzweiflung und Isolation des Einzelnen. Wer den klassischen „Amerikanischen Traum“ nicht erreichen kann, verliert sein Anrecht darauf, Teil der amerikanischen Gesellschaft zu sein. Erreicht man das Erwartete nicht, kommt es einem gesellschaftlichen Todesurteil gleich (Siehe dazu auch die Ausführungen im ersten Kapitel dieser Arbeit. Anm). O'Neill schreibt über jene, die das „amerikanische Klassenziel“ verfehlt haben. Über jene, die in die Einsamkeit flüchteten. Die Schuld wird oft im Schicksalhaften gesucht. Doch auch dies bringt keine befriedigende Antwort. Die Menschen leiden an ihrem Versagen, und die Schuld bleibt an ihnen hängen. Was aber O'Neills Figuren noch können ist, das Leiden der anderen zu erkennen. Dies ist eine Eigenschaft, an der es dem LaBute'schen Personal vollkommen fehlt.

O'Neill sieht im „Amerikanischen Traum“ und allem, was zu ihm dazu gehört, eine einzige große Lüge. Es sei eine Illusion, an die die Menschen tragischer Weise glauben. Eine bessere Zukunft kann es für O'Neill nur geben, wenn diese Fantasterei als falsch erkannt und überwunden wird. Er sieht das Problem im Menschen selbst. Dieser könne ohne Illusionen nicht existieren. Der Mensch halte lieber an diesen fest, als sich eingestehen zu müssen, dass seine Chance vertan ist.

Besonders deutlich wird dies im Stück „The Iceman Cometh“(1940). In Harry Hopes Bar treffen sich stets einige Typen, die als Versager bezeichnet werden könnten. Sie betrinken sich und reden davon, wie sie doch noch ihre Ziele erreichen könnten. Hier gilt noch das Prinzip Hoffnung, wie auch am Namen des Barbesitzers Harry Hope erkennbar wird. Solange die Hoffnung lebt, ist nicht alles verloren. Es gibt immer noch den Funken einer Möglichkeit, aus dem Sumpf in das grüne Gras zu kommen. Hickey, ein Eisenwarenhändler, fordert die Runde auf, die Hoffnung aufzugeben und das Scheitern anzuerkennen. Das wäre, was sie tun müssten und nicht ihre Träume aufrecht erhalten. Einer der Bar-Besucher begeht daraufhin Selbstmord. Am Ende finden die „Kerle“ wieder in der Bar zusammen. Sie machen weiter so bisher.¹²⁰ Die Illusion und die mit ihr einhergehende Hoffnung sind notwendig, um zu überleben. Hoffnungen und Illusionen sind heimtückisch. Sie lassen uns weitermachen. Die Misserfolge halten uns nicht ab vor dem sturen Weiter-Festhalten.

LaButes Figuren laufen ebenso falschen Illusionen nach. Ihre Hoffnung ist jedoch bereits abgeflacht und zur Gleichgültigkeit geworden. O’Neill beschreibt den Anfang eines Prozesses. LaBute steht am Ende. Die Illusionen bleiben, die Hoffnung flacht ab und wird zur Gleichgültigkeit. LaBute der O’Neill des 21. Jahrhunderts?

Der zweite in dieser prominenten Herrenrunde ist Edward Albee. Er ist der Vater des absurden amerikanischen Dramas. Albee, der 2008 seinen 80. Geburtstag feierte, sieht sich - heute genauso wie früher - als absurden Bühnenauteur, nicht im stilistischen, sondern im inhaltlichen Sinn.

*(...) I write about man’s absurd position in a world that makes no sense. We have to create our own sense.*¹²¹

Die Sinnlosigkeit, von der Albee spricht, resultiert aus dem Verlust von allen Bindungen. In dieser Welt wird jedes menschliche Tun und Handeln zum bedeutungslosen Akt. In LaButes Werken treffen wir ebenfalls auf dieses sinnentleerte Universum. Es gibt beinahe nur noch Schein-Beziehungen. Zu

¹²⁰ Vgl. O’Neill, Eugene: The Iceman Cometh. New York: Vintage 1999.

¹²¹ Rocamora, Carol: Albee Sizes Up the Dark Vast, An Interview. In: American Theatre Magazine, Jänner 2008. Im WWW: <http://www.tcg.org/publications/at/jan08/albee.cfm>. (04.02.2008)

tatsächlichen Bindungen ist der Mensch nicht mehr fähig, denn diese würden ihn in seiner Selbst-Zentriertheit einschränken.

Albee schreibt Sozialstücke, die weit davon entfernt sind, zur ungehaltenen Gesellschaftskritik zu werden. Sie sind mehr analytisch und betonen die Unsinnigkeit unserer Zeit und der damit einhergehenden banalen Taten. Er lässt sich nie auf das Spiel zwischen Schuld und Unschuld ein. Selbst seine dunkelsten Darstellungen gewähren einen einfühlsamen Einblick in die komplexe Gesamtheit menschlicher Beweggründe. Seine Polemiken gegen die amerikanische Familie sind Betrachtungen über menschliche Beziehungen. Sein brutaler Anti-Klerikalismus wird zur provokativen Frage über Errettung und Glaube. Seine beißende Kritik an der rassistischen Intoleranz wird zur subtilen Darstellung von menschlicher Unzulänglichkeit. Auch wenn Albee sich anmaßt, über beinahe alles hart und oft manchmal in kindischer Weise, mit bitterem Sarkasmus zu urteilen, zieht es ihn immer wieder zur tiefgründigen Skepsis des Absurden. Das Absurde dominiert, und so werden seine Richtsprüche zu reinen sinnentleerten Äußerungen, die nur als Versuch der Sinnfindung gelten.

Goethe schrieb, dass jede Kunst ein Ausdruck von Arroganz sei. Denn wenn sie neu sei, benötige sie eine gewisse Schamlosigkeit und großen Mut, um sich selbst den Raum innerhalb überfüllter Traditionen zu schaffen. Sie müsse selbstsicher auftreten, überzeugt von der eigenen Überlegenheit, darauf pochend, dass das Gestrige seine Zeit gehabt habe und nun der Boden für das Neue frei gemacht werden sollte.¹²²

Albee und LaBute besitzen beide diese Arroganz. In diesem Zusammenhang darf sie nicht als etwas Negatives verstanden werden. Es ist die Arroganz der Überzeugung, dass ihre Form des Theaters, egal ob das der realistische Stil LaButes oder der absurde Stil Albees ist, die Fähigkeit zur Wirkung besitzt. Beide beschäftigen sich mit den Auswirkungen einer bindungslosen Gesellschaft. Bei dem einen zeigt sich dies durch paradoxe Welten, die er beschreibt. Bei dem anderen ist es die Gleichgültigkeit der Gewalt, die als Konsequenz der vollkommen individualisierten Gesellschaft dargestellt wird. Gleichgültigkeit kann mit Sinnlosigkeit gleichgesetzt werden. So zeichnen beide verschiedene Portraits einer sinnentleerten Gesellschaft. Ihre Stile unterscheiden sich stark. Mut und Schamlosigkeit, um sich einen Platz im Raum der Traditionen frei zu schaufeln, haben beide zur Genüge.

¹²² Vgl. Paolucci, Anne: The Discipline of Arrogance. In: Bloom, Harold (Hg.): Modern American Drama. Philadelphia: Chelsea House Publishers 2005, S. 45.

Diese Aufzählung von Bühnenauteurs, die LaBute beeinflusst haben, könnte lange fortgesetzt werden. Bei jedem könnten Übereinstimmungen, Parallelen, aber auch vollkommene Gegensätzlichkeiten gefunden werden. LaBute ist die Summe ihrer Teile. Sein Werk ist das, was entsteht, wenn all seine Vorbilder addiert werden und daraus etwas Neues kreiert wird. Beim Lesen einiger Stücke LaButes bleibt das Gefühl des bereits Bekannten. Das ist die Kunst des Neil LaBute. Er erfindet nichts radikal Neues. Er entwickelt keinen absolut neuen Stil. Genausowenig denkt er sich skurrile Handlungen aus. Er verwendet das Vertraute in Sprache, Umgebung und den Geschichten seiner Figuren. Doch fügt er seine Stücke aus einer Mischung von Menschlichkeit und Extremem zusammen, die am Ende den Schrecken und das Entsetzen ins beinahe Unermessliche steigern.

Martin Esslin schreibt in seinem Werk „An Anatomy of Drama“ aus dem Jahr 1967, dass das Theater der Ort sei, an dem eine Nation in der Öffentlichkeit über sich selbst nachdenke. Weiters erklärt er, Theater und Drama seien der Spiegel, in dem sich die Gesellschaft betrachte.¹²³ Dies sind keine neuen Ansichten, doch auf LaButes Werk treffen sie wie bei kaum einem anderen zu. LaBute denkt mit seinen Stücken über den momentanen Zustand der amerikanischen Gesellschaft nach. Gleichzeitig hält er das unansehnliche Spiegelbild hartnäckig direkt ins Gesicht der Gesellschaft. Doch LaBute will nicht nur durch das gezeigte Bild schockieren. Das wäre zu einfach. Er möchte, und dies ist wesentlich schwieriger zu erreichen, das Nachdenken über das hässliche Bild und die Umstände, wie es dazu kommen konnte, auslösen. Nicht nur ein Umdenken, sondern neue Verhaltensmuster, will er dadurch erreichen. Damit steht er übrigens auch in der Brecht'schen Tradition, um ein weiteres Vorbild zu nennen, der die Anregung zum Denken und nicht die Gefühlserzeugung als Hauptfunktion des Theaters betrachtete.

2.5.7. LaBute - ein *In-Yer-Face*-Autor?

LaBute geht unter die Haut. Er hält uns den Spiegel vor und lässt uns nicht wegschauen. Seine Stücke sind Schläge ins Gesicht der Gesellschaft. Kaum ist der eine Schlag verdaut, folgt ein nächster in die Magengegend. Er schleudert uns die Brutalitäten ins Gesicht, immer und immer wieder.

¹²³ Vgl. Esslin, Martin: An Anatomy of Drama. New York: Hill & Wang 1976, S. 95.

Im Wörterbuch wird der Begriff *In-your-face* als etwas offenkundig Aggressives, unmöglich zu ignorieren oder zu umgehen, beschrieben.¹²⁴ Aleks Sierz geht in seiner Definition etwas weiter und erklärt *In-yer-face* ist eine Form des Theaters, in der das Publikum am Kragen gepackt und so lange geschüttelt wird, bis es die Botschaft versteht.¹²⁵ Zu beachten sind die unterschiedlichen Schreibweisen, die gängigere und logischere ist jene, die Aleks Sierz verwendet. Denn sie lässt schon einen Schluss auf die Sprache, die in diesem Theater verwendet wird, zu. Es ist nicht die gepflegte Hochsprache. Dies würde hier nur Distanz schaffen. Es ist gelebte Sprache, die - wie alle Komponenten des *In-Yer-Face Theatre* - so gewählt ist, dass sie von der Bühne in die Gesichter des Publikums geschleudert werden kann. *In-Yer-Face* ist ein Theater der Sensationen. Es macht Furore und nimmt sich kein Blatt vor den Mund. Es reißt sowohl Schauspieler als auch Zuschauer aus den gewohnten Konventionen, aus der sogenannten *comfort zone* heraus. Es ruft Besorgnis und Beängstigung hervor. Ein Faktor, der in diesem Theater unumgänglich ist, ist der Schock. Er wird auf verschiedenste Arten hervorgerufen, sei es durch brutale Wortäußerungen, durch primitives Gehabe oder durch unerwartete oder gewaltsame Taten.

Schock als dramatisches Mittel ist keine Erfindung der britischen *In-yer-face* Autoren. Schon in den antiken Dramen war die Erschütterung des Publikums ein Hauptziel der Autoren. Brutale Morde, schreckliche Selbstmorde und viele andere grausame Dinge gehörten zum „Dramenalltag“ der Antike. Heute wie damals soll der Zuschauer aber nicht in eine Starre des Erschreckens fallen, sondern soll sich im Gezeigten selbst wieder erkennen. Das antike Drama wurde häufig als eine Art Schock-Therapie gesehen. Der Gedanke dahinter war, die Zuschauer zu heilen. *In-yer-face* will nicht heilen, dazu fehlt es an Antworten. Genau wie LaButes Stücke sind die *In-yer-face* Stücke ein ständiger Angriff auf die momentanen Verhältnisse. Das alleine macht noch kein *In-yer-face* Theater aus. Die Sprache ist dreckig, die Figuren reden über Tabuthemen, sie ziehen sich einfach aus, haben Sex, demütigen einander, erfahren widerliche Gefühle und werden plötzlich gewalttätig. Wenn das *In-yer-face Theater* zu seiner Spitzenform aufläuft, ist es so kraftvoll, dass das Publikum zu einer Reaktion gezwungen wird. Das Theater überschreitet hier die Grenzen des Normalen. Der Begriff selbst wird zum Extrem.

¹²⁴ Wehmeier, Sally (Hg.): Oxford Advanced Learner's Dictionary. Oxford/New York: Oxford University Press 2003, S.686.

¹²⁵ Vgl Sierz, Aleks: *In-yer-face Theatre*, British Drama Today. London: Faber & Faber 2001, S. 4.

In-yer-face stammt aus dem amerikanischen Sportjournalismus der 70er Jahre, damals wurde es als Ausdruck des Spotts und der Geringschätzung verwendet. In den 80er Jahren ging diese Phrase in den allgemeinen Sprachgebrauch über und wurde immer mehr zum Ausdruck von Aggressivität, Provokation und Schnoddrigkei. Grenzen werden ständig überschritten. Tabuisierte Dinge auf die Bühne gebracht. Was nicht ausgesprochen werden soll, wird herausgeschrien. Was nicht gesehen werden soll, wird in aller Deutlichkeit in drastischer Form gezeigt. Die Grenzen sind dazu da, um die Angst und die Überforderung von sich wegzuhalten. Werden sie einfach durchbrochen, schlägt uns das bisher Eingegrenzte mit voller Kraft ins Gesicht. Das Theater wird zu einer emotionalen Reise, die uns keine Ruhe lässt. *In-yer-face* ist der Angriff auf die sozialen Sitten. Dieses Theater stellt den momentanen Zeitgeist dar, vergisst aber nicht, diesen zu hinterfragen und zu kritisieren. Oftmals fühlen sich Zuschauer persönlich angegriffen von diesem Theater. Aleks Sierz sieht dies aber als einen positiven Effekt des *In-yer-face* Theaters. Was uns am meisten brüskiert, ist manchmal das, was uns am meisten fasziniert. Es ist so, als ob wir mehr über uns selbst erfahren möchten, aber zu viel Angst davor haben. Das *In-yer-face* Theater erzählt von intimen Themen. Deshalb berührt es etwas, das zentral menschlich ist und gleichzeitig etwas, das meist versteckt ist in unserem täglichen Verhalten. Das öffentliche Inszenieren von geheimem Verlangen und ungeheuerlichen Taten, beides stößt uns ab und zieht uns gleichzeitig an. Und da ist immer die Möglichkeit, dass das, was uns beim Zuschauen Vergnügen bereitet, uns unwillkommene Wahrheiten über unsere wahre Natur zeigt.¹²⁶

Liest man diese kurzen Erörterungen zum *In-yer-face* Theater, erscheint es völlig logisch, dass LaBute auch ein Vertreter dieser Stilrichtung sein muss. Die große Zeit des *In-yer-face* Theaters begann in den 90er Jahren des vergangenen Jahrhunderts. Zeitgleich mit den ersten großen Erfolgen LaButes. Obwohl die Vorläufer dieses dreisten Theaters schon in den 60er Jahren zu finden sind und auch der besprochene Edward Bond zu diesen gehört, dauerte es doch noch 30 Jahre bis auf den Bühnen nicht nur extreme, sondern extremste Welten gezeigt wurden. Vor allem junge Autoren schienen in dieser aggressiven, angriffsbereiten Theaterform das Gefundene zu haben, was ihnen zuvor gefehlt hatte. Es war ein Theater, das seit langer Zeit sowohl Schauspieler als auch Zuschauer an die

¹²⁶ Vgl. Sierz, Aleks: *In-yer-face Theatre*, *British Drama Today*. S. 9.

Grenzen brachte. All das, was an Brutalität und Grausamkeit schon zuvor auf Bühnen gewesen war, wurde als Anreiz genommen und in radikalerer Ausprägung neu erschaffen. Wurde übertriebene Männlichkeit thematisiert, dann wurden Vergewaltigungen gezeigt, ging es um den Umgang mit Sex, so waren Fellatio und Analverkehr an der Reihe, Nacktheit ging meist einher mit Demütigung und Gewalt funktionierte nicht ohne Folter, Drogen kamen immer mit Sucht und deren Missbrauch ins Spiel.¹²⁷ Männer wie Frauen taten schreckliche Dinge, redeten in einer Sprache, die als Gossenjargon bezeichnet werden können und machten Witze, über die nicht mehr gelacht werden kann. Doch der größte Tabubruch bestand darin, das Ganze in unverblümter, nicht beschönigter Weise auf die Bühne zu bringen. Bilder, die sich ins Gedächtnis einbrennen, das ist auch *In-yer-face*. Auch hier könnte das Argument wieder greifen, dass Gewalt auf der Bühne nichts Neues, sondern vielmehr etwas Traditionelles ist. Gewalt hat tausend Gesichter, und die meisten davon haben wir schon auf Bühnen gesehen. Durch *In-yer-face* entstand eine Strömung in der Theaterwelt, in der Gewalt in all ihren Ausformungen zum Thema wird. Sie wird in ihrer grausamsten Form, der der Alltäglichkeit, gezeigt.

Alltägliche Gewalt, 90er Jahre, schwer bekömmlich – dies könnten Stichworte zu *In-yer-face*, aber genauso zu LaBute sein. LaBute will mit seinem Theater unter die Haut gehen, und auch Aleks Sierz verwendet diese Phrase in seinem Buch, um das Ziel des *In-yer-face* Theaters zu beschreiben. Doch auch wenn beinahe alle Punkte, die hier im Bezug auf das *In-yer-face Theater* angeschnitten worden sind, mit der LaBute'schen Arbeit und dem Denken übereinstimmen, kann LaBute nicht als *In-yer-face* Autor gesehen werden. Der Unterschied liegt in den Extremen. LaBute ist ein Bühnenautor, der die Mittelschicht als seinen Tätigkeitsbereich liebt. Der Großteil der Amerikaner sieht sich, wie schon erwähnt, als Teil dieser Klasse. Er zeichnet also eine extrem normale Welt. Bei *In-yer-face*-Stücken ist dies häufig nicht der Fall. Was nicht zu einer normalen Welt gehört, wird auf die Bühne geknallt. Normal soll hier keine Wertung im Sinn von gut und schlecht sein, normal ist hier, was jeder kennt oder wenigstens zu kennen glaubt. Normal kann als Musterbild des durchschnittlichen Lebens gesehen werden. „Bash“ beginnt mit einem Mann, der in einem Hotel sitzt und einen Drink zu sich nimmt, das ist normal für uns. „Fat Pig“ fängt mit einem Mittagspausenflirt an, das ist normal. In „Bash“ begegnen wir einem Geschäftsmann, in „Fat Pig“ einer Bibliothekarin, das alles sind Indizien für eine

¹²⁷ Vgl Sierz, Aleks: *In-yer-face Theatre*, British Drama Today. S. 30.

durchschnittliche, normale Welt. In Mark Ravenhills „Shopping and Fucking“, das eines der typischsten *In-yer-face*-Stücke ist, begegnen wir jungen Leuten, die in der Konsumwelt untergehen. Sie verkaufen Drogen, ihre Körper und – wenn es möglich wäre – würden sie auch ihre Seelen verkaufen. Das ist nicht normal, denn es passt nicht zu dem Musterbild, das in unseren Köpfen eingebrannt ist, und deshalb können wir es von uns wegdrücken. Wir können die Existenz dieser Dinge nicht abstreiten, doch wir können mit einer hartnäckigen Sturheit behaupten, dass diese Dinge nicht in unserem zivilisierten Umkreis, sondern nur in den schrecklichen Abgründen der Randwelten passieren.

LaButes Technik besteht darin, die Zuschauer mit dem Normalen zu ködern. Haben sie erst einmal angebissen, zeigt er, was hinter diesen Scheinwelten versteckt liegt. Dadurch verhindert er dieses Wegschieben, das bei *In-yer-face*-Stücken noch möglich ist. Ein weiterer Unterschied besteht darin, dass LaButes Grausamkeiten in den meisten Fällen nicht von physischer, sondern von psychischer Art sind. Kommt es zur tatsächlich ausgeübten Gewalt, so wird sie - außer in „The Distance from here“ - nicht auf der Bühne gezeigt. Körperliche Gewalt ist nichts Fremdes für LaBute, sie ist fixer Bestandteil seines Werkes. Doch er bietet dem Zuschauer kein Bild, so wie dies im *In-yer-face* Theater gang und gäbe wäre. Er lässt seine Figuren, einem Botenbericht gleich, von den Grässlichkeiten berichten. In „Bash“ erzählen Figuren von zwei Kindermorden. Der Geschäftsmann, der sein Kind in den Tod schubste, und die Frau, die aus Rache ihren Sohn in der Badwanne tötet. Wären diese Stücke von einem *In-yer-face* Autor geschrieben worden, so wären die Zuschauer Zeugen der letzten Zuckungen des Jungen im Wasser geworden. LaBute enthält uns die realen Bilder vor. Die Schilderungen sind so deutlich, dass in jedem eigene Bilder entstehen. Die Taten der Figuren sind sowohl bei LaBute als auch im *In-yer-face* Theater auf der gleichen Ebene des Extremen. Doch das aggressive Ins-Gesicht-Schleudern der Handlungen kann zu einem totalen Abblocken seitens der Rezipienten führen. Die Gefahr, nur noch die gewaltsamen Taten und nicht mehr die Gründe und Auslöser zu sehen, ist gegeben. LaBute hingegen seziert das Grausame, schneidet es auf und untersucht jedes kleine Detail. Wenn alles offen vor dem Publikum ausgebreitet ist, muss es erkennen, dass jeder von uns zu diesen brutalen Taten fähig wäre.

Weiters fehlt dem LaBute'schen Werk die Grundaggression, die bei *In-yer-face*-Stücken zu finden ist. *In-yer-face* könnte als Kampfhund und LaBute als Boxer des

Theaters gesehen werden. Der Kampfhund beißt wütend drauf los, bis alles kaputt ist, der Boxer hingegen teilt sich seine Kräfte ein und schlägt dann gezielt zu. Am Ende liegen sowohl die Opfer des Kampfhundes als auch jene des Boxers am Boden, doch das Opfer des Kampfhundes bleibt liegen, das des Boxers kann wieder aufstehen. Unter dem Wieder-Aufstehen soll hier die Fähigkeit verstanden werden, über das Gesehene angemessen zu reflektieren. Beim *In-yer-face* Theater ist das Problem, dass es zu einer Überlastung des Publikums kommen kann. Anstatt über das Gesehene nachzudenken, wird abgeblockt.

Auch die alltägliche Gewalt ist eine Komponente, die LaBute und dem *In-yer-face* Theater eigen ist. Auch diese wird bei LaBute subtiler als bei Vertretern des *In-yer-face* Theaters gezeigt. LaBute zeigt uns ein Universum, in dem die Menschen scheinbar noch fähig sind, mit den Mitmenschen nett umzugehen. Doch sobald ihr eigenes Wohlbefinden in irgendeiner Art eingeschränkt wird, greifen sie wie selbstverständlich zu brutalen Mitteln. Doch sie sind nicht nur grausame Raubtiere. Sie sind hilflose Wesen, die keine anderen Methoden kennen, somit ist jede brutale Tat auch gleichzeitig ein Schritt hin zur Selbsterhaltung. Der Zuschauer wird dadurch ständig hin- und hergerissen zwischen Verständnis und Ablehnung. Das Erschreckende an LaButes Werk ist, dass am Ende meist das Verständnis dominiert.

Wo *In-yer-face* die Missstände ins Gesicht des Publikums schleudert, hält LaBute einfach den Spiegel hin und lässt es Ungerechtigkeiten betrachten, so lange bis es sich selbst darin erkennt. LaBute ist in seiner Grausamkeit subtil. Er pflegt den guten Ton der Gewalt. So reiht er sich nicht in die Linie der *In-yer-face* Autoren ein, sondern bleibt seinem eigenen Stil treu. Er bleibt „LaBrute“.

2.6. LaBute und das amerikanische Theater:

Der eigene Stil ist, was LaBute ausmacht. Eine genaue Einordnung ist dadurch kaum möglich. Sein großes Vorbild ist der Landsmann David Mamet, doch viele seiner anderen Idole stammen aus Großbritannien. Sein Stil weist Ähnlichkeiten mit verschiedensten Theaterformen, vom Absurden Theater, über das Theater der Katastrophen bis hin zum *In-yer-face* Theater auf. Doch es bleibt bei Ähnlichkeiten. Seine Werke werden nie zu Kopien, sondern sie bewahren ihre Originalität und ihre

Authentizität. Die Einflüsse anderer Autoren und anderer Werke sind nicht zu leugnen, sie werden in jedem einzelnen Stück spürbar, doch er verliert sich nicht in diesen, sondern macht sie sich zu eigen.

Der Amerikaner LaBute ist mit Sicherheit am meisten vom amerikanischen Theater geprägt worden. Es war stets um ihn. Und das, was uns umgibt, beeinflusst uns, sei es bewusst oder unbewusst. Deshalb möchte ich nun am Ende dieses Kapitels noch einen kurzen Exkurs in das amerikanische Theater des 20. und 21. Jahrhundert machen, um zu zeigen, wie sehr LaBute trotz seiner Einzigartigkeit in einer typisch amerikanischen Bühnentradition steht. Er sticht aus der Masse der Autoren heraus. Dennoch steht er mitten unter ihnen.

2.6.1. Exkurs – amerikanisches Drama:

*The American drama is, for all practical purposes, the twentieth century American drama.*¹²⁸

So schreibt Gerald Berkowitz in seinem Werk „American Drama of the Twentieth Century“. Theater und Theatermacher gab es in Amerika lange vor dieser Zeit. Gerade während des 19. Jahrhundert wuchs das amerikanische Theater zu seiner vollen Blüte heran. Doch was damals den Bewohnern der Neuen Welt geboten wurde, kam selten über das Niveau von seichter Unterhaltung hinaus. Berkowitz vergleicht das Theater von damals mit dem Fernsehprogramm von heute: Seicht sei es gewesen, banal und geistlos. Aber sehr unterhaltsam. Dies lag sicher nicht am Mangel von Talenten. Doch damals waren Autoren verlässliche Handwerker, die dem Publikum die gewünschten unterhaltenden Effekte boten. Der Bühnenautor als Künstler, der gesellschaftliche Strukturen und Missstände hinterfragt, war nicht erwünscht.

Mit dem Beginn des neuen Jahrhunderts veränderten sich die Bühnenpraktiken. Die Autoren suchten nach neuen Stilen. Doch dieser Prozess darf laut Berkowitz nicht als bewusste Bewegung verstanden werden. Es war vielmehr eine langsame Angelegenheit, die nicht geradlinig, sondern mit vielen Umwegen auf ein

¹²⁸ Berkowitz, Gerald M. (Hg.): American Drama of the Twentieth Century. London/New York:Longman 1992, S. 1.

unbestimmtes Ziel zusteuerte.¹²⁹ Die Bühnenautoren probierten sich aus. Sie wurden von Irrtümern wieder zurück geworfen. Dennoch war es eine unheimlich produktive Zeit, in der durch Fehlschläge Erkenntnisse gewonnen wurden und in der das Theater in die Rolle einer gesellschaftlichen Plattform hineinwuchs. Zum ersten Mal wurde im Theater nicht nur unterhalten, sondern tatsächlich laut gedacht.

Einer, der zu dieser Generation der ersten wahren Dramatiker Amerikas gehört oder auch als der erste große Dramatiker Amerikas bezeichnet wird, ist Eugene O'Neill. An seiner Person wird das Suchen nach der richtigen Form von Theaterstücken deutlich. Kaum ein anderer änderte seinen Stil so häufig wie er. Immer auf der Suche nach den besten Mitteln, das Theater dorthin zu bringen, wo er es haben wollte. Er wollte eine Position finden, an der Theater die Fähigkeit besitzt, tiefgründige Einblicke in die psychologischen und philosophischen Vorgänge des Lebens und der Menschen zu geben. Um dies zu erreichen, opferte er unter anderem auch das damals gängige Happy End. Er ersetzte es durch unheilvolle Enden. Diese Praktik des Bad End (schlechtes Ende) hat sich bis heute bewährt, wie auch am Beispiel LaBute zu sehen ist. Dies bedeutet nicht, dass am Ende alle zu Grunde gehen müssen, aber es muss so enden, dass kein Glücksgefühl im Publikum aufkommen kann. Die missliche Lage der Gesellschaft und der Menschen, die in dieser leben, müssen den Schlusspunkt setzen. Das schlechte Ende wurde zum Pflicht-Abschluss des anspruchsvollen Dramas.

O'Neill war nicht der einzige Dramatiker, der nach einer neuen Form von Theater suchte. Er steht exemplarisch für die Theatermacher in Amerika, die aus Theaterarbeit eine Theaterkunst machen wollten, die sowohl intellektuell niveauvoll als auch publikumstauglich war. Stücke, die sich in Europa bewährten, waren häufig in Amerika große Misserfolge. Es ging darum, den amerikanischen Geschmack zu treffen. Dieser schrie nach dem sogenannten realistischen zeitgenössischen häuslichen Mittelschicht-Melodram (*realistic contemporary middle-class domestic melodrama*). So kompliziert die wörtliche deutsche Übersetzung klingt, so einfach ist das Konzept dahinter. Dieser Dramen-Typus sollte theatralisch effektiv sein, das Publikum sollte davon angesprochen und unterhalten werden. Eine Identifikation mit den Figuren wurde angestrebt. In den großen Häusern wurde genau das gespielt. In den kleinen Theatern (*art theatres*) fanden die neuen Stücke statt. Diese Form, die sich in den kleinen Theatern entwickelte, war das realistische Drama. Diese Form

¹²⁹ Vgl. Berkowitz, Gerald M. (Hg.): *American Drama of the Twentieth Century*. S.1-11.

des Dramas zeichnet sich durch eine lebensechte Darstellung der Figuren und einer Sprache aus, die durch regionale und klassenspezifische Einflüsse geprägt wird. Selbstverständlich sind dies nicht die einzigen Merkmale des realistischen Dramas, doch diese zwei Punkte sind jene, die sich in die amerikanische Dramenpraxis am meisten eingebrannt haben, die heute noch bei den zeitgenössischen amerikanischen Bühnenauteuren zu finden sind.

Ohne Europa kein Amerika, ohne europäische Vorbilder kein amerikanisches Drama. Lange Zeit war es so, dass zwar das Theaterleben florierte, doch die gezeigten Stücke waren nur schlechte Nachahmungen der europäischen Vorbilder. William Herman erklärt es noch verständlicher.

*Yet ordinary playgoing began here as an entertainment for country bumpkins emulating their betters in London.*¹³⁰

Vor dem 20. Jahrhundert war das amerikanische Theater laut Herman ein reiner Götzendiener des europäischen. Erst mit David Belasco und vor allem Eugene O'Neill entwickelte sich eine eigenständige Theatertradition, doch seit damals schreckt das amerikanische Drama vor radikalen modernen Einflüssen zurück.¹³¹

Auch in der Theaterwelt selbst hat sich seit damals wenig verändert. Der Broadway war schon in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts der Ort für die großen Erfolgsstücke. Die neuen Wege in der Theaterpraxis wurden damals wie heute in ihren Anfängen in kleinen Theatern begangen. Ob sie sich nun „little theatre“, „art theatre“, Off-Broadway oder gar Off-Off-Broadway nannten, macht kaum einen Unterschied. Hat sich eine neue Form etabliert, so wird sie an den Broadway geholt. Doch dass eine neue, bedeutende Veränderung in den gängigen Theaterpraxen von Broadwaytheatern ausgeht, ist unwahrscheinlich. Betrachtet man die theatergeschichtlichen Vorgänge in Amerika von Beginn des vergangenen Jahrhunderts bis zum heutigen Tag, tritt dieses Muster deutlich hervor. Was weiters auffällt, ist, dass die Form des realistischen Dramas sich stets am meisten Raum in der amerikanischen Theaterwelt erkämpfen konnte. Dies bedeutet nicht, dass das amerikanische Theater sich in den vergangenen 108 Jahren nicht weiterentwickelt hätte. Im Gegenteil: Es ist mit Riesenschritten ins neue Jahrtausend spaziert. Doch

¹³⁰ Vgl. Herman, William: Contemporary American Drama. Columbia/South Carolina: University of South Carolina 1987, S. 3.

¹³¹ Herman, William: Contemporary American Drama. S 2-7.

die dominierenden Konventionen haben sich kaum verändert. Was sich allerdings verändert hat, sind die Themen, die behandelt werden. Das Theater wurde seit den 30er Jahren immer unbequemer. Diese Bewegungen, um es nochmals zu erwähnen, gingen immer von kleinen Off-Broadway Theatern aus. Der Broadway ist ein eigenständiges Universum, der von diesen Umwälzungen fast gänzlich unberührt blieb.

Doch zurück zum unbequem Theater. Dieses begann mit Eugene O'Neill, setzte sich mit den sozialkritischen Dramen eines Clifford Odets fort, wurde durch den psychologischen Realismus eines Tennessee Williams weitergeführt, von Arthur Miller in den 60er Jahren weiterentwickelt und von Autoren wie David Mamet und auch LaBute ins neue Jahrtausend gebracht. All diese Autoren stehen in der Tradition des realistischen Dramas. Was sie aber genauso verbindet, sind die Thematiken, die sie anschneiden, wenn auch auf verschiedenste Arten. Odets Theaterstücke trugen den Geist, des Sich-Wehrens gegen die verschlechternden Zustände in sich. Er sah in den damaligen Entwicklungen die langsame Verkrüppelung der Seele. Schuld daran war für ihn der „Amerikanische Traum“, der zum bloßen Materialismus verkommen sei und den Menschen falsche Werte vorgaukle. Dies sind Aspekte, die genauso auch bei LaBute zu finden sind. Tennessee Williams verzichtet vordergründig auf die Sozialkritik. Er setzt sich mehr mit den seelischen Zuständen seines Stückpersonals auseinander. Diese ist meist einsam, verletzt und voll von Lebensangst. Einsame, verletzte Figuren treffen wir aber auch bei den anderen Autoren, die die Tradition des realistischen Dramas fortsetzen. Arthur Miller ist im Gegensatz zu Williams sehr sozialkritisch. Ähnlich wie Odets zeigt er die Probleme auf, die aus einem Gesellschaftssystem, das auf materiellem Erfolg basiert, entstehen. Anders gesagt, thematisieren sie alle in ihren Stücken die Konsequenzen des pervertierten „Amerikanischen Traumes“. Der „Amerikanische Traum“ ist der Traum der Mittelschicht und deshalb ist es auch diese, die den meisten Stücken als Vorlage dient. Die Autoren zeigen, wie falsch dieses geheuchelte Ideal ist. Sie demontieren den Traum.

Das amerikanische Drama ist das realistische Drama. Sämtliche Vorgänger LaButes haben sich mit den Zusammenhängen von sozialen und gesellschaftlichen Vorgängen auseinandergesetzt. Neil LaBute steht nicht am Ende dieser Tradition. Er steht mitten drin.

3. Zwischenmenschliche Beziehungen in LaButes Bühnenwerk:

Bis hierher wurde versucht, die wichtigsten Punkte, die eine Annäherung an das LaBute'sche Werk erleichtern, darzulegen. Bevor wir nun gänzlich in die Tiefen seiner Stücke abtauchen, wird noch einmal in wenigen Worten zusammengefasst werden, was zum Verständnis seiner Stücke nicht vergessen werden darf.

Wir haben mit der Analyse des „Amerikanischen Traumes“ begonnen, der in der Illusion als großes, goldenes Ziel stets vorhanden war. Seine Realität sah aber immer schon anders aus. Erfolg in allen Belangen soll erreicht werden. Die Opferbereitschaft der Menschen wurde dargestellt. Die Weigerung, sich vom Erfolgsstreben verführen zu lassen, führt zum Entzug des Rechtes auf den Traum. Wer den Traum nicht erreicht, arbeitet nicht hart genug für ihn. So entziehen sich die Machthaber, aber auch die Mitmenschen jeglicher Verantwortung. LaButes Stücke thematisieren den „Amerikanischen Traum“ nicht vordergründig. Doch er ist ein leiser Unterton, der in allen Stücken hörbar wird. LaBute sieht das große Problem unserer Zeit darin, dass wir verlernt haben, für einander da zu sein, dass wir die alten Bande aufgelöst haben, um uns zu befreien. Er zeigt aber auch, dass wir dadurch nicht frei geworden sind. Die alten wurden durch neue Fesseln ersetzt. Es sind dies die Fesseln der Normen des Erfolgs. Erfolg bedeutet nicht, glücklich zu sein, sondern vielmehr das zu haben, was die anderen von einem erwarten. Der übertriebene Individualismus hat laut LaBute dazugeführt, dass enge Bande kaum noch möglich sind, denn wir hecheln alle nur dem eigenen Erfolg nach. Freundschaft, Loyalität, Liebe werden zu leeren Hüllen, die angeschafft, wenn sie benötigt und weggeworfen werden, wenn sie ihren Dienst getan haben. Das Leben wird nicht genossen, sondern konsumiert.

Was nicht außer Acht gelassen werden darf, ist die komplexe Person LaButes, die hinter seinen Stücken steht und sich in seinen Stücken niederschlägt. Der Autor weiß, dass die Figuren, die er kreiert, auch ihn selbst enthüllen.¹³² LaBute ist ein merkwürdiger Realist, der in der Art, wie die Menschen heute miteinander umgehen, das große Dilemma unserer Zeit sieht. Doch sieht er in der Vergangenheit - nicht wie so viele andere - das Bessere, sondern im Jetzt nur das Schlechtere. Dennoch

¹³² Vgl. Lahr, John: Life Show, How to see Theater in Life and Life in Theater. New York: Viking Press 1973, S. 24.

verkommen seine Werke nie zur bloßen Schwarzmalerei, sondern sie zeigen soziale Fehlentwicklungen. Die Lösung zu kennen, maßt sich LaBute nicht an.

Auch wenn er als Mr. Nasty oder LaBrute bezeichnet wird, so kennzeichnet seine Werke eine tiefe Menschlichkeit. Eine unerträgliche Menschlichkeit, denn das Grausame ist uns verständlich.

3.1. Die unerträgliche Menschlichkeit – Das Werk LaButes:

All life...comes back to the question of our speech, the medium through which we communicate with each other; for all life comes back to the question of our relations with each other. Henry James¹³³

LaBute liebt die zwischenmenschlichen Beziehungen und besonders deren Abgründe. Wie der amerikanische Schriftsteller Henry James so treffend erklärt, ist es das ganze Leben, das sich im Endeffekt in unseren Beziehungen spiegelt. Genauso ist die Sprache, die wir untereinander verwenden, ein Gradmesser, wie unsere Verhältnisse zu einander sind. LaButes Werke zeichnet eine große Lebensnähe aus, die sich unter anderem auch in der realistischen Sprache niederschlägt. Doch über LaBute, seine Grausamkeiten, seine Sprache, seinen Stil wurde schon einiges erklärt. Nun sollen einige seiner bisherigen Werke im Detail betrachtet werden. Dazu werden die vorliegenden Stücke in vier Gruppen aufgeteilt, damit deutlich wird, wo die Ähnlichkeiten und Unterschiede im Kleinen zu finden sind, aber auch, um schlussendlich die großen Zusammenhänge im Gesamtwerk zu zeigen.

Diese Aufteilung ist nicht aus der Luft gegriffen, sondern durch LaBute motiviert worden. Er selbst hat eine Aufteilung seines Werkes in diverse Zyklen angeregt. Der erste Zyklus, der betrachtet werden soll, ist die „Trilogie der Oberflächlichkeit“, zu dieser zählen die Werke „The Shape of things“ (2001), „Fat Pig“ (2004) und „Reasons to be pretty“ (2008). Der zweite Teil ist die „Trilogie des Ausnutzens“: dazu gehören die Stücke „The Mercy Seat“ (2001), „This is how it goes“ (2005) und „Some girl(s)“ (2005). Der dritte Abschnitt setzt sich mit Stücken auseinander, die im Familienkreis spielen. Hier werden die Stücke „The Distance from here“ (2002),

¹³³ James, Henry. In: Miller, James E.: Words, Self, Reality, The Rhetoric of Imagination. New York: Dodd, Mead & Company 1972, S. 156.

„Wrecks“ (2005) und „In a dark, dark, house“ (2007) erklärt. Im vierten und letzten Teil werden in aller Kürze zwei von LaButes Kurzspielzyklen erwähnt. Diese sind „Bash“ (1999) und „Autobahn (2004). Für den letzten Zyklus ist eine tiefdringende Analyse nicht möglich, da der Rahmen der Arbeit dadurch gesprengt würde.

Der stärkste Zusammenhang seiner Werke liegt in der unerträglichen Menschlichkeit. LaButes Figuren besitzen Charaktereigenschaften, die uns sehr ähnlich und deren Verhalten uns nicht fremd ist.

3.2. Die Trilogie der Oberflächlichkeiten:

Närrin, warum nur so oft ordnest du deine Frisur?

*Glaub doch dem Spiegel, wenn er dir sagt, dass du keine Kuh bist!*¹³⁴

Wir sind besessen von unserem Aussehen. Selbst die Uneitelsten von uns ertappen sich dabei, wie sie ihre Frisur in der Spiegelung eines Schaufensters kontrollieren. Die Zeiten, in denen man froh darüber war, überhaupt eine Hose zu besitzen, sind längst vorbei. Heute geht es darum, zu zeigen was man hat und wer man ist. Das persönliche Aussehen wird zum Statussymbol. Wo früher ein Neuwagen gekauft wurde, wird heute in sein Äußeres investiert. Die nicht mehr vorhandenen inneren Werte werden hinter einer schönen Verpackung versteckt. Das Optische ist zum Wertmesser geworden. Je schöner ein Mensch, desto besser muss er sein. Ein Fehlglaube, der heute weit verbreitet ist. Anstatt unsere Vielfalt zu feiern, streben wir nach einem generalisierten Muster der Schönheit. Die äußeren Merkmale, die uns zu dem machen, wer wir sind, werden einfach abgeschliffen, ausgetauscht, vergrößert oder verkleinert, nur um dem Ideal näher zu kommen. Wir streben danach, Individuen zu sein und unsere Träume selbständig zu verwirklichen. Das Paradoxe ist: Je mehr wir uns zum autarken Individuum entwickeln, desto mehr neigen wir zur äußeren Uniformierung. Vielleicht wollen wir durch die äußeren Ähnlichkeiten eine fehlende innere Verbundenheit vortäuschen.

All das, was soeben zur Sprache gebracht worden ist, finden wir in den folgenden Werken LaButes wieder.

¹³⁴ Ovid. Liebeskunst. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998, S. 37.

3.2.1. The Shape of Things – Das Maß aller Dinge:

Im ersten Stück dieser Trilogie führt uns LaBute in ein fiktives College in einer unbekannten Stadt. LaBute schreibt in den Erklärungen zu „The Shape of Things“: Schauplatz, ein liberales Kunstcollege in einer konservativen Stadt im mittleren Westen der U.S.A.¹³⁵ Adam ist leicht übergewichtig und dicknasig, alles andere als ein Frauenheld. Er studiert englische Literatur und jobbt nebenbei im Museum als Aufpasser. Dort begegnet er der attraktiven Kunststudentin Evelyn. Sie ist gerade im Begriff, einer Statue das verhüllende Feigenblatt zu entfernen. Er hält sie nicht davon ab. Er verabredet sich mit ihr. Aus den zweien wird ein Liebespaar. Adam fühlt sich geschmeichelt. Für ihn ist es unfassbar, dass die hübsche Evelyn sich tatsächlich in ihn verliebt hat. Evelyn verändert sein Leben. Sie schlägt ihm vor, sich anders zu kleiden, eine andere Frisur und Kontaktlinsen zu tragen, gesünder zu essen und mehr Sport zu treiben. Letztendlich kann sie ihn sogar zu einer Nasenoperation bewegen. Sein Gesicht wird dadurch weniger jüdisch und mehr „all american“. Zunächst nehmen Adams Freunde Jenny und Phillip seine äußere Veränderung positiv wahr. Plötzlich interessiert sich Jenny, die mit Phillip verlobt ist, für Adam. Adam war seit Beginn seines Studiums in Jenny verliebt, doch als hässliches Entlein rechnete er sich keine Chancen bei ihr aus. So kam ihm sein gut aussehender Freund Phillip zuvor. Jenny und Adam küssen sich bei einem Treffen im Park. Jenny erklärt ihm, dass sie sich diesen Kuss schon, seit sie sich am College kennenlernten, gewünscht hatte. Damals war Adam unattraktiv gewesen. Der Kuss musste warten, bis Adam sein Äußeres zum Positiven veränderte. Jenny erzählt ihrem Verlobten Phillip von diesem Kuss. Dieser stellt daraufhin Adam zu Rede. Sie diskutieren nicht nur über den Kuss, sondern Phillip sieht die äußeren Veränderungen als Manipulationsspiel von Evelyn. Er möchte seinen Freund wachrütteln.

Kurze Zeit später kommt es zu einem Treffen zwischen Adam, Evelyn und Jenny. Evelyn behauptet, Phillip habe ihr von dem Kuss der beiden erzählt. Als Reaktion darauf habe sie Phillip geküsst, um den Verrat auszugleichen. Es kommt zum Eklat. Adam fühlt sich schuldig. Evelyn fühlt sich verraten. Er möchte die Beziehung retten. Evelyn nützt diese Chance und stellt ihn vor die Wahl zwischen ihr

¹³⁵ LaBute, Neil: the shape of things. New York/London: Faber & Faber 2001.

und seinen Freunden. Die Aufgabe der Freundschaft sei für sie der nötige Liebesbeweis. Adam wählt Evelyn.

In der vorletzten Szene treffen sich die vier bei der Präsentation von Evelyns Abschlussprojekt wieder. Adam erfährt, dass Jenny und Phillip die Verlobung gelöst haben. Adam hingegen hat in der Zwischenzeit Evelyn einen Heiratsantrag gemacht und wartet noch auf die Antwort. Evelyn tritt auf das Podium. Sie zeigt der versammelten Menge den Verlobungsring und erklärt, dass sie diesen vor zwei Tagen geschenkt bekommen habe. Deshalb sei sie einem Mann noch eine Antwort schuldig. Die Antwort, so sagt sie, sei am Ende der Vorstellung ihres Projektes klar.

„Strive to make art, but change the world.“¹³⁶ Dies sei der Ratschlag ihres Professors gewesen. Anstatt die ganze Welt zu ändern, habe sie die Welt einer Person verändert. Den Namen ihres „Projektes“ dürfe sie aus rechtlichen Gründen noch nicht bekannt geben. Die Präsentation ihres Projekts, das den Titel „Untitled“ (ohne Titel) trägt, beginnt. Dem Publikum zeigt sie ein unkenntlich gemachtes Vorher-Foto von Adam. Sie erklärt, wie sie ihn manipuliert und ihn zu einem besseren Menschen gemacht habe. Sie vergleicht diesen Prozess mit der Arbeit eines Bildhauers. Das Rohmaterial müsse erst geformt werden. Am Ende ihrer Show zeigt sie stolz das Nachher-Foto und ergänzt nüchtern: „not bad, huh? and ladies, he is available. this was a startling an unexpected gesture, but obviously, i can't accept.“¹³⁷

Die Ausstellung ist somit eröffnet. In der letzten Szene treffen Adam und Evelyn nochmals aufeinander. Adam verurteilt das, was sie mit ihm getan hat. Sie bleibt uneinsichtig. Er sei ihr Projekt gewesen. Sie fühle sich nur der Wahrhaftigkeit der Kunst verpflichtet. Nichts, was sie mit ihm getan oder ihm gesagt habe, sei wahr gewesen. Ihr Name sei nicht einmal Evelyn. Nur ein einziges Mal sei sie ehrlich zu ihm gewesen, doch dies flüstert sie ihm leise zu, und es bleibt verborgen.

3.2.2. The Shape of Things – Die Vertreibung aus dem Paradies?

Adam und Evelyn: die Namenwahl der beiden Hauptprotagonisten ist offensichtlich eine Referenz zu den biblischen Figuren Adam und Eva. Eva ließ sich von der Schlange dazu verführen, vom verbotenen Baum Äpfel zu essen. Vielmehr

¹³⁶ LaBute, Neil: the shape of things. New York/London: Faber & Faber 2001, S. 117.

¹³⁷ LaBute, Neil: the shape of things. S. 122.

noch, sie reichte ihrem Mann Adam ebenso einen Apfel zum Verzehr, und Gott vertrieb sie daraufhin aus dem Paradies. Deshalb ist auch den Christen bis zum heutigen Tag - so lange sie leben - der Zugang zum Paradies verwehrt. Doch das ist eine andere Geschichte. Zurück zu Adam und Evelyn und zur Frage, ob Adam durch Evelyn auch aus dem Paradies verbannt worden ist oder ob für ihn das neue Leben eine Verbesserung darstellt. So ist Adam anfangs ein unbeholfener und zurückhaltender junger Mann. Im Laufe des Stückes entwickelt er Selbstbewusstsein, auch wird er für das andere Geschlecht attraktiv. Die größte Veränderung ist die äußere: aus dem etwas dicklichen, schäbig gekleideten Studenten wird der durchtrainierte, moderne „Frauenheld“. Die Veränderungen, die Evelyn an ihm vornimmt, führen dazu, dass Adam für die Frau, die er über Jahre hinweg anbetete, zum Idealmann geworden ist. Er verliert Evelyn, aber er erhält durch sie neue Möglichkeiten.

Es könnte behauptet werden, dass Evelyns Vorgehensweise nicht die feine englische Art war. Ihr Projekt war jedoch nicht nur für sie, sondern auch für das Objekt (Adam) sehr erfolgreich. Evelyn vertreibt Adam aus seinem bisherigen Leben. Sie nimmt ihm nicht nur seine Freunde, sondern sie verändert sein ganzes Selbst. Alles was für ihn zuvor charakteristisch war, wandelt sie langsam um. Aus der eigenständigen Person Adam wird ein genormtes Modell. Adams Freund beobachtet die Veränderung mit Besorgnis wie aus diesem Textbeispiel hervorgeht.

Phillip: dude, don't just say „no big deal.“ i begged you to throw out the farm coat our freshman year, i mean, you've lost both of us a lot of dates with that thing on! you've had it since, like birth, okay, so do me a little favour and let's not pretend that the jacket and the, ahh, weight and the jon bon jovi hair are no big deal. Because when it comes to routine, you used to be like mister goddam rogers.

Adam: phil, it's a fucking jacket so just lay off. go to class...

Philip: uh-huh. fine...

Adam: fine

*Philip: i just hope next time we pass each other i recognize who the hell you are....*¹³⁸

¹³⁸LaBute, Neil: the shape of things. S. 88.

Adam nimmt all das in Kauf, nur um Evelyn zu entsprechen. Evelyn - und das wird von Anfang an deutlich gemacht - ist eine Frau, die in einer anderen Liga spielt. Sie wäre für ihn im Normalzustand nicht erreichbar. Die Idealvorstellung, alle Menschen seien von Geburt an gleich, sieht in der Realität anders aus. Kurz nach der Geburt driften wir auseinander. Wir leben in Schichten, Klassen, Ligen, wie immer man es auch nennen mag. Genauso wie es gesellschaftliche Schichten gibt, gibt es die Klassen der Schönheit. Diese gewinnen immer mehr an Bedeutung. Wie bereits erwähnt, kommt es zu einer Vereinheitlichung des Schönen. Adam ist Evelyn im Aussehen unterlegen. Er sieht sich selbst als ihrer nicht würdig an. Für die Bereitschaft, ihn zu treffen, muss er ihr beinahe Dank entgegen bringen. Die innere Unsicherheit Adams führt schließlich dazu, dass er den Manipulationen Evelyns erliegt. Er möchte seine Gefühle erwidert wissen. Doch solange er optisch außerhalb ihrer Klasse liegt, ist ihr Zusammensein nicht perfekt. Schöne Menschen gehören mit schönen Menschen zusammen. Die Hässlichen müssen das nehmen, was übrig bleibt. Adams kluger Geist und seine gewitzte Art reichen nicht aus, um sich auf der gleichen Stufe mit Evelyn zu fühlen. Die Angst davor, sie zu verlieren, führt schließlich zur Selbstaufgabe. Er mutiert zu dem, wovon er glaubt, Evelyn würde es so wollen. Adam sehnt sich nach Liebe. In Evelyn glaubt er, sie gefunden zu haben. Für ihn ist es wahre Liebe. Für sie, wie wir wissen, nur ein Projekt. Es ist bemerkenswert, zu welchen Opfern Adam bereit ist, nur um Evelyn zu halten. Aus dieser Opferbereitschaft wird deutlich, wie sehr sich Adam stellvertretend für viele Menschen an den Wunsch nach Liebe klammert. Alles, was er dafür erhält, ist ein neues Aussehen. Die inneren Bedürfnisse nach Nähe und Sicherheit bleiben unbefriedigt. Das Vertrauen wurde zerstört. Auch für kommende Beziehungen wird dadurch ein erneutes Vertrauen erschwert. Was LaBute in „The Shape of Things“ zeigt, ist ein Vertrauensbruch der schlimmsten Art. Adam wurde aus seinem Paradies geworfen, in dem er seine Freunde hatte. Wo er an die Liebe glaubte. Wo er selbst war.

*Adam: (...) i was never funny, ever, or good-looking or clever. i was nothing until you started dicking around with me. i admit it. no-thing. and you know what? i was absolutely fine with that...*¹³⁹

¹³⁹ LaBute, Neil: the shape of things. S. 124.

Evelyn hat ihn aus dem Paradies gestoßen. Sie brachte ihn in die moderne Welt. Hier zählt ein gutes Wesen weniger als ein hübsches Gesicht. Die Frage, die LaBute mit Absicht offen lässt, ist, ob Evelyn etwas Gutes oder etwas Schlechtes getan hat.

3.2.3. The Shape of Things – Ein moderner Pygmalion:

Der nächste Vergleich, der sich aufdrängt, ist der mit der Geschichte Pygmalions und seiner formbaren Kunstfrau. Egal, ob sich auf die mythische Erzählung oder die Schauspielfassung von George Bernard Shaw, die uns allen besser als „My Fair Lady“ bekannt ist, bezogen wird. Parallelen zu LaButes „The Shape of Things“ sind bei beiden zu finden.

Was alle gemeinsam haben, ist die Verdinglichung des Menschen. In der mythischen Erzählung, die in der Ovidschen Fassung größte Verbreitung gefunden hat, wird zwar aus dem Ding eine Frau, doch in allen drei Texten wird der Mensch als Rohmaterial gesehen, das vom Künstler, sei es ein Bildhauer, ein Sprachwissenschaftler oder eine Kunststudentin, erst bearbeitet werden muss. Professor Higgins sieht in Eliza Doolittle, genauso wie Evelyn in Adam, nur das eigene Kunstwerk. Beide ignorieren die Bedürfnisse ihrer Objekte und sehen sich selbst als überlegene Instanzen.

Im vorangegangenen Zitat sagt Adam, er sei „nichts“ gewesen, bevor Evelyn ihr Projekt mit ihm begonnen hätte. Im englischen Originaltext ergibt sich aus dieser Äußerung eine zusätzliche Bedeutung. Nichts heißt nothing und Adam ergänzt „I was nothing. No-thing“. No-thing, kein Ding. Er war nichts, aber er war wenigstens kein bloßes Ding. Jetzt ist er ein hübsches Ding geworden. Evelyn sieht ihr Projekt, Adam, nicht als Fehler. In den letzten Szenen entwickelt sie deshalb eine menschliche Kälte, die erschreckend ist. Sie kann Adam, seine verletzten Gefühle und die Aggression, die er ihr nun entgegen bringt, nicht verstehen.

Evelyn: ...you're so angry ...

Adam: well, you know, evelyn, what do you want me to say?! you messed with my life and you put it under fucking glass...that might make anyone a touch cross.

Evelyn: what'd i do wrong? (beat.) seriously, tell me...

Adam: screw you...

*Evelyn: you have screwed me. a lot. you wanna watch it? there's a cassette over there somewhere.*¹⁴⁰

Anstatt ihm menschliche Nähe zu geben, erklärt sie ihm zusätzlich noch auf ablehnende Art, er könne stolz sein auf ihre Abschlussausstellung. Weiters erklärt sie ihm, dass noch viele Sachen, die sie im Lauf ihrer „Beziehung“ gesammelt habe, noch nicht einmal ausgepackt worden seien. Wo Evelyn von Sachen spricht, vergisst sie, dass es für Adam niemals nur einfache Dinge waren. Seine Jacke, auf die Evelyn ihre Telefonnummer sprayte, ihre privaten Sexvideobänder, oder der Verlobungsring seiner Großmutter, das alles waren Dinge, die Adams Glück und seine Gefühle für Evelyn darstellten. Bei ihm erhielten diese Sachen einen persönlichen Zusatz. Für Evelyn wurde alles Persönliche zum reinen Kunstobjekt. Dies wird in diesem Textausschnitt erkennbar.

Evelyn: everything i did made you a more desirable person, adam. people began to notice you...take interest in you. i watched them...

Adam: well, lucky...me. i got to be part of your installation „thingie“.

*Evelyn: You are my installation thingie...(beat.)*¹⁴¹

Evelyn reduziert Adam vollkommen auf das Kunstprojekt, das den Titel „Ohne Titel“ trägt. Adam wird zum namenlosen Objekt. Evelyn lebt nach dem Motto, Kunst darf alles, solange sie der Wahrheit verpflichtet ist. Doch Wahrheit, Schönheit und Kunst liegen stets im Auge des Betrachters. Für Evelyn ist es Kunst, für Adam das Werk einer herzlosen Fotze (heartless cunt)¹⁴².

3.2.4.The Shape of Things – Kunst versus Menschlichkeit?

Adam: (...) it's a sick fucking joke, but it's not „art“. (...) you know, when picasso took a shit, he didn't call it a „sculpture“. he knew the difference. (...). and if i'm wrong about that, I mean, if i totally miss the point here and somehow puking up your own

¹⁴⁰ LaBute, Neil: the shape of things. S. 126.

¹⁴¹ Ebenda. S. 128.

¹⁴² Ebenda. S. 127.

little shitty neuroses all over people's laps is actually art then you oughta at least realize there's a price to it all...you know? somebody pays for your two minutes on cnn. Someone always pays for people like you, and if you don't get that if you can't see at least that much...then you're about two inches away from using babies to make lamp shades and calling it „furniture“ (beat.) look, i know they call it the „art scene“ , but that's not all it should make. (...). anybody can be provocative, or shocking. stand up in class, or at the mall, wherever, and take a piss, paint yourself blue and run naked through a church screaming out the names of people you've slept with. is that art, or did you just forget to take your ritalin? there's gotta be a line. for art to exist, there has to be a line out there somewhere. a line between really saying something and just...needing attention.(beat.) ...¹⁴³

Adam wirft in dieser Textstelle sämtliche Fragen, die sich mit dem Thema Kunst auseinandersetzen, auf. Was ist Kunst, wie weit darf sie gehen und wo ist sie zu weit gegangen. Evelyn überschreitet mit ihrer Art von „Kunst“ auf jeden Fall bestimmte Grenzen. Doch ob sie auch die Grenzen der Kunst überschreitet, ist eine andere Frage. Zu bemerken ist, wie Adams Eröffnungssatz „you stepped over the line“¹⁴⁴ im Grunde genommen das Thema des gesamten Stücks in einem Satz zusammenfasst. Evelyn entgegnet darauf nur „i meant to. / step over...“¹⁴⁵ Doch welche Linie wurde überschritten? Die Grenzen der Kunst oder der Menschlichkeit.

Evelyn lebt die Kunst, sie lebt für die Kunst und sie wird nicht von traditionellen Wertvorstellungen geleitet, sondern alles, was sie tut, ist letztendlich für ihre Kunst. Für sie sind es notwendige Schritte, die gemacht werden müssen. Was daraus entsteht, ist mit den Worten LaButes gesagt ein „Kunst Terrorist“ (art terrorist). Doch LaBute versteht auch, was Evelyn dazu bewegt auf diese doch unmenschliche Art vorzugehen.

I have definite feelings about Evelyn, and I do understand her. I understand her drives. I don't know if I could ever agree with the methods that she used(...) I don't know what I could personally create at the cost of other people's feelings or lives...But I don't feel comfortable in putting myself in a place to judge an artist

¹⁴³ LaBute, Neil: the shape of things. S. 132f.

¹⁴⁴ Ebenda. S. 1.

¹⁴⁵ Ebenda. S. 1.

*who does that...I don't know if art is ever too much – is there ever too far to go.*¹⁴⁶

Evelyn, und das weiß auch LaBute, ist alles andere als eine sympathische Figur. Doch durch ihre „Missetaten“ wird sie zur Werte-Instanz. An ihrer Person und durch ihr Handeln werden generelle aktuelle Probleme des zwischenmenschlichen Handelns verdeutlicht. Das vollkommene Fehlen von Verantwortungsgefühl und Mitgefühl für ihre Mitmenschen wird zwar in sehr extremer Form dargestellt. Die Basis ihres Handelns, andere Menschen zu benutzen, um das zu bekommen, was selbst gewollt wird, ist nichts, das uns fern liegt. Auch wenn die Enthüllungen Evelyns über ihr Abschlussprojekt Adam uns zunächst zusammenzucken lassen, muss die Tatsache, wie oft wir in ähnlicher Weise handeln, stets vor Augen geführt werden. Wie oft sind wir aus reinen Zweckgründen nett zu unseren Mitmenschen. Wir sind nicht besser oder schlechter als Evelyn. Wir sind nur in unserem Tun weniger konsequent. Da Evelyn nichts von ihrem Handeln bereut, wird ein kathartischer Moment unmöglich gemacht. Doch dies verstärkt nur die Lebensnähe des Stückes. Ein Bereuen Evelyns würde „The Shape of Things“ zum Kitsch verkommen lassen. Die Reue würde das Ganze auf eine pseudomoralische Ebene heben, die uns fremd wäre. Doch es ist kein Moralstück, es ist ein Stück, das über Kunst, Menschen und ihr Handeln nachdenkt. Die Frage, die sich nicht beantworten lässt, ist, ob Evelyns Taten verurteilt oder gutgeheißen werden sollen. Die Antwort darauf ist unklar. Denn auch, wenn Adam von Evelyn nur manipuliert und als Spielball verwendet worden ist, hat sie ihm etwas gegeben, das sein Leben in der heutigen Gesellschaft verschönern kann – ein gutes Aussehen.

3.2.5. Die schöne Oberfläche:

Wir leben in einer oberflächlichen Gesellschaft. Dies dürfte wohl hinreichend bekannt sein. Auf Dauer ist dies keine gute Sache, dies ist noch nicht zu allen durchgedrungen. LaBute ist ein Meister, der schöne Oberflächen aufzeichnet, um sie dann im richtigen Moment zu demontieren. „The Shape of Things“ könnte ein Stück mit der klassischen Handlung, Junge trifft Mädchen, sie verlieben sich,

¹⁴⁶ Curry, Warren: Art in the flesh: An interview with The Shape of Things writer/ director Neil LaBute. In: Bigsby, Christopher C.: Neil LaBute, Stage and Cinema. S. 81.

überstehen schwere Ereignisse und finden letztendlich doch immer wieder zusammen, sein. LaBute ist - wie seine Figur Evelyn - ein Meister der Täuschung. Das erste Zusammentreffen von Adam und Evelyn wirkt so seicht, das Happy End ist schon beinahe ertastbar. Doch LaBute ist kein Autor, der vorhersehbare Stücke schreibt. Die schöne Oberfläche der ersten Szene versucht nur, uns von den Hinweisen auf den hässlichen Untergrund abzulenken. Der Zuschauer denkt sich bei Evelyns etwas unpassender Äußerung gleich bei der ersten Begegnung mit Adam noch wenig.

Evelyn: you're cute. i don't like the way you wear your hair...

Adam: thank you. i think...

Evelyn: no, you're definitely cute, but you shouldn't style it so much. your hair. just let it go...

Adam: 'kay. I'll try that.¹⁴⁷

Schon mit diesem Satz beginnt aber das Spiel der Manipulation. Durch diese Äußerung sichert sie sich ihre Machtposition. Sie ist von Anfang an der Maßstab. Er will diesem entsprechen. Sie greift ihn dort an, wo er am wehrlosesten ist. Es ist nicht sein Intellekt, der ihn angreifbar macht, sondern sein Äußeres. Hätte Evelyn gesagt: „Du bist süß, aber du bist sicher so ein Literaturstudent.“ Hätte Adam darauf wahrscheinlich selbstsicher geantwortet: „Ja, bin ich.“ Von seinem Wesen und seinem Geist ist er überzeugt. Dort wäre er nicht angreifbar gewesen. Doch er ist sich seiner optischen Schwachstellen bewusst. Sein Auftreten wirkt deshalb unsicher und zurückhaltend. Dies stellt den idealen Angriffspunkt für Evelyn dar. Seine Unsicherheit in Sachen Aussehen macht ihn verletzbar und deshalb auch manipulierbarer. Geschickt vermischt Evelyn Kompliment mit Kritik. Sie gibt Adam zu verstehen, dass seine Art ihr gefällt, aber sein Aussehen inakzeptabel ist. Sie macht ihm von vornherein klar, dass sie die Regeln aufstellt. Er darf mitmachen. Was also auf dem Papier als nette kleine Liebesgeschichte beginnt, ist tatsächlich das Gegenteil. Eine Geschichte von Macht und Manipulation. Dabei findet die Machtausübung nicht mit brachialer Gewalt statt, sondern Evelyn verwirklicht auf subtile Art, Schritt für Schritt ihren Plan. Sie macht Adam Komplimente, die unter der schönen Oberfläche eher Beleidigungen sind. Sie gibt ihm Ratschläge, die aber in

¹⁴⁷ LaBute, Neil: the shape of things. S. 12.

ihrem Wesen Befehle sind. Sie stellt ihn vor Wahlmöglichkeiten und hat für ihn bereits die Wahl getroffen. Sie tut das aber alles auf dem Podium der schönen Oberfläche und so wird der kühl kalkulierte Plan dahinter nicht sofort erkennbar. Adam ist für sie nichts anderes als eine Spielfigur, Rohmaterial, das geformt werden muss.

Oberflächlich schön erscheint auch die Beziehung von Phillip und Jenny, der beiden Freunde Adams. In der zweiten Szene treffen wir das erste Mal auf sie. Sie sind verlobt und planen ihre Unterwasser-Hochzeit. Doch auch dieses Idyll ist nur reine Fassade. Schon während ihres ersten Auftrittes ist Betrug spürbar. Phillip erzählt die Geschichte, wie er Jenny Adam weggeschnappt hat. Adam saß das erste Semester immer in den Vorlesungen neben ihr. Sie borgte ihm ständig Stifte, um ihn aus der Reserve zu locken, doch er himmelte sie stillschweigend an. Eines Tages kam Phillip vorbei, um Adam abzuholen. Er sah gut aus, sprach sie an, und am gleichen Abend waren er und Jenny gemeinsam im Kino. Nun planen sie ihre Hochzeit. Das ist die Geschichte. Dahinter steht das Wissen darum, wie Jenny im Grunde genommen schon immer Adam wollte. Doch sie kämpfte nicht um ihn, denn er entsprach nicht dem Schönheitstyp, den sie sich von ihrem Partner erwartete. Sie wählte somit, gleich den Tieren, denjenigen mit den schönsten Federn, der am lautesten balzte.

Selbst Jenny, die durch LaButes Figurenzeichnung zunächst als liebes etwas naives Mädchen erscheint, ist in den Zwängen der Oberflächlichkeit gefangen. Solange Adam ihr unscheinbarer Studienfreund war, sah sie im attraktiven Phillip den richtigen Mann für sie. Ein Mann an ihrer Seite, der ihrem Aussehen entspricht, ist auch für sie das Ziel. Sie hat sich bewusst gegen Adam und für Phillip entschieden. Hinter Jennys Entscheidung steht nicht pure Berechnung. Hinter ihrer Entscheidung steht die Überzeugung, dass Adam wegen seines Äußeren nur der Falsche sein kann. Dieses Urteil hat nichts mit ihren tatsächlichen Gefühlen zu tun. LaBute platziert immer wieder Hinweise, die Aufschluss darüber geben, für wen Jennys Herz schlägt. Sie fühlte und fühlt sich noch immer stärker zu Adam hingezogen als zu ihrem Verlobten Phillip. Doch - und das werden wir bei LaBute noch einige Male erleben - was das Herz will, ist meist für die Entscheidungen der Menschen irrelevant. Ausschlaggebend für die finale Wahl sind nicht tiefe Emotionen, sondern die Frage nach dem hübschen Bild.

Wer wird dem Bild vom glücklichen Paar besser entsprechen? Wer passt besser zusammen? Der dickliche Literaturstudent und das hübsche etwas naive Blondchen oder der gut gebaute ehemalige Prom-Night-King (Abschlussballkönig) und die hübsche Blondine? Die Antworten auf die Fragen sind allzu schnell gefunden. Das bessere Paar sind die, die optisch besser zusammenpassen. Auch wenn für den Rezipienten deutlich wird, wie fern Jenny und Phillip von einer harmonischen Beziehung sind. Jenny gibt das brave Mäuschen und Phillip den tollen Mann, der seine Verlobte nur ungern zu Wort kommen lässt. Dennoch zweifelt sie nicht eine Sekunde an Phillips und ihrer Liebe bis zu dem Zeitpunkt, an dem sie Adams Veränderung bemerkt. Sie bemerkt seinen neuen Haarschnitt. In diesem Moment setzt die Verunsicherung über ihre eigene Beziehung ein. In der nächsten Szene, in der Adam und Jenny sich in einem Park treffen, werden die Zweifel über die bevorstehende Eheschließung von Jenny deutlich ausgesprochen. Sie äußert Bedenken über Phillips Verhalten.

Adam: „nice?“

Jenny: yeah, you know...sweet. now, i love him and all, i do, you know that, but that's not the way i'd describe him to people. „sweet“ would you?

adam thinks for a moment

Adam: no, i wouldn't exactly use his name and „sweet“ in the same short story...

Jenny: and that's what's bugging me.

Adam: why, though? maybe he's just ...

Jenny: i've only seen him like this once before, maybe twice. definitely once, when we were first going out and he was seeing somebody else, too. it was over, mostly, but he was still seeing her. remember that?¹⁴⁸

Plötzlich ist Jenny mitten drin im Spiel von Betrug, Macht und Manipulation. Anders als erwartet, nimmt sie aber keine passive Rolle ein. Sie wird zur treibenden Kraft. Sie hat Adam zu diesem Treffen im Park eingeladen. Er ist ihrer Einladung gefolgt. Sie hat den ersten Spielzug gemacht und weitere folgen. Adam wird mehr und mehr auch zu ihrem Spielball. In diesem Stück ist LaBute, der üblicherweise mit den Männern hart ins Gericht geht, der Niederträchtigkeit der Frauen auf der Spur. Evelyn verwendet mit Sicherheit die erbarmungsloseren Methoden als Jenny.

¹⁴⁸ LaBute, Neil: the shape of things. S. 48.

Evelyn manipuliert zum „Wohl“ der Kunst. Jenny hingegen verwendet ihr unschuldig wirkendes Wesen, um zu erreichen, was sie ohnehin schon immer wollte. Adam wird bei diesen zwei Frauen zur bloßen Spielfigur, die ihn je nach Lust und Laune vor, zurück oder hin und her schieben. Doch Jennys Verhalten kann nicht mit den Plänen Evelyns gleichgesetzt werden. Jennys Spiel beruht auf ihrer Unschuld.

Was LaBute hier beschreibt, hat ihm zusätzlich zu seinen vielen Namen den Ruf als Frauenfeind eingebracht, denn er beschreibt zwei vollkommen verschiedene Frauenbilder. Was die beiden Frauen verbindet, ist die Gabe der Manipulation. Selbst die blauäugigste aller Frauen beherrscht nach LaBute diese besonderen Machtspielchen. Im Park erzählt Jenny Adam von ihrer Vermutung, Phillip würde sie hintergehen. Der Betrug steht mitten im Raum und gibt ihr dadurch die Möglichkeit, sich Adam zu nähern. Sie fühlt sich hintergangen, erklärt Adam aber weiterhin, wie sehr sie Phillip liebt. Dennoch erwähnt sie immer wieder, wie süß sie ihn findet. Sie fragt nach Evelyn, um herauszufinden, ob sie immer noch zusammen sind. Dazwischen wiederholt sie ihre Komplimente über sein gutes Aussehen. Die Komplimente an Adam wirken öfters wie Fragen an sich selbst. Fragen an sich selbst, warum sie nicht früher erkannt hatte, dass Adam doch gutaussehend ist. Ihr Treffen im Park endet darin, dass sie sich küssen. Nach dem ersten Kuss sind beide schockiert, und dennoch gestehen sie sich, dass beide dies schon seit sie sich kennenlernten tun wollten. Die Frage, die sich daraus ergibt, ist, wenn es beide wollten, warum taten sie es nicht zuvor. Die Lösung ist genauso einfach wie zuvor. Jenny fühlte sich von Anfang an mehr zu Adam als zu Phillip hingezogen, doch er entsprach nicht ihrem Schönheitsideal. Die vermeintlich Betrogene wird zur Betrügerin und ihre Zweifel an Phillips Treue erscheinen am Ende der Szene in einem anderen Licht. Sie wirken als vorgeschobene Ausrede, um sich Adam nähern zu können.

Am Ende hat es LaBute ein weiteres Mal geschafft, eine idyllische Oberfläche zu zeichnen, die dann Schritt für Schritt angekratzt und schließlich endgültig demontiert wird. Nichts bleibt heil, alles wird zerstört. „The Shape of Things“ ist ein Beispiel dafür, wie das Festhalten und das krampfhafte Erreichen-Wollen von äußerer Schönheit, das Gute das kein Aussehen kennt, zu Fall bringen kann.

Das Stück endet mit dem, in Einzelteile zerfallenen, Bild der Idylle. Adam und Evelyn sind nicht das glückliche Paar, das sie zu sein schienen. Phillip und Jenny, die in den ersten Szenen über ihre Hochzeitspläne schwärmten, haben die

Verlobung gelöst und sich getrennt. Adam kündigte ihnen die Freundschaft. Jeder steht alleine da. LaBute zeigt, dass die oberflächliche Betrachtung ein schönes Bild zeigt. Bei genauerer Betrachtung waren es immer schon lose zusammengefügte Einzelteile. Vor dem Auseinanderbrechen waren sie nicht gefeit. Die fragile Oberflächlichkeit zerbricht allzu leicht.

3.2.6. Fat Pig – Fettes Schwein:

I love being a guy because I don't have to date them. ¹⁴⁹

„Fat Pig“ kann als Gegenstück zu „The Shape of Things“ verstanden werden. Wo Neil LaBute in „The Shape of Things“ die verwerflichen Eigenschaften der Weiblichkeit betrachtet, präsentiert er hier Männer, die ihre Schwächen hinter Bösarbeiten verstecken.

„Fat Pig“ ist eine weitere LaBute'sche „Mann trifft Frau und sie verlieben sich“-Geschichte. Ein Happy End ist deshalb nicht zu erwarten.

Mann und Frau, so namenlos werden sie von LaBute in der ersten Szene eingeführt, lernen sich beim schnellen Mittagessen in einem New Yorker Lokal kennen. Die beiden verstehen sich von der ersten Minute an. Doch etwas Unangenehmes steht im Raum. Es ist das Übergewicht der Frau. Er weiß nicht, wie er damit umgehen soll. Dennoch findet er ihren Humor, die Art und Weise, wie sie offen zu ihrem „Makel“ steht, beeindruckend. Am Ende ihrer gemeinsamen Mittagspause hat Helen Tom durch ihr wunderbares Lachen und ihren intelligenten Humor für sich gewonnen. Tom fragt die Bibliothekarin nach einem weiteren Treffen. Helen geht darauf ein. Sie erklärt Tom in einer unerwartet ehrlichen Äußerung, wie sehr sie davon überzeugt sei, dass zwischen ihnen etwas Großartiges sein könnte.

Zurück im Büro begegnen wir zum ersten Mal Carter, Toms schandmäuligem, oberflächlichen Arbeitskollegen. Carters Hauptbeschäftigung liegt in der Verbreitung von Gerüchten. Als Carter von Toms Mittags-Flirt erfährt, wird dies zum Hauptgesprächsthema im Büro. Jeannie, Toms „friend with benefits“-Freundin, die

¹⁴⁹ McKinley, Jesse: The „Fat Pig“ Guys: Big Helpings of Denial and Oinks All Round. In: The New York Times, 26. November 2004. Im WWW: http://www.nytimes.com/2004/11/26/theater/26fat.html?_r=1&scp=1&sq=jessemckinley-bighelpingsofdenialandoinks&st=ce (04.12.2007)

immer noch verzweifelt auf eine Beziehung mit Tom hofft, wird zur eifersüchtigen Furie.

Carter möchte mehr über die schöne Unbekannte erfahren. Tom schweigt dazu. In der nächsten Szene treffen wir auf Helen und Tom beim romantischen Abendessen. Sie machen Witze, unterhalten sich und geben ein glückliches und harmonisches Bild von einem Paar. Der schöne Abend wird von Carter unterbrochen, der plötzlich im Restaurant auftaucht. Tom hat Carter nichts von dem Rendez-Vous erzählt, sondern es als Geschäftsessen mit Leuten von der Chicagoer Außenstelle deklariert.

Zurück im Büro trifft Tom wieder auf Jeannie, die von dem Geschäftsessen mit der „Dicken“ aus Chicago gehört hat. Anstatt zu Helen zu stehen, versucht Tom, die Lüge vom Geschäftstreffen aufrecht zu erhalten. Toms Kartenhaus bricht schließlich zusammen. Er wird von Carter und Jeannie wegen seiner übergewichtigen Freundin verspottet. Anstatt dieses Mal zu Helen zu stehen, drückt er sich ein weiteres Mal. Er erklärt Carter, dass es sich dabei nur um irgendeinen Flirt und nichts Ernstes handle. Carter durchschaut das Ganze, heuchelt Verständnis und entschuldigt sich bei Tom für die unnetten Äußerungen über Helens Aussehen. Er möchte ein Foto von ihr sehen, Tom zögert zunächst, doch dann gibt er es Carter in die Hände. Carter läuft davon und hängt das Bild von Toms „fetter Freundin, die umwerfend schön wäre, wenn sie 40 Kilo leichter wäre“, ¹⁵⁰ zum allgemeinen Amusement in der Kantine auf.

Im Schlafzimmer liegen Helen und Tom entspannt auf dem Bett. Beide könnten nicht glücklicher sein. Tom erklärt Helen, wie glücklich er sei, dass er sie getroffen habe, und dass er sich noch niemals bei einer anderen Frau so wohl, zu Hause und am richtigen Ort gefühlt habe wie bei ihr. Er liebe jede einzelne Kurve an ihr.

Wieder im Büro erklärt Jeannie Tom, wie entsetzt sämtliche Mitarbeiter über die neue und vor allem unansehnliche Freundin von Tom seien. Sie kann nicht verstehen, was Tom an ihr findet. Als Tom ihr klar zu machen versucht, dass er Helen einfach mag, so wie sie ist, stößt er auf pures Unverständnis bei Jeannie. Sie kann es nicht glauben und sieht seine Beziehung mit Helen als persönlichen Affront. Für eine fette Frau verlassen zu werden, ist die größte Beleidigung, die sich Jeannie vorstellen kann. Für sie ist dies Toms unterschwelliger Versuch, ihr klar zu machen, wie hässlich sie selbst sei.

¹⁵⁰ Vgl. LaBute, Neil: Fat Pig. S. 54.

Das nächste Gespräch führt Tom mit Carter. Tom fragt ihn nach seiner Meinung über Helen. Carter erklärt ihm, dass er Beziehungen als eine Art Handel oder Vertrag sehe. Die Frage, die sich immer stellt, sei: „Is this a good deal for my pal here?“¹⁵¹ Carter eröffnet ihm weiter, der Deal zwischen ihm und Helen sei definitiv ein schlechter und dass er seine Gefühle für Helen respektiere, aber auf lange Sicht sei diese Beziehung sprichwörtlich eine zu große Belastung für Tom. Carter ist der Meinung, man solle sich nur mit Leuten derselben Art vereinen. Affen paarten sich nicht mit Antilopen. So sollte man es - laut Carter - auch im wahren Leben halten. Helen sollte glücklich sein mit jemandem, der genauso übergewichtig sei wie sie. Tom sollte jemanden finden, der zu ihm passe, jemand der jung, gutaussehend und vor allem schlank sei.

Am Strand treffen wir wieder auf Helen und Tom. Es ist der Firmenausflug. Tom konnte sich durchringen, seine übergewichtige Freundin mitzunehmen. Jeannie, die mittlerweile über Tom hinweg und dafür mit Carter liiert ist, begrüßt die beiden mit perfekter Figur und eng sitzendem Bikini. Tom fühlt sich nicht wohl in dieser Situation. Er schämt sich für Helen. Sie spürt seine Verunsicherung und spricht ihn darauf an. Tom erklärt ihr abermals auf ehrliche und aufrichtige Weise, wie sehr er sie liebe und wie wundervoll sie sei. Doch ein unausgesprochenes „aber“ bleibt in der Luft hängen. Helen hat Angst, ihn zu verlieren. Sie eröffnet ihm, dass sie für ihn bereit wäre, sich einer Magenverkleinerung zu unterziehen. Sie sei bereit, sich für ihn zu ändern, nur um ihn nicht zu verlieren. Tom wehrt ab, er erklärt ihr, wenn sie an einem anderen Ort in einem anderen Land wären oder auf einer einsamen Insel, auf der niemand anderer sonst wäre, dann könnten sie glücklich sein. Dann wäre es perfekt mit ihr. Aber in dieser Welt besitze er nicht die Kraft, ständig zu ihr zu stehen und sich nicht darum zu kümmern, was seine Freunde sagten. Er sei nicht mutig und nicht stark, sondern einfach ein schwacher, angsterfüllter Mensch. Helen versucht ein letztes Mal, Tom umzustimmen und möchte ihn überzeugen, dass sie ihn bei all diesen Hindernissen unterstützen und stärken könnte. Dass sie gemeinsam daran arbeiten könnten. Doch Tom wehrt wieder ab.

Helen und Tom sitzen nebeneinander am Strand, starren in die Leere, und jeder weint für sich alleine.

¹⁵¹ LaBute, Neil: Fat Pig. S. 70.

3.2.7. Fat Pig - Eine unmögliche Liebesgeschichte?

*She's fat, He's a man. Can they find love? Sie ist fett, er ist ein Mann.*¹⁵²

Ben Brantley bringt die Essenz des Stückes treffend in seinem in der „New York Times“ erschienen Artikel auf den Punkt. Die Antwort auf die Frage ist: Nein. Im Grunde genommen glaubt doch niemand, kein Leser, kein Zuschauer im Theater, und auch nicht Neil LaBute, dass diese Geschichte wirklich gut enden kann, dass sie wirklich die Liebe, die nur länger als einige Glücksmomente andauert, finden können. Der Grund liegt darin: „Sie ist fett, er ist ein gutaussehender, erfolgreicher Geschäftsmann.“ Neil LaBute hält dem Rezipienten ein weiteres Mal den Spiegel vor. Zeigt uns, wie der Mensch an sich abhängig vom Urteil seiner Umwelt ist. Er beweist, wie sehr sich die meisten in gewisse Denkmuster hinein drücken lassen. Carter, die personifizierte Antipathie, ist das Sprachrohr des LaBute'schen Zeitgeistes.

Carter: Dude, you're the one who evoked a "biblical" thing earlier...so take a glance at Noah and all that flood shit! He didn't pair up the apes with the antelope, right? It's one of the many laws of nature. „Run with your own kind. (...) Just don't be surprised when you turn a few heads down at the mall.

Tom: But why can't we...I mean, shit! I dunno, man, I like her. A lot. She makes me happy, and I really wanna make her happy, too...

*Carter: I'm not saying she can't be happy. That she shouldn't meet somebody, but it oughta be a fat somebody, or a bald one. Whatever. Like her. A somebody that fits her...*¹⁵³

LaBute sieht sich selbst nicht gefeit gegen Beeinflussungen durch bestimmte Schönheitsnormen. Er schreibt im Vorwort zu „Fat Pig“ über seinen kurzzeitigen Verfall in den Schlankheitswahn. Er beschreibt, wie jedes verlorene Kilo ihn noch besessener machte. Kilo um Kilo wollte er loswerden. Er erzählt davon, wie er sein Spiegelbild in jeder Schaufensterreflexion kontrollierte und wie er ständig an seinen Hüften ertastete, ob er noch dünner geworden wäre. Er berichtet davon, wie er zwar

¹⁵²Brantley, Ben: She's fat, He's a man. Can they find love? In: New York Times 16 Dezember 2004, S. 17

¹⁵³LaBute, Neil: Fat Pig. S. 71.

schlanker und dem Idealbild des schönen Mannes immer ähnlicher, aber auch wie er immer weniger produktiv wurde. Zu dieser Zeit schrieb er kaum eine Zeile. So begann LaBute wieder zu essen und neue Stück entstanden. „Fat Pig“ stammt aus jenen Tagen. „Fat Pig“, schreibt LaBute, ist ein Stück, das sich vor allem mit den menschlichen Schwächen auseinandersetzt. Es zeigt wie schwer es oft ist, zu dem, was man glaubt, zu dem, den man mag oder liebt, oder auch zu sich selbst zu stehen.¹⁵⁴ Jede einzelne Figur in „Fat Pig“ kämpft mit ihren Schwächen. Die meisten verlieren den Kampf. Dies macht das Happy End für Helen und Tom unmöglich.

3.2.8. Helen die Heroine, Tom der schwache Mann:

„Pretty big“, mit diesem etwas verfänglichen Wortspiel beginnt „Fat Pig“.¹⁵⁵ Im Englischen kann es sowohl als „ziemlich groß“ aber auch als „ziemlich dick“ verstanden werden. Es ist Toms erste Begegnung mit Helen. Er nimmt Bezug auf das Restaurant, das er als ziemlich groß einstuft. Helen, die auf sein „pretty big“ (ziemlich groß) sofort mit einem „excuse me?“ (entschuldigen sie) reagiert, bezieht es auf sich selbst.

Doch in diesen kurzen Worten „pretty big“ steckt noch mehr als nur diese zwei erwähnten Bedeutungen. LaBute gibt hier einen Ausblick auf das zukünftige Verhältnis zwischen Tom und Helen. „Ziemlich groß“ wird die Liebesgeschichte zwischen ihnen werden. Helens und Toms Beziehung - wie aus vielen ihren Äußerungen hervorgeht - ist für beide nicht irgendein kleiner Flirt oder eine Geschichte für Zwischendurch. Es ist etwas Besonderes. „Ziemlich groß“ ist Helen in ihren charakterlichen Eigenschaften. Sie besitzt Wärme und Witz und steht gleichzeitig zu ihren Schwächen.

Der Name Helen deutet nicht zufälligerweise auf die schöne Helena von Troja hin. LaBute, der sonst darauf spezialisiert ist, Portraits von Menschen zu zeichnen, für die Gefühle nur Mittel zum Zweck sind, wird in „Fat Pig“ beinahe zum Romantiker. Ein Hauch von Antoine de Saint-Exupéry's „Der kleine Prinz“ scheint hier LaBute während der Entstehung begleitet zu haben. Ganz atypisch für LaBute stehen bei Helens Auftritten stets Saint-Exuperys Worte dahinter: „Man sieht nur mit

¹⁵⁴ Vgl LaBute, Neil: Fat Pig. S ix-xii.

¹⁵⁵ Vgl LaBute, Neil: Fat Pig. S. 5.

dem Herzen gut, das Wesentliche ist für die Augen unsichtbar.“¹⁵⁶ Helen ist die schönste Figur im ganzen Stück. Ihr Äußeres wird unbedeutend. Ihr Inneres ist überwältigend.

Ein weiterer Vergleich aus der Welt der Literatur, Adalbert Stifters „Brigitta“, drängt sich auf. In dieser Geschichte entspricht die Frau auch nicht den vorherrschenden Schönheitsidealen. Sie besticht aber durch ihr einzigartiges Wesen und ihre unerschütterliche Kraft. Auch Brigittas männlicher Gegenpol, der Major, ist zunächst zu schwach, um zu seiner Liebe zu stehen. Bei Stifter dürfen die Liebenden am Ende jedoch zusammen finden.¹⁵⁷ Ein glückliches Ende für Tom und Helen wäre für LaBute Kitsch. Die schwachen Männer würden dadurch in einem ihnen nicht angemessenen guten Licht dargestellt werden.

Helen wird zur Heroin. Sie ist die einzige Figur in „Fat Pig“, die zu ihren Schwächen steht. Als einzige versucht sie, an diesen zu arbeiten. Alle anderen Figuren sind nicht stärker oder schwächer als sie. Doch sie begnügen sich mit ihren Schwächen, nehmen diese tatenlos hin. Im Gegensatz zu Tom verbiegt sich Helen nicht. Sie macht den Mitmenschen nichts vor. Helen besticht durch ihre ehrliche, offene Art.

Helen wird von LaBute auf ein Podest erhoben. Einem Mahnmal gleich steht sie als heldenhafte Figur in der Handlung des Stückes. Sie wird zum reinen Wesen, das sich dem Druck des allgemein verbreiteten Schönheitswahnes nicht unterwirft. Sie ist in dieser Geschichte das letzte tatsächliche Individuum. Sie lebt nicht nach gesellschaftlichen Vorgaben, sondern sie setzt sich selbst die Grenzen. Helen als Protagonisten mit starken anarchischen Charakterzügen zu beschreiben, ginge aber doch etwas weit, da sie in den meisten Bereichen ihres Lebens ein einwandfreies, funktionierendes Mitglied der Gesellschaft ist. Aber LaBute zeigt anhand ihrer Person, wie eingeeengt das Individuum durch gesellschaftliche Normen wird, wie wenig Platz für Unterschiede ist. Weiters beschreibt er, wie rigoros das System mit Menschen, die nicht dem absoluten Ideal entsprechen, umgeht. Anpassung oder Ausgrenzung, das sind die Möglichkeiten, die einem offen stehen.

Vordergründig wird hier von LaBute der Wahnsinn des Schönheitskultes angekreidet. Was er beschreibt, lässt sich aber auch auf einen weitläufigeren gesellschaftlichen Raum ausdehnen. Doch darauf soll hier nur kurz hingewiesen werden.

¹⁵⁶ De Saint-Exupery, Antoine: Der kleine Prinz. Zürich/Hamburg : Arche 2000, S. 72.

¹⁵⁷ Vgl. Stifter, Adalbert: Brigitta. Stuttgart: Reclam 1994.

Helen entspricht nicht dem Schönheitsideal. Zunächst unterwirft sie sich aber auch nicht bestimmten Zwängen, nur um dieses Ideal zu erreichen. Wie stark dieser Wahn von Schönsein und von der perfekten Figur in das Alltagsleben Einzug gehalten hat, wird am folgenden Textauszug deutlich gemacht. Weiters wird Toms unsicheres Verhalten Helen und ihrem Übergewicht gegenüber deutlich spürbar.

Woman: I shouldn't have all this stuff for lunch, anyway, but I can't help it. I'm hungry.

Man: Sure...hey, it's lunchtime, right? (...) I mean, look at me...look how much chicken they put on my salad!

Woman: That's not exactly comforting...

Man: I just meant...whatever. Sorry.

Woman: I had three pieces of pizza, and the garlic bread, and a salad. Plus dessert... (...)

Man: (...) Hell, it's your body, you do what you want. That's what I think...

Woman: Really?

Man: Of course. I mean...

Woman: So, do you really like sprouts or does that only hold true for me? Your little theory there...

Man: No, I'm just...I had a really big breakfast, so I'm...

Woman: That's a lie.

Man: Ahh, yeah. Yes, it was.¹⁵⁸

Es geht in dieser Textstelle nicht darum, eine Diskussion über Essensgewohnheiten auszulösen. Erstens soll gezeigt werden, wie diese Regeln des Schlankseins sich schon im alltäglichen Leben manifestiert haben und Nahrungsaufnahme zur prüfungsähnlichen Situation geworden ist. Zweitens wird dadurch herausgearbeitet, wie sich die Figuren Tom und Helen in dieser Welt bewegen. Helen ist sich dessen bewusst, dass sie etwas „Verbotenes“ tut. Lust am Essen ist in dieser Situation etwas Verwerfliches. Von Bedeutung ist aber, dass sich Helen diese Lust nicht nehmen lässt. Tom hat sich schon längst diesen Regeln unterworfen. Er befolgt sie wie ein Musterschüler. Er isst Hähnchensalat mit Sojasprossen, weil es gesund ist und nicht, weil es ihm schmeckt. Dies mag ein

¹⁵⁸ LaBute, Neil: Fat Pig. S. 7.

banales Gespräch sein. Doch diese Verhaltensweisen, die Helen und Tom hier demonstrieren, sind Wegweiser für den gesamten Stückverlauf.

Helen tut das, was sie tut, weil sie es für sich selbst als gut empfindet und sie sich selbst dafür entschieden hat. Tom tut das, was von ihm erwartet wird, um somit bei möglichst vielen Menschen gut anzukommen. Tom ist von Anfang an eine schwache Figur. Durch die Liebe zu Helen wird er zur zerrissenen Gestalt. Er möchte Helen und sich glücklich sehen. Er möchte auch und vor allem den Erwartungen seiner Umwelt entsprechen. Tom versucht sehr wohl, sich diesen Einflüssen der Umwelt zu entziehen. Er versucht, dies wird in einigen Textstellen auch von Tom selbst deutlich ausgedrückt, zum stärkeren und besseren Menschen zu werden. Hier nur zwei kurze Beispiele dazu. Das erste ist ein kurzer Auszug aus einem Gespräch zwischen Tom und Carter über Toms Feigheit und warum er im Restaurant nicht zu Helen stehen konnte.

Tom: I know! I wanna be better and that sorta stuff, but a lot of the time I´m just ...yeah. A big wuss and I hate that! Despise that about me, but God, it´s...No. I´m gonna work on it, I´ll...I´ll.¹⁵⁹

Das zweite Beispiel zeigt, wie Tom sich tatsächlich gegen die Zweifler von Außen, in diesem Falle Jeannie, stellt.

Tom: (...) I enjoy her because she´s not you....she´s not obsessed with looks and money and clothes and useless bullshit like that!¹⁶⁰

Der erste Auszug klingt, als ob Tom nach Veränderung strebe. Das zögernde „I´ll...I´ll“, am Ende verleiht aber der gesamten Aussage einen halbherzigen Anstrich. Am zweiten Beispiel wird deutlich, mit welcher aggressiven Kraft Tom seine Beziehung zu Helen verteidigt. Auch wenn es auf den ersten Blick nach neu gewonnener Kraft aussehen mag, auf den zweiten Blick sind Toms Aggressionen nicht nur gegen Jeannie, sondern vor allem gegen sich selbst gerichtet. Letztendlich schafft es Tom nicht, sich aus seiner bisherigen oberflächlichen Welt zu befreien.

¹⁵⁹ LaBute, Neil: Fat Pig. S. 49.

¹⁶⁰ Ebenda. S. 67.

Tom: (...) That would make me really happy, to please another person right now. I mean, a person that I'm feeling this...love for. Yeah, love, But sometimes it just isn't enough. You know? All this love inside and it's not nearly enough to get around the shit that people heave at you...I feel like I'm drowning in it – shit – and I don't think I can...I don't wanna fight it anymore.¹⁶¹

Tom beschreibt die Beziehung zu Helen als Kampf. Nicht ihretwegen, sondern der Umwelt wegen. In einer Zeit wie dieser, in der jeder verzweifelt der Liebe nachrennt, wird sie verschmäht, wenn sie nicht den Ansprüchen des Umfelds entspricht. In LaButes Welt gibt es kaum wahre Gefühle. Er tut aber alles dafür, um den Rezipienten die Authentizität der Liebe zwischen Helen und Tom zu vermitteln. Der Mensch existiert, indem er sich zu anderen Menschen in Beziehung setzt, abgrenzt oder anschließt. Erst durch das Abgrenzen oder das Annähern an andere Menschen können wir uns selbst definieren. Tom entschließt sich für die Abgrenzung von Helen. Sein Leben spielt sich zum größten Teil innerhalb dieser oberflächlichen Kreise ab. Somit liegt der logische Schluss für ihn darin, diesen weiterhin anzugehören. Es ist nicht der bessere Weg, aber es ist der leichtere. Worauf LaBute in Toms Fall verzichtet, ist, ihn als skrupellosen Missetäter darzustellen. So falsch seine Entscheidung auch sein mag, auf Verständnis für Tom verzichtet LaBute nicht. LaBute geht davon aus, dass die meisten von uns Tom ähneln. Verzweifelt versucht jeder seinen Kopf über Wasser zu halten.

Helen wird dadurch noch vielmehr zur tragischen Heldin. Sie kämpft beständig für ihre Liebe und ihre Eigenständigkeit. Sie unterwirft sich nicht den vorgegebenen Normen. Doch ihre Tragik liegt darin, dass sie, die immer gefestigt zu sich selbst und auch zu Tom gestanden ist, damit nicht gewinnen kann. Ihr einziger Makel, der nur ein äußerer ist, wird ihr zum Verhängnis. Tom gibt am Ende ihre Liebe auf. Helen hingegen würde, um die Liebe zu retten, sich selbst aufgeben. Sie würde das tun, was Tom nicht geschafft hat. Sie würde sich für ihn verändern.

Helen: And I've never said this to anyone, not any other person in the world. Ever. My parents or a ... no one. I would change for you. I would. (...) I'll do something radical to myself if you want me to. Like be stapled or have some

¹⁶¹ LaBute, Neil: Fat Pig. S. 83.

*surgery or whatever it takes – one of those rings – because I do not want this to end. I'm willing to do that, because of what you mean to me.*¹⁶²

Durch Helens Willen zur Selbstaufgabe kommt es zu einer doppelten Verneinung der Liebe zwischen ihr und Tom. Tom liebt sie nicht genug, Helen liebt ihn zu sehr. Das Stück endet auf LaBute Manier mit Betrug. In dem Moment, in dem Helen Tom eröffnet, sie würde sich für ihn ändern, steht er ein weiteres Mal nicht zu ihr und verrät somit sie und ihre Beziehung. Tom bevorzugt ein einfaches Leben, in dem er von den meisten gemocht wird. Eine schwächere Figur als Tom ist bei LaBute kaum zu finden.

3.2.9. Die Arbeitskollegen – Tom, Carter und Jeannie:

Es gibt zwei Welten, in denen sich Tom bewegt. Zum einen die glückliche Welt, in der er mit Helen zusammen ist. Zum anderen die Arbeitswelt, in der er mit seinen Kollegen Carter und Jeannie freundschaftliche Beziehungen unterhält. LaBute wechselt in „Fat Pig“ ständig zwischen diesen zwei Bereichen. Durch diesen Perspektivenwechsel wird deutlich, wie groß die Lücke zwischen diesen beiden Welten ist. Schlussendlich kann diese Lücke nicht gefüllt werden. Die Auswahl der beschriebenen Lebensbereiche ist aussagekräftig. LaBute portraitiert Tom als Menschen, der außerhalb des Arbeitsplatzes kaum Privatleben hat. Tom lebt gleichsam im Büro, die Menschen dort sind nicht nur Arbeitskollegen, sondern seine Freunde. Die Arbeit ist sein Leben.

LaBute hätte als Kontrast zu der wunderbaren Liebesbeziehung zwischen Tom und Helen nicht unbedingt die Arbeitswelt wählen müssen. Tom hätte anhand anderer Aspekte seines Lebens gezeigt werden können. Doch LaBute setzt den Schwerpunkt der Handlungen - tatsächlich überwiegen die Szenen im Büro auch in ihrer Zahl der geschriebenen Seiten - am Arbeitsplatz. Dies kann als Hinweis darauf verstanden werden, wie sehr sich das gesellschaftliche Leben immer mehr auf wenige Bereiche beschränkt. Faktisch ist der Arbeitsplatz für viele Menschen zum Zentrum ihres sozialen Lebens geworden. In „Fat Pig“ ist dies ebenso der Fall. Die Arbeit ist Toms Leben. Doch Tom ist mit Sicherheit kein enthusiastischer,

¹⁶² LaBute, Neil: Fat Pig. S. 81.

übertrieben ehrgeiziger Bürohengst, der sich zu diesem Dasein berufen fühlt. Er arbeitet viel und ist deshalb die meiste Zeit im Büro, somit wird die Arbeitsstelle gezwungenermaßen zum Ort, an dem das soziale Leben, das ansonsten außerhalb des Arbeitsplatzes stattfinden würde, passiert. Drastisch gesagt: Toms gesamtes Leben wird auf die Büroräume reduziert. Außerhalb dieser Räume gibt es nur Helen und ihn.

Carter und Jeannie nehmen hier besondere Positionen ein. Sie sind Freundschafts- und Beziehungssubstitute. Zunächst macht LaBute den Rezipienten glauben, es würde sich hierbei um tatsächliche menschliche Nahebeziehungen handeln. Im Verlauf des Stückes wird deutlich, wie viel mehr sie reinen Zweckverbindungen entsprechen. Es scheinen keine großen Sympathien für die anderen vorhanden zu sein. Doch es wird sich verbündet, bevor die gänzliche Einsamkeit überhand nimmt.

Tom: Carter's an ass. (...)

Jeannie: So why do you hang out with him then? Huh? (...)

Tom: Because we all...started out here together, and it's you know, it's easier to go along sometimes, to just hang out and not make, like some big tsunami or that kind of thing.¹⁶³

Tom ist nicht nur in der Beziehung zu Helen ein schwacher Charakter, sondern im Allgemeinen. Er geht den Weg des geringsten Widerstandes. Auch wenn sich die Sympathien sowohl für Carter als auch Jeannie in Grenzen halten, benötigt Tom diese Ersatzfreundschaften mit ihnen. Sie ersetzen nicht etwas schon da Gewesenes, sondern sie ersetzen das Fehlende. So wie LaBute das gesamte Stück gebaut und die Figur Toms kreiert hat, liegt der logische Schluss darin, dass Toms Zweckbeziehungen zu Carter und Jeannie die einzigen Verbindungen sind, die Freundschaften am nächsten kommen. Hier trifft das zu, was in den ersten Kapiteln angesprochen wurde. Durch die extreme Individualisierung und das Sich-Loslösen von den typischen sozialen Gefügen kommt es zum großen Kampf der Einzelnen. Diese Entwicklung ermöglicht einem das zu tun, was man tun möchte. Es führt aber auch dazu, dass der Einzelne hilflos herumwandelt, da die stabilisierenden sozialen Gefüge fehlen. Darin sieht LaBute das große Problem unserer Zeit. Der Mensch

¹⁶³ LaBute, Neil: Fat Pig. S. 24.

sucht Nähe. Wenn er sie nicht findet, klammert er sich oftmals an die unmöglichsten Beziehungen.

Kaum etwas ist schlimmer als ganz alleine zu stehen. Tom klammert sich mit aller Kraft an Carter und sogar Jeannie. Für ihn sind sie trotz all ihrer negativen Seiten das, was für ihn einer Freundschaft am nächsten kommt. Am Ende wird deutlich, wie viel Einfluss sie auf Tom haben und wie wichtig ihm der Erhalt ihrer Zuneigung ist. Der Großteil seines Lebens passiert in ihrem Umfeld, und so ist es für ihn leichter, Helen, die von LaBute als die große Heldin und die Einzige mit ehrlichen Gefühlen beschrieben wird, aus seinem Leben zu extrahieren, um sich weiterhin die „Freundschaft“ Carters und Jeannies zu sichern.

Es ist dies ein typisch LaBute'scher Dreh: wahre Gefühle werden für geheuchelte geopfert. LaBute macht das Glück dadurch unmöglich. Doch er schreckt davor zurück, Tom als armen Tropf, der nicht weiß, was er tut, zu präsentieren. Tom und Carter sind ein merkwürdiges Gespann. Tom scheint immer der Gute zu sein und Carter immer der Bösewicht. Auf Carter trifft das Sprichwort zu, dass, wer ihn als Freund hat, keine Feinde mehr braucht. Dennoch ist Carter ähnlich wie Evelyn in „The Shape of Things“ eine Instanz, an der Wertigkeiten gemessen werden. Carter ist mit einer enormen Härte, die uns abschreckt, aber aufmerksam macht, ehrlich.

*Carter: Right (Beat.). You do that little-boy thing, the „I'm so innocent“ trick that women eat up, but you are so much like me it's not even funny. Seriously...
(...)You laugh at the same jokes and check out the same asses that I do, you date all these gals and act like you're Mr. Sensitive, but how does it always end up? The exact same way it does for me...you get bored or cornered or feel a touch nervous, and you drop 'em like they were old produce. Every time. Dude, I'm not blind... (...). Since I've known you. There's no shame in it...it's not very nice, but I don't think we were put down here to be nice.¹⁶⁴*

Carter funktioniert als eine Art Ventil. Er verbreitet ungefiltert sämtliche Inkorrektheiten. Nicht um sich unbeliebt zu machen, sondern um das zu sagen, was sich andere nicht zu sagen trauen. Weiters fungiert er als die Stimme des Zweifels. Toms Unsicherheiten bezüglich seiner Beziehung zu Helen werden durch Carter

¹⁶⁴ LaBute, Neil: Fat Pig. S. 51.

artikuliert. Zusätzlich dient er als Regulator. So wie Carter ist, möchte Tom nicht sein, möchte im Stück keine der Figuren sein, und auch für das Gros des Rezipientenkreises ist Carter kein Vorbild. Diese Abgrenzung von Carter ermöglicht es, sich zu definieren und seine Grenzen neu zu setzen. Dennoch oder gerade weil Carter jeden seiner Standpunkte ungefiltert kund tut, erhält er einen gewissen Sonderstatus. Seine Äußerungen werden nicht gut geheißen, dennoch versickern sie nicht ungehört und lösen ein Nachdenken über das Gesagte aus. Toms Entscheidung gegen Helen darf nicht losgelöst von Carters Äußerungen gesehen werden. Sie steht in engem Zusammenhang damit und kann als Konsequenz von Carters ständigen Attacken gesehen werden. Obwohl Carter nicht als positive Figur wahrgenommen wird, beeinflusst er seine Mitmenschen mehr als es ihnen Recht ist. Carter ist das, was niemand sein will, aber dennoch alle sind, er ist das Sprachrohr der Gesellschaft. Die Figur des Carters würde genügend Stoff für weitere Forschungen bieten.

Nun zur einzigen Frau in diesem Dreierbund am Arbeitsplatz – Jeannie. Jeannie ist die Figur deren Charakterzeichnung am simpelsten ist. Ihre Auftritte sind von wütender Eifersucht getrieben. Dennoch verfehlt auch sie nicht ihre Wirkung. Auch sie beeinflusst Toms Entscheidung, sich von Helen zu trennen, wesentlich. Jeannie ist die weibliche Entsprechung zu Carter, und so scheint es nur passend, dass LaBute am Ende Jeannie und Carter zusammenführt. Doch zuvor bemüht sich Jeannie beinahe das gesamte Stück darum, Tom klar zu machen, wie ernst es ihr mit einer Beziehung zu ihm gewesen und wie schrecklich Helen ist. Nichtsdestotrotz bleibt sie eine Figur mit flachen Charakterzügen, aber LaBute beschreibt sie nicht ohne Grund auf diese Weise. Sie ist ein oberflächlicher Mensch, dem es nur um sich selbst und vor allem um das eigene Aussehen geht. Viel tiefer könnte ihr Wesen nicht beschrieben werden. Ihre größte Sorge als sie von Toms übergewichtiger Freundin erfährt, ist die um ihr eventuelles eigenes Übergewicht. Sie ist von Tom genervt, und Carter empfindet sie als dummen Provokateur. Dennoch sagt auch sie sich von den beiden nicht los. Genau wie Tom benötigt sie diese Bündnisse, die nichts mit Freundschaft zu tun haben.

Sämtliche zwischenmenschlichen Beziehungen in „Fat Pig“ sind widersprüchlich. Nur eine ist eindeutig. Diese wird von LaBute bewusst zunichte gemacht. LaBute erklärt dieses Scheitern des glücklichen Endes mit den menschlichen Schwächen, die den Protagonisten eigen sind. Die Figuren, die in „Fat Pig“ zu finden sind, sind

auf verzweifelte Art menschlich. Sie möchten richtig handeln, letztendlich werden sie lieber gemocht. Sie sind nicht auf herkömmliche Art menschlich, aber absolut erkennbar als Menschen.¹⁶⁵

3.2.10. Reasons to be pretty – Gründe, um schön zu sein:

*My dear young lady, there was a great deal of truth, I dare say, in what you said, and you looked very pretty while you said it, which is much more important.*¹⁶⁶

Wütend beginnt LaBute sein - zum Zeitpunkt dieser Arbeit - jüngstes Stück. Es wird geschrien und sich beschimpft. Ein Mann, Greg, und eine Frau, Steph – das alte LaBute Spiel. Steph ist in Rage, dies wird nicht nur durch die häufige Verwendung des „F-Wortes“ deutlich. Sie schreit Greg an, doch sie geht noch weiter, bis an die Grenzen des Wahnsinnigen. Der Grund für Steps Verhalten ist eine Äußerung Gregs, die ihr von ihrer Freundin, Carly, zugetragen worden ist. Männergeschwätz am Arbeitsplatz, ein Vergleich zwischen Steph und einer neuen Mitarbeiterin. Die Neue wurde als sehr hübsch eingestuft, Steph, Gregs Freundin, von ihm selbst nur als durchschnittlich. Greg windet und wendet sich, doch er kann diesen Fehler nicht mehr gutmachen. Für Steph ist das, was er ihr damit angetan hat, gleichzusetzen mit Verrat an ihrer Liebe. Sie verlässt wütend die gemeinsame Wohnung.

In der Fabrik, in der Greg und Kent arbeiten, besprechen sie den Streit. Steph ist bei ihren Eltern und nicht erreichbar. Kent reagiert auf Gregs Sorgen nur mit kurzen Antworten und mit einen Gähnen. Das Männergespräch wird auf andere Themen gelenkt. Kent erklärt Greg, er solle nicht soviel essen, er müsse für das Spiel fit werden, und wenn er Steph zurück wolle, müsse er ebenso auf sein Gewicht achten. Die beiden Schichtarbeiter sind müde. Der einzige Lichtblick für Kent liegt in der neuen Kollegin, die er als sehr anziehend empfindet. Seine Frau, Carly, arbeitet als Sicherheitsangestellte in derselben Firma. Das kümmert ihn wenig. Greg übernimmt seine Rückendeckung. Während Kent seiner Flirtereier nachgeht, lenkt Greg Carly ab. Er spricht auch sie auf die Geschichte zwischen Steph und ihm an. Carly erklärt ihm,

¹⁶⁵ Vgl. LaBute, Neil: Fat Pig. S. xii.

¹⁶⁶ Wilde, Oscar: A woman of no importance. In: Collins Complete Works of Oscar Wilde, Centenary Edition. Glasgow: Harper & Collins 1999, S. 484.

dass diese Aussage über ihr Aussehen der größte Fehler schlechthin gewesen sei. Carly überbringt Greg, der immer noch auf einen guten Ausgang hofft, die Nachricht vom Ende der Beziehungen zwischen ihm und Steph. Die Situation droht zu eskalieren, doch da taucht Kent wieder auf. Mit einem Küsschen und einem Klaps auf Carlys Hintern wird der drohende Streit entschärft und Carly zurück zu ihrer Arbeit geschickt. Zurück bleiben die beiden Arbeiter. Kent schwärmt über Carlys Hintern, ihren Körper und ihr süßes Gesicht.

LaBute gibt uns einen Moment, um Steph zu hören. Sie erklärt, warum sie sich dermaßen verletzt fühlt. Sie könne doch nicht mit jemandem zusammen sein, der sie nicht gerne ansähe. Sie wisse, dass sie keine Schönheitskönigin und kein Einstein sei, doch sie selbst möge das, was sie sei. Dies wolle sie beschützen.

In der Shopping Mall treffen sich Greg und Steph. Greg möchte Steph zurückgewinnen. Ihre Reaktion darauf ist eindeutig, sie liest ihm vor versammelter Menge vor, welche Dinge sie an ihm scheußlich findet.

Bei der Arbeit eröffnet Kent Greg sein kleines Geheimnis. Er hat mittlerweile eine Affaire mit der neuen Mitarbeiterin mit dem hübschen Gesicht, Crystal. Er bittet Greg, darüber Stillschweigen zu bewahren.

LaBute lässt uns auch einen Moment mit Kent allein. Er erzählt, wie schwer es für einen Mann sei, mit einer derart wunderschönen Frau wie Carly zusammen zu sein. Wie es ihn beinahe wahnsinnig mache, und wie er es hasse, in seinem Leben festzusitzen. Doch so schlecht laufe es doch auch nicht für ihn, und schließlich habe er da ein kleines Ding am laufen.

In einem Restaurant treffen Greg und Steph zufällig aufeinander. Die beiden beginnen über das Geschehene zu sprechen. Am Ende geht Steph zurück zu ihrem Rendezvous. Doch Greg und Steph scheinen einander vergeben zu haben.

In der Fabrik sucht Carly das Gespräch mit Greg. Sie ist schwanger und möchte von Greg wissen, ob Kent sie betrügt. Greg verrät seinen Kumpel nicht. Doch Carly bleibt misstrauisch.

LaBute lässt uns auch mit Carly einen Moment allein. Sie spricht über ihre Schönheit und welche Last sie deshalb mit sich trage. Es sei schrecklich, ständig die Blicke anderer Menschen spüren zu müssen und sich dem nicht entziehen zu können. Sie wünsche sich, ihr Kind solle nicht außergewöhnlich schön sein.

Kurz vor einem Baseballspiel kommt es zum Eklat zwischen Greg und Kent. Greg möchte nicht weiterhin für Kent lügen. Kent, dessen größtes Vergnügen darin

besteht, mit der 23-jährigen Carly Fotos von seinen und ihren Geschlechtsteilen zu machen, hat überhaupt kein Verständnis dafür. Sie beschimpfen sich und beginnen einen Kampf. Greg zieht sein Team-Dress aus und verlässt das Spielfeld. Kent bleibt verständnislos und ratlos zurück.

Während der Nachtschicht in der Fabrik schlägt Greg Carly vor, sie solle sich freinehmen und ihren Mann zu Hause überraschen. Er weiß, was Carly zu Hause vorfinden wird. Crystal und Kent gemeinsam in ihrem Bett. Greg möchte die Lügen nicht mehr mitmachen. Plötzlich taucht Steph in der Firma auf. Sie ist wegen Greg gekommen und trägt einen Verlobungsring an ihrer Hand. Steph eröffnet Greg, dass sie all das, was sie jetzt mit Tim, ihrem Verlobten, erlebt, mit ihm erfahren wollte. Mit Greg wollte sie eigentlich alt werden, dies wäre schwer aus ihrer Vorstellung zu streichen. Die Gefühle füreinander sind vorhanden wie zuvor. Beinahe küssen sie sich, doch Steph läuft im letzten Moment davon. Greg bleibt nachdenklich zurück.

Am Ende läßt uns LaBute noch einen Moment mit Greg. Er ist jetzt wieder am College. Er hat gelernt, dass Schönheit etwas Subjektives ist und deshalb im großen Rahmen überbewertet wird. Er glaubt jetzt, nach Steph, ein besserer Mensch zu sein. Nicht hervorragend gut, aber wenigstens gut. Er weiß, dass sie immer großartig war. Er fühlt sich nun reifer. Wie das passiert ist, weiß er nicht.

3.2.11. *Coming of Age* mit Neil LaBute:

LaBute selbst bezeichnet „Reasons to be pretty“ als sein erstes Stück, in dem der Reifungsprozess einer Figur (Greg) gezeigt wird.¹⁶⁷ Es ist ohnehin ein Stück, das aus der Reihe fällt. Der typische Wendepunkt, der zu einem nie geahnten Ende führt, fehlt. Weiters verzichtet LaBute in diesem Fall auf eine eindeutig tugendhafte Botschaft, die ansonsten hinter sämtlichen seiner Stücke leicht zu finden ist. Der große thematische Bogen, der das Stück zusammenhält, bleibt, wie bei der gesamten Trilogie, die schöne Oberfläche, der zu viel Bedeutung beigemessen wird. Die Oberfläche bestimmt auch hier zu sehr die zwischenmenschlichen Beziehungen. Am Ende erkennt der geläuterte Greg, wie sinnlos es ist, der Schönheit nachzulaufen, denn sie bleibt etwas nicht Greifbares. Somit zeigt „Reasons to be

¹⁶⁷ LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY. A play by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2008, S. xi-xii.

pretty“, anders als „Fat Pig“ und „The Shape of Things“, dass eine Weiterentwicklung, eine Art Katharsis, möglich ist und stellt somit einen hoffnungsvollen Schlusspunkt der „Trilogie der Oberflächlichkeit“ dar.

Greg ist diejenige Figur, deren Veränderung hin zum Positiven am prägnantesten ist. Auch Carly und Steph machen Schritte nach vorn. Nur Kent bleibt der, der er war. Auch wenn der Bösewicht, wie in beinahe jedem LaBute-Stück, ein betrügerischer Mann ist, darf nicht übersehen werden, dass der „Held“ dieser Geschichte ebenso dem männlichen Geschlecht angehört. Greg erkennt seine Fehler. Es bleibt nicht nur beim Versuch der Veränderung, sondern es gelingt ihm tatsächlich. Anders als bei Tom in „Fat Pig“, der sich ebenso seiner Fehler bewusst ist, aber nicht die Fähigkeit besitzt, an ihnen zu arbeiten. Die Figur Greg könnte als LaButes Versöhnungsangebot an die Männer verstanden werden. Doch mit Sicherheit ist dies nur als vorübergehender Friedensschluss zu sehen.

Doch wie und in welche Richtung entwickelt sich Greg genau? LaBute schreibt im Vorwort zu „Reasons to be pretty“: ein Junge wächst und wird zum Mann.¹⁶⁸ Er lässt Greg am Ende seines Monologes das selbst noch einmal bestätigen.

*Greg: And I feel like maybe I'm even ready now. Not for, like, kids or a mortgage or whatever; not tomorrow, anyway! (laughs) But soon. Really soon, and hey that's the progress, isn't it? I think so. Yeah, I'm pretty much a grown-up now. I seriously am! (grins). How in the hell'd that happen? I dunno....*¹⁶⁹

Greg verändert sich von der ersten bis zur letzten Szene enorm. Es sind aber nicht Veränderungen, die an ihm selbst am deutlichsten werden, sondern sie kommen in seinem Verhalten gegenüber anderen zu tragen. In folgenden Erörterungen wird dies beleuchtet.

3.2.12. Die Meinung der anderen – Greg und Steph:

In Greg und Steph treffen wir auf Themen, die schon aus den vorangegangenen Stücken bekannt sind. Steph fühlte sich als der unansehnlichere Teil der Beziehung. Genauso empfanden dies Adam in „The Shape of Things“ oder Helen in „Fat Pig“.

¹⁶⁸ Vgl. LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY. S. xii.

¹⁶⁹ LaBute; Neil: REASONS TO BE PRETTY. S. 120.

*Steph: (...) And you always were the pretty one, outta the two of us, which kinda pissed me off! (...) No, seriously, you were, which is weird and sad for a girl. Never said much about it but I noticed it. Noticed other people noticing it.*¹⁷⁰

Am Ende des Stückes sind Greg und Steph wieder fähig, miteinander und vor allem über einander zu sprechen. Ein kurzer Rückblick auf die erste Szene zeigt, wie sehr sich das Verhältnis der beiden im Laufe der Geschichte trotz ihrer Trennung verbessert hat.

Steph: Fuck you, fuck you, FUCK YOU! FUCK YOU!

Greg: Ok, you know what, I don't need to stand here and take this...I don't.

Throw the fish in the toilet again, it's not like I'm gonna be surprised – I'm not about to hang out here and get abused like this. / I'm not. (beat.) You've got a real issue with your temper there, Steph...

Steph: No, don't you...Don't you even...

Greg: I'm sorry but it's true – you're acting a little like one of those chicks from the seventies who started taking shots at President Ford or somebody...a fucking nutcase!

Steph: Shut up, fuckhead. /You fucker...

*Greg: I mean it./ You're crazy – a goddamn loon!*¹⁷¹

Dieser Textauszug aus der ersten Szene spiegelt sehr gut die Atmosphäre in dieser ersten Interaktion zwischen Greg und Steph wider: Schimpfwörter, Anschuldigungen und Schläge unter die Gürtellinie sind auf jeder Seite zu finden. Auch wenn das Publikum schon an eine gewisse sprachliche Grobheit in den LaBute'schen Stücken gewöhnt ist, ist dieser Streit zwischen den beiden „Liebenden“ doch auch für hartgesottene LaBute Fans nicht ganz leicht zu verdauen. Steph dreht tatsächlich komplett durch. Sie wütet Aschenbecher und Pfannen werfend auf der Bühne, nicht weit entfernt von einem Amoklauf. Zwischen Steph und Greg ist nichts in Ordnung. Als Steph, die ohnehin schon immer unter der äußerlichen Unausgeglichenheit zwischen ihr und Greg gelitten hat, erfährt, wie ihr Freund das Gesicht einer anderen als wunderschön und ihres nur als „regulär,

¹⁷⁰ LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY. S. 122.

¹⁷¹ Ebenda. S. 14.

durchschnittlich“ bezeichnete, bringt dies das Fass der Unstimmigkeiten zum Überlaufen. Ihre ganze Wut ergießt sich in einem unkontrollierten, unbedachten und vor allem unartikulierten Schwall über ihn. Die Frustration, die Verbitterung und der Zorn kommen zum Ausdruck, aber zwischen ihr und Greg gibt es kein klärendes Gespräch mehr, sondern nur noch unverstandenes Geschrei. LaButes Figuren reden häufig nicht mit, sondern gegeneinander. Auch in der Eröffnungsszene von „Reasons to be pretty“ ist dies der Fall. Die Beschimpfungen prallen aneinander ab und dringen nicht bis zum anderen vor.

Die Aussage Gregs über Stephs Gesicht ist nur der Auslöser, der alle anderen und tiefer gehenden Probleme der Beziehung zu Tage befördert. Dafür fehlt Greg in der Eingangsszene das Verständnis. Steph ist nicht nur über die Aussage empört, sondern sie beschäftigen die Dinge, die darunter liegen. Als Steph wutentbrannt das Zimmer verlässt, bleibt Greg auf der Ottomane sitzen. Er beendet die Szene mit einem aussagekräftigem „Oh, boy“. Greg fehlt zu diesem Zeitpunkt die Fähigkeit, Steph zu verstehen. Somit wird der gesamte Streit von ihm mit diesen zwei kurzen Worten abgeschlossen.

Zunächst ist Greg die Tragweite seiner Aussage nicht bewusst. Er glaubt, dass Steph bald aus ihrem Beziehungsexil zurückkehren wird. Als er den Streit mit seinem Kollegen Kent besprechen möchte, endet das Gespräch in einer Diskussion, ob Steph ihn mit einer Bratpfanne oder einer Kasserolle bedroht hat. Weiters gibt Kent ihm den Ratschlag, wenn Greg sein Mädchen zurück haben wolle, so sollte er auf die Energieriegel verzichten und sich körperlich fit halten. Obwohl Greg und Kent seit Jahren befreundet sind, gehen ihre Gespräche nicht in die Tiefe. Kent scheint dem Ganzen gleichgültig gegenüber zu stehen.

Erst Carlys Auftritt löst den Prozess der Veränderung in Greg aus.

*Carly: (...) Why would you ever say a thing like that about someone...and particularly a person you supposedly like. (...) I'm sorry but nobody, no-body, even the most clueless of guys, is gonna make that kind of mistake. You were being honest...*¹⁷²

Zunächst wehrt Greg sich gegen Carlys Äußerungen. Dennoch bleiben sie nicht wirkungslos. Als Kent ihn in ein Gespräch über Carlys tollen Hintern verwickeln

¹⁷² LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY. S. 26.

möchte, wehrt er ab. Dies ist das erste Mal, dass sich Greg bewusst vom oberflächlichen Gerede Kents distanziert. Am Ende dieser Szene bleibt Greg, genauso wie nach dem Streit mit Steph, kurz alleine auf der Bühne zurück. Dieses Mal nicht verständnislos, sondern nachdenklich. In sämtlichen Szenen, die Monologe ausgenommen, bleibt Greg am Ende alleine auf der Bühne zurück. Dieses Alleinsein an den Szenenenden vermittelt uns, dass dies die Momente der Weiterentwicklung Gregs sind.

Den ersten Schritt nach vorne zeigt uns LaBute im zweiten Zusammentreffen von Steph und Greg im Einkaufszentrum. Er bringt ihr Blumen. Er möchte den Fehler, den er begangen hat, wieder gutmachen. Der Blumenstrauß ist nicht das Symbol seiner persönlichen Entwicklung. Vielmehr wird diese deutlich durch den Umgang mit Steph. Ihre Wut und ihr Kummer sind stark zu spüren. Dieses Mal hört er ihr zu, geht auf sie zu, und versucht sie zu verstehen. Ihre Aussagen prallen nicht an ihm ab. Sogar als sie vor versammelter Menge ihren Hassbrief verliest, bleibt er gefasst. Er räumt ihren Aussagen Platz ein.

In der nächsten Szene begegnen sie einander in einem Restaurant, in dem beide mit ihren Rendezvous einen netten Abend verbringen wollen. Es ist ein zufälliges Treffen. An der Art wie sie miteinander umgehen, wird erkennbar, wie es zu einem Wandel der Aggressionen hin zum Verständnis kommt.

In der letzten gemeinsamen Szene passiert etwas, das am Anfang unmöglich gewesen wäre. Steph und Greg sprechen über ihre Beziehung. Sie sind tatsächlich fähig dazu, sich im Gespräch dem anderen verständlich mitzuteilen. Sie klären die Dinge, die den großen Schmerz und die Wut erzeugt haben. Ein trauriger Unterton ist dennoch vorhanden. Es klingt ein „was wäre, wenn“ mit. Was wäre, wenn sie nun wieder zusammen kämen. Was wäre, wenn sie schon immer diese Art von Verständnis für den anderen aufbringen hätten können. Die Menschen, die wir in dieser Szene betrachten, sind nicht Greg und Steph aus der ersten Szene. Carly bezeichnete in der oben zitierten Textstelle Gregs Ehrlichkeit als Fehler. Doch seine Ehrlichkeit führte zunächst zum Bruch mit Steph, letztendlich bringt sie die beiden aber näher zueinander.

Greg und Steph sind ungewöhnliche Figuren für ein LaBute-Stück, da sie sich tatsächlich um den anderen sorgen. Beide machen eine Entwicklung durch, die sie nicht nur erkennen lässt, was falsch ist, sondern sie auch zur positiven Veränderung bewegt.

„Reasons to be pretty“ ist das letzte Stück der „Trilogie der Oberflächlichkeit“. Greg kann als Weiterentwicklung der Figuren Evelyn („The Shape of Things“) und Tom („Fat Pig“) gedeutet werden. Wo Evelyn die geringste Einsicht fehlt, beginnt Tom seine Fehler zu erkennen. Doch erst Greg ist fähig, sich aktiv zu verwandeln. Auch Steph kann unter diesem Blickwinkel betrachtet werden. Wird sie mit Adam („The Shape of Things“) oder Helen („Fat Pig“) verglichen, so ist auch sie die Stärkste in diesem Trio. Adam ließ sich zur vollkommenen äußeren Veränderung treiben. Helen wäre bereit gewesen, sich ebenso zu verändern. Steph hingegen verteidigt ihr Aussehen. Sie ist, wie sie ist. Dafür möchte sie geliebt werden. Durch Gregs Äußerung über ihr Gesicht glaubt sie, erkannt zu haben, in ihm den falschen Partner zu haben. Die Trennung ist für sie die logische Konsequenz. LaBute steuert aber genau in die entgegengesetzte Richtung. Er vermittelt dem Publikum, dass allein das gegenseitige Missverstehen und nicht das Fehlen der Liebe die Trennung hervorrief. Am Ende sind Greg und Steph weiterhin getrennt. LaBute lässt das „was wäre, wenn“ mitklingen. Er verzichtet darauf, einen endgültigen Schlusstrich unter das Kapitel Steph und Greg zu ziehen. Hierbei handelt es sich um ein atypisch positives Ende für ein LaBute'sches Werk. Er lässt den Rezipienten genauso ahnungslos wie in allen seinen anderen Werken, doch das Unwissen versiegt hier nicht in einer negativen Ahnung.

3.2.13. Stillstand – Kent und Carly:

Kent und Carly gehören, wie Greg und Steph, der Arbeiterklasse an. LaBute selbst fühlt sich dieser, wie bereits erwähnt, nicht zugehörig. Er kann sich ihr aber auch nicht entziehen. Das Personal dieses Stückes steckt in seinem Leben fest. Die Fabrik wird zum Symbol ihrer festgefahrenen Situation und der Klasse, der sie angehören.

Greg nimmt anfangs sein Leben hin. Ausgelöst durch die Trennung von Steph setzt der Wandel ein. Im Laufe des Stückes beginnt Greg sich zu bilden. Er liest Werke von Edgar Allan Poe, Nathaniel Hawthorne, Washington Irvin. Schließlich geht er wieder ans College und sucht nach einem neuen Arbeitsplatz. Kent und Carly hingegen bewegen sich kaum von der Stelle. Jede Handlung Gregs wird zum Zeichen seines Entwicklungsprozesses. Greg erwächst nicht nur seinem kindlichen

Wesen. Parallel dazu entflieht er der Welt, in der er bisher gelebt hat. LaBute zeigt damit auf, wie eine Weiterentwicklung der Persönlichkeit einhergeht mit einer Verbesserung der gesamten Lebenssituation. Kent und Carly durchwandern Höhen und Tiefen. Es kommt jedoch zu keinem inneren Reifungsprozess.

Der Betrug in den verschiedensten Formen ist ein Thema, dem LaBute sehr viel Platz in seinen Werken einräumt. Der Ehebruch ist jene Art des Betrugs, die LaBute mit „Reasons to be pretty“ für Kent und Carly gewählt hat. Kent ist der ewig unreife Halbstarke, der jedem Rock hinterherläuft. Seine schöne Frau sieht er als Trophäe. Menschen beurteilt er nach ihrem Äußeren. „You never change“,¹⁷³ antwortet Greg auf Kents schwülstige Äußerungen über die neue Kollegin. LaBute gibt dem Rezipienten damit einen Hinweis auf die stehengebliebene Entwicklung des Kent'schen Wesens. Kent befindet sich in einer nie enden wollenden Adoleszenz. Somit kämpft er stets mit den inneren Unsicherheiten eines Heranwachsenden. Er benötigt dauernde Bestätigung. Der Betrug an Carly ist für ihn nichts Verwerfliches. Neben seiner gutaussehenden Frau, eine jugendliche Geliebte zu haben, sieht er beinahe als sein Recht an. Die schöne Frau an seinem Arm und das junge Fleisch in seinem Bett machen ihn - aus seiner unreifen Perspektive - zum vollkommenen Mann. Während ihn die Schönheit seiner Frau in seinem Status als Mann scheinbar emporhebt, verunsichert sie ihn innerlich ebenso.

*Kent: I mean, from that day on – once you do get her – you start to worry about keeping her because of all these other guys who're having the same damn fantasy about'er that you did!*¹⁷⁴

Durch den Betrug an seiner Frau, wird er in seiner Männlichkeit bestätigt. Dadurch vergisst er für kurze Zeit die Angst, seine Frau zu verlieren. Solange er auf andere Frauen anziehend wirkt, muss er sich nicht um die Treue seiner Frau sorgen. Der Betrug wird für ihn zu etwas Notwendigem. Kent bewertet nicht nur sich selbst über sein Äußeres, sondern ebenso seine Frau und seine Geliebte. Alle seine Mitmenschen werden nur an ihrem Aussehen gemessen. Er schwärmt über den tollen Hintern seiner Frau, über die weiche Haut seiner Geliebten, er sieht aber ebenso in Gregs Vorliebe für Energieriegel ein Vergehen an dessen Aussehen.

¹⁷³ LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY. S. 22.

¹⁷⁴ Ebenda. S. 63.

Steph ist für ihn ein „ugly piece of shit“,¹⁷⁵ für das er sich niemals interessieren könnte.

Kent fügt sich durch seine unreife, respektlose Haltung gegenüber seinen Mitmenschen in die Reihe seiner Vorgänger Phillip („The Shape of Things“) und Carter („Fat Pig“) ein. Diese drei sind die Antagonisten der Stücke, die sie besiedeln. Wo Phillip und auch Carter aber noch irgendeine Tiefe vorzuweisen hatten, verflacht die Figur Kent zum absolut oberflächlichen Wesen. Kents negative Eigenschaften werden aber nicht nur durch seine ständigen Äußerungen über die vorhandene oder nicht vorhandene Schönheit anderer verdeutlicht. Auch in der Beziehung zu Greg werden sie beleuchtet. Für Kent ist Greg Mittel zum Zweck, der mithilft, seine Fehlritte zu verheimlichen. Sobald Greg aber Kents Unterstützung benötigt oder es wagt, sich gegen ihn zu stellen, reagiert der mit Gleichgültigkeit oder Aggression. Eine tatsächliche emotionale Bindung zu Carly oder Greg, ist nicht zu finden.

LaBute bringt die „Trilogie der Oberflächlichkeit“ einerseits durch Greg zu einem positiven, andererseits durch Kent zu einem negativen Ende.

Auf ein positives und negatives Ende treffen wir auch bei den weiblichen Figuren - Steph und Carly. Steph sieht in Gregs Äußerung einen Betrug an ihrer Liebe. Sie befreit sich aus dieser Situation, um neue Wege zu beschreiten. Carly, die sich dem körperlichen Betrug ihres Mannes stellen muss, versucht ebenso wie Steph, aus ihrem bisherigen Leben auszubrechen. Dabei handelt es sich nur um einen temporären Befreiungsversuch. Carly ist - genauso wie Kent - in einem unreifen Entwicklungsstadium zum Stillstand gekommen. Dennoch besitzt sie im Gegensatz zu Kent die Fähigkeit zu tiefergehenden Beziehungen. Zu Greg entwickelt sie Vertrauen, da er, auch wenn es verletzend sein kann, ehrlich mit sich und seinem Umfeld ist. Mit Steph verbindet sie eine loyale Freundschaft. Nur mit Kent hat sie nichts gemein. LaBute bedient sich häufig an Kontrastpaaren, um die Unterschiede, aber vor allem die Fehler, herauszuarbeiten. Die getrennten Greg und Steph kommunizieren mehr miteinander als die Eheleute Carly und Kent. Im Gegensatz zu Kent war Greg immer ehrlich zu seiner Partnerin. LaBute zeigt uns hiermit, wie oftmals Beziehungen zu schnell weggeworfen werden (Greg und Steph), wie wir aber genauso häufig an Dingen festhalten, die es nicht wert sind (Carly und Kent). Das Seichte geht aber letztlich doch als Sieger hervor. Carly, die ihre Schönheit als unendliche Last empfindet, wagt es nicht, sich gänzlich von ihrem Mann zu lösen.

¹⁷⁵Vgl. LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY. S. 106.

Sie fügt sich wieder ein in die Beziehung, in der ihr Aussehen der Wertmesser ihrer Person ist. Der Teufelskreis des Oberflächlichen dreht sich immer weiter. LaBute zeigt jedoch, dass der Ausbruch aus festgefahrenen Denk- und Verhaltensweisen möglich ist.

*Greg: Well, we're a weird bunch, we are. Most people./ Ya gotta factor that in there...*¹⁷⁶

3.2.14. Zusammenfassung und Vergleich der „Trilogie der Oberflächlichkeit“:

Die Parallelen innerhalb dieser drei Stücke („The Shape of Things“, „Fat Pig“, „Reasons to be pretty“) sind eindeutig. Wir stoßen in den vorliegenden drei Werken jeweils auf Viererkonstellationen, zwei Männer, zwei Frauen. In allen drei Fällen ist eine der vier Figuren das „hässliche Entlein“. In den ersten beiden Werken sind die unahnsehnlichen Figuren bereit, ihr Aussehen zu ändern. Adam („The Shape of Things“) lässt sich von Evelyn bereitwillig nach ihren Vorstellungen gestalten. Helen („Fat Pig“) kämpft lange für sich selber, gibt schlussendlich auf und ist ebenso zur äußeren Veränderung bereit. Im dritten Fall („Reasons to be pretty“) stoßen wir auf Steph, sie steht am stärksten zu sich selbst, ihre Verwandlung besteht im Kauf einiger Röcke und Kleider und ist somit als gering zu bezeichnen. An diesen drei Figuren können wir feststellen, wie LaBute einen Typus von Figur innerhalb dieser Trilogie weiterentwickelt hat. In Steph findet dieser Typus des unsicheren, hässlichen Entleins seinen positiven Schlusspunkt, seine Schwanengestalt. Ebenso bringt LaBute durch die Figur Gregs einen Entwicklungsprozess zu Ende, den Gregs Typus -Vorgänger (Evelyn, Tom) nicht vollziehen konnten.

Doch LaBute zeigt nicht nur positive Veränderungen seiner Figuren-Typen. In Carly, die mit Jenny und Jeannie die Gruppe der schwachen, aber gutaussehenden Frauen bildet, findet eine Abwärtsentwicklung ihren Tiefpunkt. Wo Jenny sich noch lösen konnte und Jeannie sich in die Arme eines anderen stürzt, bleibt Carly an der Stelle stehen. Kent steht ebenso am Ende einer negativen Entwicklungsreihe, wie bereits erwähnt wurde.

Die Geschichten ähneln sich auf sämtlichen Ebenen. Die Figuren, die Themen, auch tatsächliche Aussagen wiederholen sich. Wer sagt, LaBute schreibe immer das

¹⁷⁶ LaBute, Neil: REASONS TO BE PRETTY. S. 119.

gleiche Stück nur etwas anders, behält in diesen drei Fällen Recht. Es gelingt LaBute aber, in den drei Stücken zwar die gleichen Themen anzusprechen, aber auch gleichzeitig immer andere Aspekte zu beleuchten. Das große Thema dieser Trilogie, ist das der Oberflächlichkeit. LaBute zeigt uns auf drei verschiedene Arten, was aus der übertriebenen Bewertung des Äußeren entstehen kann. Die Beziehungen werden dadurch loser und brüchiger, da sie auf etwas bauen, das nicht von Bestand ist. Das Glück wäre sehr häufig leicht zu erreichen, doch da es in der falschen, sprich hässlichen Gestalt erscheint, vergeben LaButes Figuren die Chance darauf und suchen nach etwas Hübscherem. Ein glückliches Ende gibt es deshalb nie.

3.3. „Trilogie des Ausnutzens“:

LaBute ist in diesem Zyklus, der „The Mercy Seat“, „Some girl(s)“ und „This is how it goes“ beinhaltet, damit beschäftigt, einen weiteren Aspekt menschlichen Fehlverhaltens zu untersuchen. Das Ausnutzen von Situationen oder Mitmenschen zieht sich durch die genannten drei Stücke. Um dies darzustellen, verwendet LaBute klassische amerikanische Idyllen, um sie dann in ihrer fragwürdigen Gänze zu zeigen und somit zu demontieren.

3.3.1. „The Mercy Seat“ – Der Gnadensitz:

Der 11. September 2001 ist ein Datum, das sich in unseren Gedächtnissen festgesetzt hat. Nicht nur die Vereinigten Staaten, sondern die Welt war erschüttert. Ganz Amerika trauerte über Wochen, Monate und Jahre. Hinter dem Begriff „ganz Amerika“ verstecken sich Millionen unterschiedlicher Menschen und Geschichten. LaBute erzählt in „Mercy Seat“ eine Geschichte, die so möglich gewesen wäre. Allerdings bietet er hier keine Geschichte über den 11. September, sein Szenerie seines Stücks setzt am Tag danach ein. Er setzt sich nicht mit der nationalen Trauer auseinander. LaBute geht näher hin. In einem Luxusapartment mitten in Downtown Manhattan stoßen wir auf einen Mann und eine Frau. Die Katastrophe führt zu einer intensiven Auseinandersetzung mit ihrer Beziehung und ihnen selbst.

Bens Mobiltelefon klingelt unaufhörlich. Er sitzt da, hält es in der Hand, doch er reagiert nicht auf das ständige dröhnende Klingeln. Abby fordert ihn auf, den Anruf anzunehmen oder selbst dort anzurufen. Es wäre das Einzige („It’s the only thing to do, really“)¹⁷⁷ das er jetzt tun müsse. Ben tut es nicht. Er ruft seine Frau nicht an, um ihr zu sagen, dass er noch lebt. Abby ist nicht seine Frau. Sie ist seine Affaire. Eine Frau in ihren Vierzigern und seine Vorgesetzte. Er ist ein Familienvater, in seinen Dreißigern und Abbys Geliebter. Anstatt am Vortag zur Arbeit zu gehen, ging er zu Abby, um ihr etwas zu sagen. Seine Untreue rettete ihm das Leben. Nun sieht Ben in der Katastrophe eine neue Chance für sich und Abby. Wenn er das Telefon nicht abhebt, wird das Nerven betäubende Klingeln irgendwann aufhören. Seine Frau wird glauben, er sei tot. Er und Abby könnten dann irgendwo ein neues Leben beginnen. Abby wünscht sich seit Jahren nichts anderes. Sie verlangt aber von Ben als Beweis seiner Liebe, den Anruf, den er schon gestern machen wollte, endlich zu erledigen.

Ben kann es nicht. Nach langem Hin- und Her, in dem die beiden am Rande der Katastrophe sämtliche Höhen und Tiefen einer Beziehung durchleben, kann sich Ben durchringen, diesen Anruf zu tätigen. Abby glaubt, er gelte Bens Frau, um ihr mitzuteilen, dass er lebe und dass er sie verlasse. Ben aber ruft nicht seine Frau an, er ruft Abby an und teilt ihr mit, dass er die Heimlichtuereien nicht mehr ertrage. Mit diesem Telefonat beendet er ihre Affaire. Abby verlässt das Apartment. Ben bleibt zurück, das klingelnde Telefon in seiner Hand.

3.3.2. Am Rande der Katastrophe – der 12. September:

„Mercy Seat“ hätte das Potential eine seichte Liebesgeschichte am Rande der Terroranschläge des 11. Septembers zu sein. Man stelle sich vor, ein Mann überlebt dieses Unglück nur deshalb, weil er auf sein Herz und nicht auf die berufliche Pflicht hört. LaBute jedoch schaut in die Abgründe derartiger Geschichten. Was in „Mercy Seat“ als Ausnahmezustand beginnt, wird im Laufe des Stückes zu einer tiefgehenden Analyse der Beziehung/Affaire zwischen Abby und Ben. Der Ausnahmezustand besteht in der Zusammengepferchtheit der zwei Liebenden. Es ist ein riesiges Loft-Apartment in dem Abby wohnt, dennoch vermittelt LaBute eine beengende Grundstimmung. Abby und Ben sind einander ausgeliefert, sie müssen

¹⁷⁷ Vgl. LaBute, Neil: Mercy Seat. S. 7.

sich miteinander und mit ihrer „Beziehung“ auseinandersetzen. Das Drama, das sich vor den Appartementtüren auf der Straße mitten in New York abspielt, ist der Auslöser des menschlichen Dramas, das LaBute uns beschreibt.

Ben ist der schwache Mann. Abby ist die starke Frau. Schon ihre Namen verraten die Rollenverteilung. Der Name Abby stammt vom hebräischen Frauennamen Abigail ab. Ebenso ist Abigail in der Bibel vertreten, interessanterweise ist jene Bibelstelle, in der Abigail zur Sprache kommt, eine der seltenen Stellen, an der eine Frau eine bedeutende Position einnimmt.¹⁷⁸ Ben ist die gängige Abkürzung für Benjamin und ebenso wie Abigail eine biblische Figur. Benjamin ist der jüngste Sohn Jakobs und Rahels, sein Name bedeutet soviel wie „Kind des Glücks“.¹⁷⁹ Für eine tiefere Namensanalyse fehlt hier der Raum. Dennoch geben schon diese wenigen Informationen über die Namen Hinweise auf die Kräfteverteilung. Abby ist die starke Frau, sie besitzt ein weitläufiges Appartement, besetzt eine Führungsposition in ihrem Büro und sie isst Havarti-Käse (Käse ist in Amerika etwas für die Reichen, Käseplatten im Lokal zu bestellen, gilt als Zeichen von Wohlstand) sogar in einer Notsituation. Ben hingegen ist nicht nur in der Arbeit ihr Untergebener. Er ist ihr in allem unterlegen. So kommt es zu einer Art Rollentausch. Er verhält sich öfters typisch weiblich. Sie im Kontrast dazu manchmal sehr männlich. An einem kurzen Textbeispiel kann dies veranschaulicht werden.

Abby: Once again, your ability to be completely off the mark is uncanny.

Ben: Thanks, honey.

Abby: Fuck. You.

*Ben: Thanks again.*¹⁸⁰

Was hier aber noch deutlicher wird, ist, wer der Tonangebende in der Beziehung ist. Abby ist nicht nur im Beruf Bens Boss, sondern auch in ihrem Privatleben. Worin aber Ben die Oberhand hat, ist in der Frage nach der Liebe. Abby versucht beinahe von der ersten bis zu letzten Seite des Stückes, seine Liebe zu testen. Sie setzt alles daran herauszufinden, wie sehr er sie liebt und ob er sie liebt. Sie verzweifelt beinahe daran, denn er kann (oder will) ihr nicht die richtigen Antworten geben. In

¹⁷⁸ Vgl. Samuel: Erstes Buch, 25,1- 44. In: Die Bibel, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Klagenfurt: Österr. Kath. Bibelwerk 1986, S. 302.

¹⁷⁹ Vgl. Genesis: Benjamins Geburt und Rahels Tod, 35,16-20. In: Die Bibel, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Klagenfurt: Österr. Kath. Bibelwerk 1986, S.49.

¹⁸⁰ LaBute, Neil: The Mercy Seat. S 10.

diesem Zweierspiel, das LaBute hier kreiert hat, beobachten wir nicht nur eine verzwickte Affaire, sondern vor allem komplexe Machtkämpfe, die sich zwischen Liebe und Ausnutzen bewegen und bisher versteckt gehalten werden konnten aber nun in dieser besonderen Situation zu Tage treten.

LaBute nimmt das Ende schon am Anfang vorweg. Abby kommt weinend aus der Küche, den Kopf gesenkt, die Schultern hochgezogen, sie wartet auf eine Reaktion, eine Umarmung von Ben, er lässt sie mit den Tränen allein.

*Abby: (...) That was a test, by the way...to see if you have a decent fucking bone in your body. / Which you failed.*¹⁸¹

Abby testet ihn, einem Vorgesetzten gleich, immer wieder. Er fällt immer durch. Ben lässt Abby immer alleine, und dies wird sich nicht ändern. Er denkt nicht an sie, sondern an sich. Das signalisiert LaBute von Anfang an. Auch in dieser sogenannten Liebesbeziehung geht es nicht darum, sich um den anderen zu kümmern, sondern das Beste für sich selbst daraus zu ziehen. Beziehungen sind für LaBute weniger Orte des Glücks, vielmehr ähneln sie Schlachtfeldern. Die Trümmer am Ground Zero sind für LaBute die Trümmer dieser Beziehungsschlacht. Ben hingegen sieht in den zerstörten Türmen die Chance, neu und besser zu beginnen.

*Ben: (...) I'm saying the American way is to overcome, to conquer, to come out on top. And we do it by spending and eating and screwing our women harder than anyone else. That's all I'm saying.*¹⁸²

Für Ben ist die Katastrophe willkommene Gelegenheit. Er könnte nun etwas tun, das ihm in seinem alltäglichen Leben nicht möglich gewesen wäre. Der politische Aspekt muss kurz erwähnt werden, denn auch wenn LaBute sich stets dagegen wehrt, als politischer Dramatiker gesehen zu werden, ist hier doch eine Parallele zu der Bush-Regierung zu ziehen. Auch hier brachte das Unglück neue politische Möglichkeiten mit sich, die zuvor nicht ausführbar gewesen wären. Die Katastrophe lieferte einen Grund für den Einmarsch in Afghanistan.

Zurück zu Ben und Abby, auch hier liefert das Desaster des 11. September nicht nur die Möglichkeit, sondern den Grund zum Neuanfang. Abby übernimmt nun aber

¹⁸¹ LaBute, Neil: The Mercy Seat.S. 9.

¹⁸² Ebenda. S. 16.

nicht nur die Rolle der Geliebten, sondern wird zusätzlich zur Lehrerin. Sie wird zur tugendhaften Instanz. In allen Werken LaButes gibt es eine Figur, die als diese fungiert. Von ihrem Standpunkt aus ist die Katastrophe als Neuanfang zu verurteilen, dies versucht Abby Ben zu vermitteln. Doch sie selbst degradiert ihn durch ihre belehrende Art zum Schuljungen, somit stößt sie anstatt auf Verständnis auf Gegenwehr. Das unausgeglichene Verhältnis zwischen Ben und Abby wird immer deutlicher. Es geht so weit, dass Abby ihre Beziehung auf das bloß Sexuelle reduziert und dies als verwerflich sieht, da sie ihre Machtposition als Bens Vorgesetzte dadurch ausgenutzt habe. Ben, der von ihr immer mehr auf den Posten des Untergebenen verwiesen wird, kämpft um seine Gleichrangigkeit. Er entwertet Abby dadurch, dass er ihr erklärt, wie sie für ihn nicht der Boss, sondern „a sweet fuck“¹⁸³ ist, und versucht sich dadurch, auf derselben Ebene mit ihr wieder zu finden.

Die Situation zwischen Abby und Ben wird immer beengender. Sie sind gezwungen, sich ihren Problemen zu stellen. Dazu gehört auch die Auseinandersetzung mit ihren sexuellen Praktiken. Ben kann ihr während des Vollzugs des Aktes nicht in die Augen schauen. Ihn schmerzt ihr Anblick, da es ihm die falsche Tat (das Fremdgehen) verdeutlicht. Sie verletzt sein Wegsehen, da ihr dadurch seine Nähe fehlt und der Beischlaf zur rein körperlichen Aktion ohne emotionale Bindung wird.

*Abby: (...) Having it done to you. `Cause that's what it's like when you have sex that way all the time, like it's being done to you. That it really doesn't matter to the person back there who „it“ is. Just that it - meaning, a backside – is there and available and willing.*¹⁸⁴

Für beide scheint der gemeinsame Geschlechtsverkehr zum unerträglichen Akt verkommen zu sein, da in diesen Momenten die Schuld am schwersten auf ihnen lastet. Ben pocht deshalb immer wieder darauf, die Chance zu nutzen und gemeinsam abzuhausen. Abbys Reaktion darauf führt zu der Vorstellung wie Bens Begräbnis aussehen könnte und wieder erhebt sie die tugendhafte Stimme, um Ben dazu bewegen zu können, das Richtige zu tun.

¹⁸³ Vgl. LaBute, Neil: The Mercy Seat. S. 40.

¹⁸⁴ Ebenda. S. 44.

Ben: Whatever

Abby: Exactly. Whatever. (Beat.) That's the position this puts me in...six thousand people are dead, killed, some of them our associates, and my entire response is „Oh well, whatever...at least now we can sneak off to the Bahamas.“ (harsh laugh). That's not very nice. ¹⁸⁵

Kurz vor Ende scheint Abby den Kampf zwischen ihr und Ben gewonnen zu haben. Er ist bereit, diesen bedeutenden Anruf zu erledigen. Das ganze Stück dreht sich um diesen einen großen Anruf. Die letzten Seiten ähneln den Ersten – und so schließt LaBute langsam den dramatischen Bogen. Durch den Anruf, der von Anfang an durch das ständige Klingeln immer im Raum stand, gibt und nimmt gleichzeitig Abby die Siegerposition. Ben tut das, was sie von ihm verlangt. Genauso nimmt er ihr auch die Illusion er würde sie so sehr lieben, dass er vor seiner Familie zu ihr steht.

Der Mann ist in „The Mercy Seat“ der Frau deutlich unterlegen, doch er gewinnt die Oberhand dadurch, dass er ihr das vorenthält, wonach sie sich am meisten sehnt. LaBute zeigt nicht nur ein Paar, das sich vor dem Hintergrund des 11. September miteinander auseinandersetzen muss. Er zeigt auch die verschiedenen Phasen, die in einer Beziehung durchlebt werden in komprimierter Form. Von Leidenschaft, Unsicherheit, banalen Streitereien über tiefe Verletzungen durchleben Abby und Ben sämtliche emotionale Höhe- und Tiefpunkte innerhalb weniger Seiten. Das große Loft wird zunächst zum engen Raum, um dann in seinen Weiten die Lücke zwischen Abby und Ben zu demonstrieren. Je mehr sie sich mit ihren Problemen auseinandersetzen, desto deutlicher wird, dass ihre Beziehung von Anfang an auf der Basis des Ausnutzens gebildet wurde.

Am Anfang und am Ende ist Ben jeweils alleine. Ein Zeichen dafür, dass in dieser Katastrophe im Grunde jeder für sich allein ist, aber auch dafür, dass die Entscheidungen, die für die Beziehung wichtig sind, nicht gemeinsam, sondern immer alleine getroffen wurden.

Abby und Ben sind Figuren, die genauso leben, wie es der „Amerikanische Traum“ für sie vorgesehen hat. Ben ist verheiratet, hat einen guten Job und zwei Töchter. Abby ist erfolgreich, reich und besitzt ein teures und großes Appartement. Existieren die beiden getrennt von einander, so erhalten wir zwei idyllische Bilder

¹⁸⁵ LaBute Neil: The Mercy Seat. S. 49.

davon, wie der Traum sein könnte. Doch LaBute sieht das Problem immer in den zwischenmenschlichen Beziehungen, und dadurch werden die pittoresken Bilder miteinander vermischt. Aus einem Idyll wird ein zerstörter Traum. Genauso ist es am 11. September passiert, aus einem Postkartenmotiv wurde ein Schlachtfeld.

3.3.3. „Some Girl(s)“:

Alte Fehler wieder gut machen, das ist es, was Neil LaButes männlicher Protagonist kurz vor seiner Eheschließung noch erledigen möchte. Doch es sind nicht willkürlich ausgewählte Altlasten, die gut zu machen sind, es sind einige seiner Verflissenen, die er wieder treffen möchte, um, egal ob richtig oder falsch, die Narben der verheilten Wunden zu pflegen. Die vier Damen, Sam, Tyler, Lindsay und Bobbi, empfinden diese Rendezvous der anderen Art jedoch mehr als ein Aufreißen der teilweise noch kaum verheilten Wunden. Viermal begibt sich der Bald-Vermählte in vier verschiedene Hotelzimmer, um dort auf vier unterschiedliche Frauen zu treffen, deren Geschichten sich mehr ähneln als man meinen mag. Sie alle fühlen sich verschmäht, benutzt oder fallen gelassen. Doch anstatt seine alten Fehler tatsächlich gutzumachen, zeichnet er die Gespräche mit seinen verlassenen Geliebten, ohne ihr Wissen, auf Tonband auf, um daraus eine Geschichte für seine Zeitung zu basteln. Er ist Journalist, seine Reise zu den Geliebten vergangener Tage hatte nie den Zweck der Versöhnung. Viermal lässt er gemeinsam mit seinen vormaligen Partnerinnen das Vergangene zur Gegenwart werden. Anstatt die Fehler wieder gut zu machen, begeht er die gleichen Fehler erneut. Er benützt die Frauen abermals, um seinen Vorteil zu erreichen. Nach getaner Arbeit ruft er seine Zukünftige an. Das Telefongespräch mit ihr wird zur bloßen Aneinanderreihung von leeren Liebesfloskeln. LaBute schließt damit die Geschichte und hinterlässt die Ahnung auf zukünftige Fehler, die sein Protagonist begehen und die Liste der Verflissenen um einen Namen verlängern werden.

3.3.4. „Some Girl(s)“ – Nur ein paar Mädchen:

LaBute erzählt von vier Frauen, die alle etwas gemeinsam haben. Sie hatten eine Liebesbeziehung mit Guy (Kerl). Doch der Titel verrät noch mehr über das Stück. „Some Girl(s)“ kann sowohl bedeuten, es handle sich in diesem Stück sowohl um einige bestimmte Mädchen als auch um irgendwelche Mädchen. Durch den zweideutigen Titel verrät uns LaBute schon etwas über das Stück und die darin auftretenden Figuren. Guy, der einzig männliche Protagonist, wählt diese Frauen bewusst aus seiner langen Liste der Verflorenen. Dennoch bleiben sie für ihn nur irgendwelche Mädchen, die er benötigt, um sein nächstes Projekt zu beenden.

Seine Verlobte, die nicht in Erscheinung tritt, wird nicht aus diesem Kreis der Mädchen hervorgehoben. Sie bleibt ebenso irgendein Mädchen für ihn. Dies wird auch durch den Titel ausgedrückt: das (S) ist in Klammern gesetzt. Wird der Titel ohne den Buchstaben gelesen ist das, was übrig bleibt „some girl“ (irgendein Mädchen).

Der Titel „Irgendwelche Mädchen“ steht vor dem Stück und verrät dem Rezipienten die Frauenfeindlichkeit, auf die er im Stück stoßen wird. Die in „Some Girl(s)“ vertretene Misogynie ist aber keine, die in gewalttätiger Form ihren Ausdruck findet. Sie tritt vielmehr deutlich durch Guys Haltung zu den dargestellten Frauen zu Tage. Er ist vollkommen losgelöst von ihnen. Außer zu leeren Lippenbekenntnissen fühlt er sich ihnen gegenüber zu nichts verpflichtet. Seine Frauenfeindlichkeit wird durch absolute Gleichgültigkeit gegenüber den Frauen in seinem Umfeld gezeigt.

Bezeichnend ist auch die Namensgebung der Figuren. Guy ist sowohl ein Name als auch das englische Wort für Kerl. Diese Doppeldeutigkeit weist Guy als negativen Vertreter des männlichen Geschlechts aus. Die Frauen tragen geschlechtslose Namen, Sam, Tyler, Lindsay und Bobbi. Sie werden von Guy nicht als vollwertige Wesen gesehen. Er hat an ihnen kein persönliches, sondern nur geschäftliches Interesse. Ihre Namen sind irgendwelche Namen - „some name(s) (einige Namen). Irgendwelche Mädchen, irgendwelche Namen, was auch immer (some girls, some names, whatever).

3.3.5. Guy und Sam:

Die erste Verfloßene auf Guys Liste ist Sam, seine alte High-School-Liebe. Anfänglich ist ihr Gespräch nicht mehr als ein freundlicher, von Unsicherheit geprägter Smalltalk. Sam, das wird durch ihre Kommentare deutlich, steht der Begegnung mit Guy skeptisch gegenüber.

Guy: You want anything? I mean, like water...? They've got that Evian...

Sam: No. (points to her coffe) Thanks.

Guy: Really?

Sam: Nope. I'm fine.

Guy: I might have some nuts, if that's all right with you. Cashews.

Sam: Go for it.

Guy: Even though they're like, you know, six hundred dollar...

Sam: Then don't eat them, Right? I mean that'll teach'em.

Guy: Yeah, I guess. But I'm hungry...

*Sam: Then you decide. Which was never one of your strong suits...*¹⁸⁶

Es ist nicht nur Skepsis, die Sam in ihre Worte legt, ebenso ist darin verdeckte Wut zu finden. Der letzte Satz der oben zitierten Textstelle demonstriert, wie diese Wut durch pointierte Vorwürfe zu Tage tritt. Während Guy versucht, den lockeren Kerl zu geben, ist ihre Anspannung nicht zu verstecken. Fast jede ihrer Äußerungen wird zu einem Angriff auf Guy. Selbst als Guy erklärt: „I just....look, I needed to see you“,¹⁸⁷ ist ihre kurze Antwort „needed“¹⁸⁸ vorwurfsschwer. Einem Mantra gleich wiederholt Sam, wie kurz ihre Zeit bemessen sei, da ihre Kinder bald aus der Schule kämen. Der äußere zeitliche Druck verdeutlicht den inneren Druck, der auf beiden Figuren lastet und hält dadurch das Gespräch auf einer verkrampften Ebene. Erst als Guy den Grund für dieses Treffen offenbart „Right a wrong or, you know, make things okay“¹⁸⁹, wird die gehemmte Situation durchbrochen.

¹⁸⁶ LaBute, Neil: *Some Girl(s). a romance* by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2005. S. 7.

¹⁸⁷ Ebenda. S. 7.

¹⁸⁸ Ebenda. S. 7.

¹⁸⁹ Ebenda. S. 9.

Guy: You know, things end, right? They do, in lots of different ways, for so many reasons...and, ahh, we had a really really nice go of it. Back then.

Sam: High School.

Guy: Yes! Yeah, school. Great times back at Central Valley and a lot of fun, and then, you know...we sort of...

Sam: You ended it.

Guy: Uh-huh. Right.

Sam: You broke up with me.

*Guy: Yeah, I did. True.*¹⁹⁰

Diese Textstelle ist aus zwei Gründen wichtig für den ersten Teil des Stückes. Erstens wird der Grund für Sams Wut enthüllt. Er hat Schluss gemacht. Die Äußerungen zeigen dem Rezipienten, dass die Trennung nicht von ihr gewollt war. Sie hat damit bis zum heutigen Tage nicht abgeschlossen. Die Betonung des „DU“ impliziert: Für Sam gab es nie ein Ende. Der Aspekt der unabgeschlossenen Liebesgeschichte wird später noch einmal diskutiert werden.

Der zweite Grund für die Wichtigkeit dieser vorliegenden Textstelle ist im Verhalten Guys zu finden. Er beginnt den Dialog mit einem Gemeinplatz über Beziehungen und alte Zeiten. Dies muss als Hinweis auf die Austauschbarkeit der Frauen in seinem Leben verstanden werden. LaBute vermittelt uns den Eindruck, Guy wisse nicht mit Sicherheit, welcher Verflorenen er nun gegenüber steht. Guy spricht von den guten Zeiten, die sie damals verbrachten. Die Ungenauigkeit seiner Aussagen festigt diesen Eindruck. Sam, die sich an jedes Detail ihrer Beziehung zu erinnern scheint, bringt ihm die High School wieder in Erinnerung. Guy ist der Schauspieler, der seinen Text vergessen hat, Sam fungiert als seine Souffleuse. Selbst das von ihm gewollte Ende der Beziehung muss ihm von ihr erneut ins Gedächtnis gerufen werden. Ein kurzes „uh-huh. Right“¹⁹¹ zeigt, wie ihm die Vergangenheit und Sam gleichgültig sind. Als Sam, die während des Treffens immer offener wird und ihre verletzten Gefühle zum Ausdruck bringt, nach dem Grund für die Trennung fragt, wird sie abermals mit leeren Worthülsen konfrontiert.

¹⁹⁰ LaBute, Neil: *Some Girl(s)*. S. 9f.

¹⁹¹ Ebenda. S. 9f.

Guy: (...) I felt like, at the time...I wanted to have my freedom. (...) And you were a girl that I could sort of look at, you know, take a glance at and maybe ... see her whole future.(...)

Sam: ...and that's really it? That's the whole reason why we suddenly just ended like that? Because you had a vision of working at some Safeway for the rest of your life?

Guy: Basically, yeah... I mean...

Sam: Not some other girl?

Guy: Umm, no, not that I I don't, you know, I don't recall anybody else.¹⁹²

Sams direkte Frage nach einem anderen Mädchen wird durch Guys Antwort einfach abgetan. Er erinnert sich nicht an eine andere. Ebenso wenig erinnert er sich aber an die gemeinsame Zeit mit Sam. Auf diese Weise suggeriert LaBute dem Rezipienten, es müsse mit Sicherheit eine andere Frau im Spiel gewesen sein. Tatsächlich gab es ein anderes Mädchen, über das Sam abermals mehr zu wissen scheint als Guy.

Bevor Sams und Guys Begegnung ihr Ende findet, lässt sich Sam noch einmal zu großen Gefühlsäußerungen hinreißen.

Sam: Sure. (Beat.) ...out on the freeway, just before I hit this exit, I had like, a moment...this daydream for a second where I imagined that you were really asking me here because you wanted me to run off with you to, I dunno, an island or back to Manhattan. Somewhere. How's that for crazy?! Now...I never wouldn't, I'd never do it, but that's the kind of crap running through my head since I heard your voice again. So...¹⁹³

Hier wird das vorher angeschnittene Thema der unabgeschlossenen Liebe wieder aufgegriffen. Sam zeigt uns damit, was in dem vorher erwähnten Zitat – you ended it ¹⁹⁴ – steckt. Guy hat die Beziehung für sich abgeschlossen und hinter sich gelassen. Für Sam gab es nie einen tatsächlichen Schlusstrich. Sie glaubte damals an die Besonderheit ihrer Liebe (Romeo and Juliet-type stuff)¹⁹⁵. Die oben zitierte

¹⁹² LaBute, Neil: *Some Girl(s)*. S. 12f.

¹⁹³ Ebenda. S. 18.

¹⁹⁴ Ebenda. S. 9.

¹⁹⁵ Vgl. Ebenda. S. 18.

Textstelle zeigt, wie sie im Jetzt auch immer noch verzweifelt darauf hofft. Es ist eine unabgeschlossene Liebe in dem Sinne, dass es keine Weiterentwicklungen gibt. Es gibt nur Wiederholungen. Sam kämpft auf sonderbare Art abermals um die Liebe Guys, und Guy begeht dieselben Fehler wieder. Er verletzt sie abermals, er verwehrt sich des Einfühlens. Anstatt zu erkennen, wie flehend Sam vor ihm steht, bedankt er sich höflich für ihre hoffnungslose Liebeserklärung.

*Guy: That's Sam, that's amazing to, I mean, for you to tell me. I'd never do that... (realizing) Because of your family, I'm saying – but it's really very moving. Thank you.*¹⁹⁶

Sam ist ihm gleichgültig wie jede andere Frau. Er sieht in ihrer Aussage nicht ihr Leid, sondern nur das große Kompliment, das ihm gemacht wurde. Diese Gleichgültigkeit ihr gegenüber erreicht den Höhepunkt, als Guy ihr nach diesen Äußerungen beiläufig eröffnet, dass er bald heiraten wird.

Sam verlässt den Raum mit den Worten „...married. Huh. (Beat.) Good for you...“¹⁹⁷ Mit den einfach Worten – gut für dich – zeigt LaBute nicht nur die Enttäuschung der Frau. Vielmehr betont er dadurch, was für Guy zählt. Solange es für ihn gut läuft, kümmern ihn die anderen nicht. Er bleibt zurück und schaut fern. Das Fernsehen kann hier als Verdeutlichung der Gleichgültigkeit gesehen werden. So schnell die Programme gewechselt werden, so schnell ist für Guy die Auseinandersetzung mit diesen Frauen beendet. Keinen Gedanken verschwendet Guy an Sam. Mit dem Abschied von ihr verschwindet sie aus seiner Gedankenwelt. Das erste Mädchen ist erledigt.

3.3.6: Guy und Tyler:

Auf die erste Dame folgt die zweite. LaBute ist sehr erpicht, die Austauschbarkeit der Frauen und die Kontinuität von Guys Gleichgültigkeit, die einhergeht mit einer vollkommenen Konzentration auf seinen eigenen Vorteil, zu betonen. Hierzu muss die Stückerteilung von „Some Girl(s)“ erwähnt werden. LaBute bezeichnet die verschiedenen Abschnitte des Stücks nicht als Akte, sondern nennt sie Teil eins bis

¹⁹⁶ LaBute, Neil: Some Girl(s). S. 18.

¹⁹⁷ Ebenda. S. 18.

vier. Der Name, der zu treffenden Frau wird jeweils in Anführungszeichen hinzugefügt. Wir befinden uns momentan in „Part Two: ‚Tyler‘“¹⁹⁸. Alleine das Wort „Part“ (Teil) vermittelt schon die Distanz, die Guy zu den Frauen hat. Sie sind ausgewählte Teile, die er braucht, um sein Projekt zu beenden. Sie werden von Guy im Stück nicht als Personen wahrgenommen. Hinzu kommen die Anführungszeichen, zwischen denen die Namen stehen. Ein Verweis darauf, dass es sich nur um „Codennamen“ handelt. Die Namen, darauf arbeitet LaBute hin, sind für Guy bedeutungslos. Genauso wie die Frauen, die dahinter stehen. Zeichen sowohl der Austauschbarkeit als auch der Kontinuität der Gleichgültigkeit Guys sind ebenso in der Schauplatzwahl zu finden. Guy trifft seine Damen in Hotelzimmern, die sich alle gleichen. Ein weiterer Aspekt, der demonstriert, wie sich Guys Fehlverhalten wiederholt. Die Ersetzbarkeit der Frauen, wird durch die Wahl der ersten und der letzten Sätze der jeweiligen Teile hervorgehoben. Teil eins wird durch Sam mit einem kurzen – good for you ¹⁹⁹ - beendet. Tyler, die Nummer zwei auf der Liste, eröffnet den nächsten Teil mit diesem Satz: „ ...good for you! No seriously.“²⁰⁰ Alles setzt sich fort, alles wiederholt sich.

Doch nun zu Tyler, die im Kontrast zu Sam steht. Sie ist eine attraktive, freizügige Frau.

*Tyler: But I hardly ever do what I'm supposed to...that's why my friends have a bunch of kids and I have fun! Don't you like fun? You used to...*²⁰¹

Tyler stellt sich selbst als absolut sexuelles Wesen dar, die sich vor allem an die gemeinsamen Liebesabenteuer mit Guy erinnert. Ihre Enttäuschung über die Hochzeit ihres ehemaligen Partners ist aber genauso wie bei Sam zu spüren.

*Tyler: Gotta say, though, you just never...you know, struck me as the type[...] I mean about getting married! Not that type. Not during that whole time we were together...*²⁰²

¹⁹⁸ LaBute, Neil: Some Girl(s), S. 19.

¹⁹⁹ Ebenda. S. 18.

²⁰⁰ Ebenda. S. 19.

²⁰¹ Ebenda. S. 22.

²⁰² Ebenda. S. 19.

Tyler gibt nicht nur ihre Enttäuschung preis, sie liefert auch einen Hinweis auf das oben erwähnte wandelbare Wesen Guys. Wie ein Bühnenkünstler spielt er die Rollen, die die Frauen sehen wollen. Wir sehen in „Some Girl(s)“ nicht nur vier verschiedene Frauen, sondern auch vier Versionen und doch immer die gleiche von Guy. LaBute präsentiert dem Rezipienten im Grunde genommen stets dieselbe Szene. Tyler kämpft genau wie Sam um Guys Liebe, sie tut es nur auf andere Art. Sie versucht, ihn mit ihren sexuellen Annäherungsversuchen wieder für sich zu gewinnen. Genau wie Sam zeigt Tyler Guy ihre Gefühle, wie in den folgenden Textstellen deutlich wird.

Tyler: ...it's simple to forget guys. But I never forgot you. (...)

Tyler: I'm not jealous, so don't worry. You made a bunch of promises back whenever, but being faithful wasn't one of 'em...(Beat.) So? (...)

Tyler: I told you, I'd start up with you again right now, if you wanted to. (...)

*Tyler: I was not always your big number one top priority during our time together. Not by a long shot (...) That shit hurts...*²⁰³

Guys Entgegnungen darauf sind sinnlose Reaktionen – vielleicht, ach so, was auch immer, danke.²⁰⁴ Es ist keine Gefühlskälte, die uns LaBute hier beschreibt, es ist tatsächlich absolute Gleichgültigkeit, mit der wir konfrontiert werden. Guy begreift nicht, wie die Frauen kaputt vor ihm stehen und hilflos nach einem Zeichen von Zuneigung betteln. In Tyler sieht er nur das lüsterne Luder, deren Libido sein Hauptinteresse gilt. War zunächst Tyler die Verführerin, so wird sie am Ende mehr zur Verführten. Die zweite Frau wird ebenso erlegt.

3.3.7. Guy und Lindsay:

Es ist viermal dieselbe Geschichte, wie schon oben erwähnt. Guys Verhalten variiert von Frau zu Frau ein wenig. Er bleibt aber in seiner Grundhaltung unverändert. Im Gegensatz dazu haben die Frauen zwar ihre emotionale Verletzung gemeinsam, doch LaBute zeigt uns anhand der Damen vier konträre Methoden, wie mit Schmerz umgegangen werden kann. Sam reagiert resigniert, will aber das Ende

²⁰³ LaBute, Neil: Some Girl(s). S. 25 – 33.

²⁰⁴ Vgl. Ebenda. S. 25 -33.

der längst vergangenen Beziehung nicht wahrhaben. Tyler verdeckt ihren Kummer mittels euphorischer Energie. Die nächste im Bunde, Lindsay, ist älter als Guy. Sie beging Ehebruch mit ihm, ihr Treffen wird zu einer Art Überwindungstherapie.

Es mag ein gewagter Vergleich sein, doch die unterschiedlichen Herangehensweisen der Frauen an diese Treffen mit dem Mann aus ihrer Vergangenheit, könnten als die Repräsentation der vier Phasen der Trauer verstanden werden. Hier wird sich auf das Trauermodell von Verena Kast bezogen.²⁰⁵ Dessen ausgiebige Erklärung ist hier in diesem Rahmen leider nicht möglich, dennoch wird anhand der vier weiblichen Figuren in „Some Girl(s)“ kurz erklärt, wie dies zu verstehen ist. Die erste Phase ist die des Nicht-Wahrhaben-Wollens, der große Verlust wird nicht akzeptiert. Sam stellt diese erste Stufe in der Trauerarbeit dar. Die zweite Phase ist die der aufbrechenden Emotionen. Auf dieser Ebene keimen sämtliche Gefühle auf und werden zu einem einzigen ruhelosen Chaos. Tyler, symbolisiert diese Ebene: Durch ihre vordergründig fröhliche Art brechen immer wieder Trauer und Angst hervor. In der dritten Phase kommt es zu einer Auseinandersetzung mit den Tatsachen. Von Kast wird dieser Prozess als – suchen, finden, sich trennen – bezeichnet. Hier suchen die Trauernden häufig Plätze auf, die für das gemeinsam Erlebte große Bedeutung hatten. Durch das Aufsuchen solcher Plätze wird meist erkannt, dass das Alte vergangen ist und nicht mehr sein kann. Das Treffen mit Lindsay weist einige Merkmale dieser dritten Trauerstufe auf. Sie treffen sich im selben Hotelzimmer, in dem sie sich zu ihren Schäferstündchen trafen. Nummer 127.

Was aber viel mehr auf die Theorie von Kast hindeutet, ist das Verhalten Lindsays: Sie versucht, sich und Guy noch einmal in die Situation zu bringen, in der sie miteinander schlafen, um sich und ihrem Mann das Abschießen zu erleichtern.²⁰⁶ Sie versucht, vergangene Zeiten zurückzurufen, um zu erkennen, dass dies so nicht mehr möglich ist. Die Enttäuschung über die Erkenntnis des Vergangenen als nicht wiederholbare, abgeschlossene Einheit ist bei Lindsay wie bei ihren Vorgängerinnen zu spüren.

Lindsay: Always here, in this room. With the red door. One twenty seven. It was our little place...where we'd go in between classes and anytime that we could

²⁰⁵ Vgl. Kast, Verena: Trauern, Phasen und Chancen des psychischen Prozesses. Stuttgart: Kreuz Verlag 2008, S. 67-91.

²⁰⁶ Ebenda.

*escape. Remember? The love was nice...we were nice as a couple, I think, but it wasn't that that kept me coming back...it was your promise of a future. This big, bold future that you would whisper to me about, lying there with your eyes closed. That's what I was in love with. Tomorrow. All the tomorrows that you kept offering me...*²⁰⁷

Diese Textstelle zeigt nicht nur, wie Lindsay damals aus der Welt ihres Ehemanns fliehen wollte, sondern beweist ebenso, dass all diese Versprechungen nicht mehr möglich sind. Das Morgen ist längst zum Gestern geworden und somit vergangen. Lindsay ist die erste Dame in der Viererrunde, die die Geschichte abschließen kann.

Wer bei diesem Treffen nicht vergessen werden darf, ist Guy. Er wiederholt das, was er immer tut, zum dritten Mal. Durch diese ständigen Repetitionen desselben Verhaltens wird die Losgelöstheit von dem, was um ihn herum passiert, deutlich. Deshalb erklärt er sich auch beinahe widerstandslos bereit, mit Lindsay zu schlafen. Er begreift nicht, was er damit seiner Verlobten, aber auch Lindsay antun würde. Für ihn aber wäre es eine willkommene Abwechslung. LaBute betont durch die Figur Guy ständig die Unfähigkeit zum Mitgefühl mit anderen und begründet darin das Scheitern der vorliegenden Beziehungen, sieht dies aber ebenso als „das“ Problem unserer Zeit.

Hier möchte ich wieder auf die Trauerphasen zurückkommen. Lindsay nutzt die Chance, mit Guy zu schlafen, nicht aus. Sie verlässt das Zimmer. Dadurch wird diese Phase der Trauer zu Ende gebracht. Kast beschreibt diese dritte Phase – es ist bereits erwähnt worden - als die Phase des – suchen, finden, sich trennen. All diese Schritte werden in der Szene zwischen Guy und Lindsay durchlebt.²⁰⁸

3.3.8. Guy und Bobbi:

Bobbi ist diejenige, die ihre Trauer um Guy hinter sich hat, damit stellt sie auch den Schlusspunkt der Trauerphasen dar. Ihr reichen die abgedroschenen Floskeln ihres ehemaligen Freundes nicht mehr, sie durchschaut sein leeres Gefasel.

²⁰⁷ LaBute Neil: *Some Girl(s)*. S. 47-48.

²⁰⁸ Vgl. Kast, Verena: *Trauern, Phasen und Chancen des psychischen Prozesses*. S. 78-83.

Guy: I just wanted to say that I've really been thinking about this and that I wanted to see you, to look in your face and to tell you –

*Bobbi: So see me, then, talk to me ...ask for my sister's number shit, I do not care! But don't go and do some pathetic thing like pretendig to smooth things over, as if you're just dying inside to make it all good between us...*²⁰⁹

Das Treffen zwischen Bobbi und Guy stellt den Wendepunkt in diesem Stück dar. Guy steht hier nicht einer Frau gegenüber, die um ihn kämpft. Sie klagt ihn an. Sein Versuch, sie durch Geplänkel für ihn erweichen zu können, somit große emotionale Geständnisse von ihr zu hören, schlägt fehl.

Guy: But, I...shit! Bobbi, look, I'm always meant well.

*Bobbi: Fuck you. (Beat.) That is pathetic. Oppenheimer meant well. Pol Pot meant well. It's not about the meaning, it's about the doing. Guys always mean well – right before they fuck somebody over.*²¹⁰

Bobbi enthüllt Guy als das, was er ist, ein Gefühlsterrorist.²¹¹ Durch das gesamte Stück ziehen sich Ahnungen darüber, was hinter diesen Treffen steht. In der letzten Szene werden sie bestätigt. Bobbi findet das Tonband, mit dem Guy sämtliche Gespräche aufzeichnet. Mit dem Finden des Aufzeichnungsgerätes fällt seine freundliche Fassade.

Guy: Now...I acknowledge that you may disagree with that, may feel that what I do is pornography almost...but either way, whether I'm shit or a fearless cartographer of the soul – I mean, I've had reviews that say that very thing. (...) I really did need to see you again.

Bobbi: Yeah, and maybe even make a buck or two off of it.

*Guy: Fine, yes, you got me! (...) I sometimes use the people around me to further my career...well, Bobbi, that makes me an American, frankly and that's about it.*²¹²

²⁰⁹ LaBute, Neil: *Some Girl(s)*. S. 59.

²¹⁰ Ebenda. S. 63.

²¹¹ Vgl. Ebenda. S. 63.

²¹² Ebenda. S. 69.

Guy kämpft mit allen Mitteln, um das zu erreichen, was er anstrebt. LaBute zeigt uns hier, wie die amerikanischen Ideale im Extremen ausgelebt und somit zu ihrer eigenen Perversion werden. Wie wir in vorhergehenden Kapiteln gehört haben, sieht LaBute im Individualismus, der mit dem „Amerikanischen Traum“ einhergeht, das Übel der heutigen Menschheit. In Guy zeigt uns LaBute ein Beispiel dafür. Auch Evelyn („The Shape of Things“) könnte unter diesem Aspekt betrachtet werden.

Doch mit diesen Geständnissen von Guys Seite ist es noch nicht genug. Guy gesteht Bobbi plötzlich seine Liebe. Sie sei damals wie heute immer die Einzige gewesen. Bobbi verlässt den Raum. Einen kurzen Moment macht LaBute den Rezipienten glauben, Guy habe tatsächlich Gefühle für Bobbi. Doch Guy geht sogleich wieder zur Routine über. Er holt sein Aufnahmegerät, ruft seine Verlobte an und schwört ihr seine immer währende Liebe.

Die Frauen sind für Guy notwendige Opfer, die auf dem Weg zur Vollendung des Traumes gebracht werden müssen. Doch für LaBute ist am Ende Guy das eigentliche Opfer des „Amerikanischen Traumes“. Er ist losgelöst von seiner Umwelt, eine leere Figur, die nicht einmal fähig ist zu fühlen und nur dem eigenen beruflichen Erfolg nachläuft. LaBute zeigt uns eine entmenslichte Figur, die keine Verbindung zu anderen Figuren hat. Erst durch die Beziehung zu anderen können wir uns selbst definieren. Das fehlt Guy. Er ist ein Niemand.

3.3.9. “This is how it goes”:

*You can't always get what you want.*²¹³

Was zunächst als zufälliges und gänzlich harmloses Treffen zwischen zwei alten Schulkollegen beginnt, führt LaBute in die Tiefen von Betrug, Manipulation und Benutzen. Der Mann aus Schultagen, der zusätzlich die Rolle des Erzählers übernimmt, wird bald zum festen Bestandteil des Lebens seiner alten Schulfreundin und ihrem Ehemann, Cody. Das Ehepaar vermietet die Wohnung oberhalb ihrer Garage an ihn. Cody ist schwarz, ehrgeizig und alles andere als ein angenehmer Zeitgenosse. Dennoch ist er ein angesehenes Mitglied der Dorfgemeinschaft. Seine Frau ist weiß, sie fühlt sich nicht geliebt. Für Cody ist der neue Untermieter ein Dorn

²¹³ Rolling Stones: You can't always get what you want (Liedtext). Decca Records 1969.

im Auge. Für sie ist er ein Lichtblick in ihrem tristen Alltag. Es passiert, was passieren muss. Der Mann und sie kommen sich näher. Sie verlieben sich. Während sie sich ihrer Gefühle für den Mann immer sicherer wird, wird das Verhältnis zwischen Cody und ihm immer schlechter. Ihre Gespräche sind von persönlichen Angriffen geprägt. Was sie nicht ahnt, ist, dass der Drahtzieher hinter all dem ihr Ehemann Cody ist. Er, der eine minderjährige Geliebte hat, möchte schon lange die Scheidung, doch er fürchtet um seine weiße Weste und so sucht er nach einem Weg, sich seiner Frau zu entledigen ohne, dass er, der schwarze Mann zum bösen Mann wird. Er bezahlt den ehemaligen Schulkollegen, damit er seine Frau verführt und somit ein triftiger Scheidungsgrund vorliegt. Sein Plan funktioniert. Was die beiden Männer zuvor noch mit Baseballkarten gemacht haben, führen sie nun auch an der Frau durch, sie tauschen. Cody, der ewige Gewinner geht auch hier siegreich aus dem Spiel, denn die Option - ebenso wie beim Kartentausch - sich seine Frau wieder zurück holen zu können, hält er sich offen.

3.3.10. „This is how it goes“ – wie es richtig geht:

„This is how it goes“ ist die LaBute'sche Weise einer Dreiecksgeschichte. Ein weiteres Mal, wie in den meisten seiner Stücke, begibt er sich in den mittleren Westen. Meist kreiert er ein Dorfidyll, um es dann systematisch zu demontieren. In „This is how it goes“ beschreibt LaBute aber keine harmonische Oberfläche. Alles liegt schon in Trümmern. Hier sucht er die Ursachen, wird fündig und vergrößert dadurch den Trümmerhaufen.

Der Titel „This is how it goes“, den sich LaBute von einem Aimee Mann Song ausgeliehen hat, kann auf verschiedenen Ebenen verstanden werden. Er könnte als Hinweis auf das Stück gesehen werden, das als Musterbeispiel zeigt, wie mit Dreiecksgeschichten oder lästig gewordenen Ehefrauen am besten umgegangen wird. Ebenso kann der Titel als ironischer Kommentar zum vorliegenden Stück interpretiert werden. Eine dritte Deutungsmöglichkeit beschreibt den Titel als desillusionierende Randbemerkung zu den Handlungen. Die vierte und letzte mögliche Interpretation, die hier erwähnt werden soll, ist die des Titels als Verweis auf die Realität. Das dramatische Werk ist fiktiv. LaBute legt aber großen Wert auf die Wahrscheinlichkeit seiner Stücke. Er möchte mit seinen Stücken, den Figuren

und den dargestellten Inhalten, so nahe wie möglich an die Realität heran treten. LaBute betont die Fiktion der Handlung. Der Schrecken des vorliegenden Werkes liegt aber in der tatsächlichen Möglichkeit des Inhaltes. „This is how it goes“ – so läuft es im Leben.

3.3.11. Ein LaBute'scher Dreier:

Es geht um das Leben und das Überleben, für sich selbst die bestmögliche Position zu finden. Belinda, die Frau, hat sich durch die Heirat mit Cody Phipps finanziell abgesichert. Emotional bleibt sie hingegen auf der Strecke. Der ehemalige Schulkollege gibt Belinda wiederum das Gefühl, ein menschliches Wesen zu sein. Er braucht jedoch Geld. Cody möchte sowohl seine Frau als auch den Mann loswerden. Cody hat das Geld. Dieses besondere Spiel des Betrugs kann beginnen.

Dreiecksgeschichten üben eine gewisse Faszination aus, meist aufgrund der sexuellen Konnotationen. LaBute bietet eine Dreiecksgeschichte losgelöst von sexuellen Fantasien, ein Dreier der Zweckgebundenheit.

LaBute bedient sich hierzu einer Geschichte, die so alt und so einfach wie die Menschheit selbst ist. Menschen verlieben sich, heiraten und entlieben sich, verlieben sich dann wieder in jemand anderen. Auch für uns gehört der Ehebruch schon zum Standardprogramm des Alltags. Er wird in unserem Kulturkreis noch als etwas Verwerfliches angesehen, nicht aber als etwas Außergewöhnliches. So ist der Rezipient auch nicht schockiert, wenn er erlebt, wie sich in diesem Stück zwischen Belinda und dem Mann, der auch als Erzähler fungiert, eine Liebesbeziehung entwickelt. Im Gegenteil, LaBute bereitet den Rezipienten von der ersten Seite an auf diese Liaison vor. Durch den Eröffnungskommentar des Erzählers : „In this one, there's a girl. There's definitely a girl“, ²¹⁴ nimmt LaBute schon einen wesentlichen Teil der kommenden Handlung vorweg. Das erste Zusammentreffen zwischen Belinda und dem Mann macht LaBute zum Geplänkel, gezielt legt er dem Mann schmeichelnde Worte in den Mund, die sie dorthin bringen, wo er sie haben möchte.

²¹⁴LaBute, Neil: This is how it goes. A play by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2005. S.5.

Man: (...) as far as I'm concerned, you're perfect. (...) I mean, we could...we can make that happen, I suppose. A strip mall rendezvous. (Beat.) I'm generally pretty free in the daytime...

Woman: So, later'd be bad? Just so I know, because...

Man: No, I was gonna say, followed by evenings full of nothing to do. My nights, of course, are absolutely open...

*Woman: I can always get a sitter. If I need to. My mom or whomever...*²¹⁵

LaBute zeigt uns im obigen Szenenausschnitt, wie bereitwillig Belinda auf die Schmeicheleien eingeht. Ihr Sehnen nach Zärtlichkeit wird demonstriert. Sie wird durch Manipulation seinerseits zur treibenden Kraft.

Ein Seitensprung ist etwas Anstößiges, doch unter gewissen Umständen wird er zu etwas Verständlichem. LaBute stellt uns Ehemann Cody vor: ein unangenehmer Zeitgenosse, humorlos, besserwisserisch und herrisch.

*Cody: ...I don't do nothing for fun.*²¹⁶

Dieses kurze Zitat beschreibt den Charakter der Figur des Cody am besten. Er hat immer ein Ziel vor sich, das erreicht werden muss. Zu seiner Frau ist er kalt. Hiermit liefert LaBute den Grund für die Bereitwilligkeit Belindas, sich auf eine Affaire mit dem Mann einzulassen.

In diesem Stück scheint die gesamte Handlung vorhersehbar zu sein. Der böse Ehemann treibt die ungeliebte Frau in ein Abenteuer. Es kann nur zwei Lösungen geben: entweder der Mann bleibt gebrochen zurück, oder die Frau gibt ihr neues Glück auf, um bei ihrem lieblosen Ehemann zu bleiben. Es darf nicht vergessen werden: es wäre nicht LaBute, wenn das Ende vorhersehbar wäre.

3.3.12. Die totale Demontage des Glücks:

Greifen wir den Punkt der Vorhersehbarkeit noch einmal auf. Würde das Stück auf eine dieser zwei erwähnten Arten enden, würde LaBute dem heutigen Menschen die Fähigkeit auf den Verzicht des eigenen Vorteils zusprechen. LaBute betont

²¹⁵ LaBute, Neil: This is how it goes. S. 14-15.

²¹⁶ Ebenda. S. 24.

immer, wie sehr wir unser Handeln auf Taten beschränken, die für uns von Nutzen sind. Es geht darum, die bestmögliche Position für sich zu finden und dafür alles zu tun. Die LaBute'sche Lösung liegt in dem vorliegenden Werk darin, einen Weg zu finden, der für alle drei Beteiligten kaum Ärger und dafür große Befriedigung der eigenen Wünsche mit sich bringt.

In LaButes Werken, wie wir in „Some Girl(s)“ oder „The Mercy Seat“ gesehen haben, gibt es meist eine männliche Figur, die mehr als die anderen auf den eigenen Vorteil bedacht ist. Diese machen sich die vorhandenen Situationen zu Nutze. So auch in „This is how it goes“. Der Rezipient glaubt zunächst, die vordergründig ausgestellte Liebesgeschichte zwischen Belinda und dem Mann wäre der Auslöser für die weiteren Vorgänge im Stück. Erst auf den letzten dreißig Seiten beginnt LaBute die tatsächlichen Hintergründe offenzulegen.

Dennoch beginnt die Demontage des Glücks schon vorher. Belinda, die LaBute als unglückliche, ungeliebte Ehefrau zeichnet, gibt die Gründe für die Ehe mit Cody preis.

Woman: ...I wanted to be noticed. That's what it was. [...] When I said yes to Cody, the time he asked me out – bowling or to the skating rink, I don't remember now - I said okay because I thought it would make me stand out.[...] I loved him. Cody. When we got married, I really think I did ...but, then, it didn't hurt that he was rich and black and different. [...]I like different. [...] Yes. Mostly. Because doing that, marrying him, it made me different, too. And I still get some kind of thrill from it ...walking into an Arby's or through Wal-mart with these two brown children in tow. ²¹⁷

LaBute zerlegt nun das schon zerstörte Idyll weiter. Vielmehr noch, er verneint die vormalige Existenz eines Idylls. In diesen Geständnissen der Figuren sind die LaBute'schen Magenschläge zu sehen. Das Auslöschen von etwas Schöнем kann hingenommen werden, denn es setzt voraus, dass zuvor etwas Gutes vorhanden war. LaBute nimmt dem Rezipienten aber die Illusion des Guten, zeigt wie von Anfang an nur der Nutzen im Vordergrund stand und ruft somit Verstörung hervor.

Der alles zerstörende Hieb ist in der Szene zwischen Cody und dem Mann zu finden. Hier entblößt LaBute die unangenehme Wahrheit. Nicht Belinda ist die

²¹⁷ LaBute, Neil: This is how it goes. S. 58-59.

Ehebrecherin, sondern Cody. Er möchte seine Trophäen-Frau loswerden. Der Mann wird für die Verführung Belindas bezahlt. Cody möchte seine reine Weste bewahren, und obwohl er der primäre Ehebrecher ist, gelingt es ihm, seine Umwelt inklusive seiner Frau glauben zu machen, sie sei schuld am Ende ihrer Ehe. Der Mann, der zwar schon in Schultagen ein Auge auf Belinda geworfen hatte, hätte nie versucht, ihr näher zu kommen, wäre da nicht das dringend benötigte Geld gewesen. Dennoch möchte er wissen, was Cody an Belinda so sehr hasst.

Cody: I don't...(Beat). No, I guess I do, actually. Hate 'er. Never thought of it that way, but yeah. I do. [...] I dunno. After a while, it's a bit of everything, I s'pose. Her face, the way she flosses her teeth, all that stuff. Browsing my mail and shit. Yeah, I mean, it's great at first. She always looked real nice against my skin, walking around town hanging off my arm. I used to love it, I mean, it was cool...going over and waiting in her living room, to go out. With her parents standing there! (Beat) And yes, she is the mother of my kids and all, too, but after a while, you know...I guess the novelty of it just wore off.²¹⁸

LaBute bringt schlussendlich sämtliche vorliegenden Beziehungen auf die Ebene des Handels. Solange Cody vom Weißsein seiner Frau profitieren konnte, war der Handel für ihn von Nutzen. Nun braucht er sie nicht mehr und möchte sich aus diesem Geschäft zurück ziehen. Die Liebe, die oft als etwas Höheres gesehen wird, gibt es in „LaBute-Land“ nicht. Sie verkommt zu einem Wegwerfprodukt.

Tatsächlich funktioniert die LaBute'sche Lösung. Am Ende befindet sich jede Figur an der Position, die ihre momentanen Bedürfnisse „optimal“ befriedigt. Dennoch ist es kein Happy End. Es ist eine Weiterführung von Betrug und Ausnutzen. Wahre Emotionen werden negiert.

3.3.13. Ergänzung - Der unzuverlässige Erzähler und die Rassenkarte:

Aus Platzgründen und aufgrund des thematischen Schwerpunkts können zwei interessante Aspekte des vorliegenden Werkes nicht genauer betrachtet werden. Dennoch soll kurz darauf verwiesen werden. In „This is how it goes“ bedient sich

²¹⁸ LaBute, Neil: This is how it goes. S. 84.

LaBute eines Erzählers, der vom Beobachter zum aktiven Part wird. Er wird zur involvierten Figur und versucht deshalb gar nicht, ein zuverlässiger Erzähler zu sein. Der unzuverlässige Erzähler verstärkt die Atmosphäre des Betrugs in „This is how it goes“. Der Rezipient ist dem Erzähler ausgeliefert. Dies betont er im Stück selbst: nicht einmal ihm kann getraut werden.

Die Rassenkarte oder *Race-card*, wie sie im Amerikanischen genannt wird, weist auf das Ausnutzen der ethnischen Herkunft zum eigenen Vorteil hin. „This is how it goes“ ist ein umstrittenes Stück, nicht zuletzt deshalb, weil der Bösewicht des Stückes afro-amerikanischer Herkunft ist. Cody spielt diese Race-card zu jedem möglichen Zeitpunkt aus. LaBute sah sich nach der Veröffentlichung des Stückes Rassismusvorwürfen gegenüber. Die Mormonen, denen LaBute mehr als zwanzig Jahre angehörte, sind bekannt für ihren in den religiösen Schriften begründeten Rassismus. LaBute selbst distanziert sich von dieser Deutungsart von „This is how it goes“. Für ihn boten die unterschiedlichen ethnischen Herkunftse seiner Figuren Belinda und Cody die ideale Plattform für das Spiel von gegenseitigem Betrug und Ausnutzen.

Vielmehr kann hier nicht ergänzt werden, es soll nur nochmals erwähnt sein, dass sowohl die Rolle des Erzählers als auch die Thematik des Rassismus in „This is how it goes“ Stoff für weitere Forschungen bieten.

3.3.14. Zusammenfassung und Vergleich der Trilogie des Ausnutzens:

Die Zusammenhänge zwischen den zur Trilogie gehörenden Werken „The Mercy Seat“, „Some Girl(s)“ und „This is how it goes“ sind nicht dermaßen offensichtlich wie bei der zuvor behandelten „Trilogie der Oberflächlichkeit“. Dennoch sind klare Verbindungslinien zu finden. Frauen werden in allen drei Werken von Männern erbarmungslos ausgenutzt. Was bei „The Mercy Seat“ noch in „harmloser“ Form zu finden ist, steigert sich in „Some Girl(s)“ und findet in „This is how it goes“ den Höhepunkt. Im Gegensatz zur „Trilogie der Oberflächlichkeit“ kann hier keine positive Aufwärtsentwicklung, sondern eine negative Abwärtsentwicklung beobachtet werden. Wo in „The Mercy Seat“ noch der Gedanke vom richtigen Handeln vorhanden ist - Bens innere Zerrissenheit ist ein Indikator dafür - schwindet diese in „Some Girl(s)“, wenn Guy die Frauen schamlos für seine berufliche Karriere

ausnützt, und ist in „This is how it goes“, in dem es nur noch um das pure Ausnutzen des Gegenübers geht, gänzlich als Wegweiser verschwunden. In „The Mercy Seat“ bietet sich eine einmalige Chance, die Ben ausnutzen möchte. Die Katastrophe ist für ihn „die“ Möglichkeit. Es ist eine sich zufällig bietende Chance, keine bewusst hervorgerufene Situation. Deshalb ist Ben von all den ausnützenden Männerfiguren in dieser Trilogie als der harmloseste zu betrachten. Guy, der „Kerl“ aus „Some Girl(s)“ geht einen Schritt weiter. Er nützt die Scherben seiner vergangenen Beziehungen. Bei ihm ist es vor allem die Gleichgültigkeit gegenüber den Frauen, die unter den Trennungen sehr zu leiden hatten, die das Ausnutzen der Situation verdeutlichen. Im Gegensatz zu Ben ist Guy zu Mitgefühl nicht fähig. In „This is how it goes“ bricht alles auseinander. Beziehungen und Emotionen werden zu Waren, die nach Bedarf gekauft und wieder abgestoßen werden können. Es sind nicht nur die Herren, an denen wir eine Entwicklung zum Negativen beobachten können. Auch an den weiblichen Figuren können wir einen Abwärtstrend betrachten. Abby („The Mercy Seat“) bringt Ben ehrliche Gefühle entgegen. Die vier Damen aus „Some Girl(s)“ werden zwar mehr ausgenutzt als sie dies selbst tun, dennoch erscheinen sie zu den Treffen nur aus reinem Selbstzweck. Belinda („This is how it goes“) geht Beziehungen nur ein, wenn sie von Nutzen sind. An den drei Werken kann der Prozess von der emotionalen Beziehung hin zur ökonomisch sinnvollen Verbindung aufgezeigt werden.

Es ist bezeichnend, dass am Anfang der Trilogie ein Stück steht, dessen Handlung sich vor der Katastrophe des 11. September abspielt. Das World Trade Center war ein Symbol des wirtschaftlichen Erfolgs, ein Symbol des „Amerikanischen Traumes“. Die Terroristen zerstörten das Symbol. LaBute demontiert nicht vordergründig, aber dafür beständig all jenes, was vom „Amerikanischen Traum“ noch übrig ist. Er zeigt mit höchst tugendvollem Unterton was bleibt, wenn das Individuum nur noch auf das eigene Wohl bedacht ist. Dadurch kommt es auch zur Demontage des hehren Mythos Liebe. In „The Mercy Seat“ finden wir chaotische Gefühle. In „Some Girl(s)“ finden wir einen nicht Liebesfähigen und Frauen, die einseitig lieben. In „This is how it goes“ entstehen Gefühle erst, wenn dadurch ein Nutzen erzielt werden kann. LaBute nimmt der Liebe die noble Grundlage, und sie verkommt zu einem verlogenen, leeren Ding. Von den gegenseitigen Gefühlen, die wir an den Figuren in „The Mercy Seat“ beobachten können, bleibt am Ende nichts als der Handel mit den Partnern.

LaBute, der - wie mittlerweile schon häufig erwähnt - in der Selbstbezogenheit der modernen Welt, in dem ständigen Streben nach dem großen Erfolg, das ultimativ Schlechte sieht, liefert in diesen drei vorliegenden Werken starke Argumente für seine Behauptung. Die Bindungen zwischen den Menschen werden loser und ein völliges Auseinanderdriften ist dessen Konsequenz. Darin besteht die menschliche Katastrophe.

3.4. „Trilogie der Familiengeschichten“:

Die Stücke, die ihm Rahmen des dritten Zyklus behandelt werden – „The Distance from here“, „In a dark, dark, house“, „Wrecks“ - erzählen allesamt Geschichten von kaputten, beziehungsweise nicht mehr vorhandenen Familien. LaBute zeigt, wodurch der Kreis der Familie zerstört wird. Ebenso beschreibt er mögliche Konsequenzen des Auseinanderbrechens des Familienbündnisses.

Eine Ausnahme in diesem Dreierbündel stellt „Wrecks“ dar. Dort stoßen wir auf einen Mann, Edward Carr, der jahrelang eine wunderbare Ehe führte. Eine intakte Beziehung fügt sich nicht in diesen Zyklus ein. Doch je weiter das Stück fortschreitet, desto deutlicher treten die Verwandtschaften zu den beiden anderen Werken hervor. In „Wrecks“ finden wir ebenso Missbrauch, verlassene Kinder und kaputte Familien wie in „The Distance from here“ und „In a dark, dark house“. Am Ende wird die schöne Liebesbeziehung zwischen Edward und seiner Frau Mary Jo als Illusion entlarvt. Was bleibt, ist eine weitere kaputte Familie.

3.4.1. „The Distance from here“:

The trick is to keep breathing. ²¹⁹

Darrell lebt in einer Welt, in die sich der „Amerikanische Traum“ nicht verirrt. Er lebt mit seiner Mutter Cammie und seinem Stiefvater Rich. Seine Mutter arbeitet rund um die Uhr. Dem Stiefvater ist egal, was der minderjährige Spross treibt. Darrell hängt mit seinen Freunden herum: in der Shopping Mall, im Zoo, in

²¹⁹ Garbage: The trick is to keep breathing (Liedtext). BMG 1999.

Parkgaragen. Niemand kümmert sich um ihn. Einem wilden Tier gleich, ist er sich selbst überlassen. Zu Hause erwartet ihn nichts, außer der ständig laufende Fernseher und Fast Food.

Seine Stiefschwester Shari, kommt öfters mit dem Baby vorbei, um es an ihre Stiefmutter Cammie abzugeben. Genau wie Darrell von seiner Mutter, wird das Kleinkind von Shari abgeschoben. Es schreit stundenlang – ein schrilles Geräusch – es bleibt ungehört. Cammie ist diesem Kind genauso wenig gute Ersatzmutter, wie sie Darrell eine gute Mutter war. Sie hat keine Erinnerungen an seine Kindheit. Sein Schreien blieb und bleibt ebenso ungehört wie das des Babys.

.Darrell erfährt von einer Videoaufnahme, die seine Freundin Jenn zuerst beim Oralverkehr mit einem andern Kerl zeigt und dann wie sie sich von dem Kerl unzählige Male in den Magen schlagen lässt. Darauf entschließt sich Darrell dazu, Jenn ein besonderes Geburtstagsgeschenk zu machen. Bei Nacht treffen sich Jenn, Tim, ein Freund und Darrell vor dem Pinguin Becken im Zoo. Darrell hat das Baby in einer Tasche mitgebracht. Er möchte zunächst wissen, was es mit diesem Video auf sich hat und dann das Baby erlösen. Jenn erklärt verzweifelt, wie Darrell damals vor zwei Jahren mit ihr Schluss machte. Kurz darauf entdeckte sie ihre Schwangerschaft. Für die Abtreibung besaß sie kein Geld. Tim kannte diesen Typen, er hatte zuvor das Abtreibungsproblem für seine Schwester auf dieselbe Art gelöst. Die Schläge in den Magen töteten das Kind. Der Oralverkehr war die Bezahlung.

Anstatt durch die Wahrheit beruhigt zu werden, wird Darrell entschlossener, das Kind im Pinguin-Becken zu ertränken. Jenn und Tim können ihn nicht davon abhalten. Er wirft die Tasche mit dem hilflosen Wesen über den Zaun, ein leises „Plop“ ist zu hören, und das Baby versinkt still im Wasser. Tim, der dem Baby zu Hilfe eilen möchte, wird von Darrell mit einer Mülltonne hart niedergeschlagen. Darrell lässt seinen Freund liegen und läuft davon. Er lässt sein bisheriges Leben zurück und möchte so weit weg wie möglich von diesem Ort und von diesen Menschen. Mit der gestohlenen Kreditkarte seiner Mutter und ihrem Auto fährt er ins Ungewisse.

Während Cammie nach Darrell und dem Baby sucht, liegt Shari zu Hause in den Armen von Rich, dem Mann ihrer Stiefmutter.

Tim und Jenn schweigen über das Geschehene. Darrell bleibt verschwunden.

3.4.2. „The Distance from here“ – so weit weg wie möglich:

„The Distance from here“ unterscheidet sich in einem wesentlichen Punkt von den bisher beschriebenen Werken. LaBute wagt sich hier aus der Welt der Mittelklasse in die der Arbeiterklasse. Er selbst kennt diese Umgebung und ihre Figuren, die sie besiedeln, aus seiner Kind- und Jugendzeit. Im Vorwort zu „The Distance from here“ spricht LaBute ausdrücklich über den „Amerikanischen Traum“ und wie zerbrechlich oder von vornherein unmöglich er für die Figuren dieses Stückes geworden ist. Für Darrell, den Hauptprotagonisten dieses Werkes, sieht LaBute keine Chance. LaBute beschreibt ihn und seine Freunde folgendermaßen: „They knew, even at sixteen, that they had absolutely no hope in this life and they were pretty pissed about it.“²²⁰

Hier betrachtet LaBute Menschen, für die der „Amerikanische Traum“ eine Utopie bleibt. Sie sitzen in ihrer Welt fest. Die Affen, die Darrell und Tim im Zoo füttern, werden ihnen zum tragischen Spiegelbild.

„The Distance from here“, was übersetzt „die Entfernung von hier“ bedeutet, kann auf verschiedene Arten interpretiert werden. Darrell befindet sich an einem Punkt, der wahrscheinlich von dem bürgerlichen Ideal des Lebens weit entfernt liegt. Ein intaktes Leben, mit einer funktionierenden Familie, mit Menschen, die sich um einen kümmern, ist nicht vorhanden. Ebenso ist es umgekehrt: für Darrell ist die Entfernung zu einem besseren Leben zu groß. Dennoch versucht er aus seiner Welt auszubrechen.

*Darrell: Know what? Jenn? Know what we gotta do? Get the fuck out, outta this place. Got a car, take us anywhere we want. (reaches in his pocket) Look, even got my mom's Visa, so you choose. Choose a place and I'm there. Seriously, just pick and ...I don't care the distance from here.*²²¹

Die Tragik dieses Fluchtversuchs liegt in der Vorhersehbarkeit des Fehlschlagens. Das gestohlene Auto, die geklaute Kreditkarte weisen daraufhin, dass auch die weiteste räumliche Entfernung Darrell nicht weg von diesem Ort bringen kann. Dieser Ort ist nicht an einen geographischen Punkt gebunden, es ist

²²⁰ LaBute, Neil: The Distance from here. A play. Woodstock/New York: The Overlook Press 2003, S. 7.

²²¹ Ebenda. S. 117.

der Platz des Ganz-unten-Seins. Tatsächlich ist er wie ein Tier im Zoo, das nicht aus seinem Käfig entkommen kann.

3.4.3. Die ausgelöschte Familie:

Es ist einfach zu sagen, die Familie wäre an der Misere schuld. LaBute tut dies dennoch. Er sieht die Fehler aber weniger im Fehlverhalten der Familie, sondern mehr in ihrem Nicht-Existieren. Der Begriff Familie wird hier verwendet, um Menschen zu bezeichnen, die unter demselben Dach wohnen. Eine Familie im Sinn einer Instanz, die Schutz, Geborgenheit, Unterstützung und Raum für persönliche Entwicklung bietet, finden wir in „The Distance from here“ nicht. Aus den vorangegangenen Erklärungen zu anderen Werken ist bekannt, wie in den LaBute'schen Werken die Gleichgültigkeit dem Mitmenschen gegenüber zum ständigen Thema wird. Hier finden wir die Teilnahmslosigkeit im Familienkreis, was die Grausamkeit dieses Verhaltens noch betont.

Die Mütter empfinden nichts für ihre Kinder, sie fühlen sich belästigt und angewidert.

Shari: I know what ya mean. Sometimes I just crank the stereo and zone out, you know, kick back and say, „ fuck it“ cry if ya wanna, I gotta take a break –

Cammie: Right.

Shari: - and I don't think that's so wrong or whatever, I really don't

Cammie: Me neither. He don't die from it, does he?²²²

Das Schreien der eigenen Kinder wird nicht gehört. Das weinende Kleinkind wird zur Reminiszenz an Darrells eigene Kindheit. Die Ereignisse wiederholen sich auf die gleiche Art, eine Veränderung gibt es nicht. Ebenso können die Schreie des Kindes als die von Darrell verstanden werden, beide bleiben aber von ihren Müttern unbeachtet. Ähnlich dem klingelnden Telefon in „The Mercy Seat“ deutet das unaufhörliche Weinen des Kindes auf ein drohendes Unglück.

Die Väter fehlen in diesem Stück. Rich, der neue Mann von Darrells Mutter, ist mehr ein Parasit, der isst, was ihm serviert wird, der in den Fernseher starrt, leere

²²² LaBute, Neil: The Distance from here. S. 21-22.

Versprechungen macht und sich nebenbei noch mit seiner Stieftochter auf eine Affaire einläßt.

In „The Distance from here“ ist die Familie in ihrem positiven Sinn ausgelöscht. Das Nicht-Vorhandensein der Familie findet ihren traurigen Höhepunkt in den Äußerungen Cammies über Darrells Kindheit.

Darrell: You really don't remember those forts we used to make on the porch? I mean with that blanket 'a yours –

*Cammie: Nah, I really don't. [...] Not like the best chapter for me, so you're on your own with the Kodak memories and shit - [...] Truthfully, I don't recall that much about you. Really. Growing up, I mean.*²²³

Das Nicht-Existieren der Familien wird somit am Beispiel der verlorenen Erinnerungen demonstriert. So wenig, wie sich Cammie um Darrell kümmerte, so wenig tut das Shari mit ihrem Kind. Als die Abwesenheit Darrells und des Babys bemerkt werden, ist die Einzige, die sich auf die Suche macht, Darrells Mutter. Shari und Rich bleiben zurück, um sich miteinander zu vergnügen. Aufkeimende Sorgen auf Sharis Seite werden von Rich einfach abgetan. Der Betrug an seiner Ehefrau ist für ihn nicht falsch, sondern vergnüglich. Die Sorge um das Baby versteht er nicht, da Shari nicht einmal den Vater kennt.²²⁴

Jedes Element, das für eine Familie spricht, wird von LaBute schrittweise ausgeschaltet. Das Auseinanderbrechen der Familie führt zu einer Nicht-Sozialisierung der Kinder. Der Vergleich zu den Tieren ist wieder präsent. Die logische Konsequenz ist jene, dass unsere Gesellschaft immer mehr eine animalische Ordnung übernimmt. Fressen und Gefressen werden.

3.4.4. Tier und Mensch:

Mit der ersten Szene führt LaBute den Vergleich zwischen Mensch und Tier ein. Darrell findet die Affen schrecklich: wie die dreckigen Jungen von ihren Rücken hängen, wie sie in ihren kleinen Käfigen ein „bullshit“²²⁵ Leben führen und keine

²²³ LaBute, Neil: The Distance from here. S. 104.

²²⁴ Vgl. Ebenda. S. 120-121.

²²⁵ Vgl. Ebenda. S. 12.

Ahnung wovon auch immer haben.²²⁶ Der Bezug zum Leben, das Darrell und seine Familie führen, ist unverkennbar. Um die Parallelen zu betonen, legt LaBute Darrell einen direkten Vergleich in den Mund.

*Darrell: ...Fucking primates, had enough for one day. Like my step-nephew...*²²⁷

Diese Äußerung tut sich durch die Verwendung des Begriffes Primaten hervor. Im alltäglichen Gebrauch werden damit Affen bezeichnet. Tatsächlich gehört aber der Mensch ebenso zu der Gruppe der Primaten wie die Affen. Somit ist hier nicht die Rede von Tieren, sondern LaBute lässt seine Figuren, ohne dass sie es wissen, über sich selbst sprechen. Darrell beendet die Szene mit folgendem Text:

*Darrell: Fucking simians...they just don't get it, do they?*²²⁸

Natürlich bedeutet *simian* im Englischen Affe, aber ebenso ist es ein wissenschaftlicher Begriff, der die Gruppe der höheren Primaten, der der Mensch angehört, bezeichnet. Sämtliche Aussagen Darrells über die Tiere sind Berichte über sich und seine Welt. Darrell unterstellt den Affen, nicht zu verstehen, was um sie herum abläuft. LaBute betont dadurch, wie wenig Ahnung Darrell von den Ereignissen um sich herum hat.

Ein Aspekt, der den Menschen angeblich vom Tier unterscheidet, ist der des freien Willen. Dieser scheint für Darrell am Ende das einzige, was ihm bleibt. Keine Familie, keine Zukunft, nicht einmal Erinnerungen. Er nimmt das kleine Baby in einer Tasche mit in den Zoo. Seinen Freunden Tim und Jenn erklärt er, er möchte das Kleinkind erlösen. Das englische Wort dafür - *ransom* – hat aber eine Doppelbedeutung. Auf der einen Seite kann es erlösen bedeuten, auf der anderen Seite erpressen. Zunächst erpresst er Tim und Jenn damit. Doch obwohl sie alle seine Fragen beantworten, wirft er das Kind in das Pinguin-Becken. Das Letzte, was wir vom Kind hören, ist kein Schreien, sondern das leise „Plopp“ des Aufpralls auf das Wasser. Durch den Tod des Kindes hat Darrell es so weit wie möglich von diesem Ort weggebracht. Es hat nun diese Distanz, die er nicht erreichen kann. Es ist soweit weg, wie möglich.

²²⁶ Vgl. LaBute, Neil: The Distance from here. S. 12.

²²⁷ Ebenda. S.18.

²²⁸ Ebenda. S. 19.

3.4.5. "In a dark, dark house":

*So I try to laugh about it cover it all up in lies. I try to laugh about it hiding the tears in my eyes 'cause boys don't cry.*²²⁹

Alkoholentzug führt die zwei Brüder Drew und Terry wieder zusammen. Drew, der Jüngere, stößt in der Therapie auf Ereignisse aus der Kindheit, die nicht nur ihn betreffen. Zum ersten Mal spricht er über den sexuellen Missbrauch, der an ihm begangen wurde. Er braucht Terry, der dem Täter, er heißt Todd Astin, recht nahe stand, um den behandelnden Ärzten genauere Informationen über ihn zu geben.

Terry spürt Astin auf. Er betreibt einen Minigolfplatz mit Namen „Buddies“. Seine Tochter, Jennifer, arbeitet dort als Platzwart. Terry, ein Mann mittleren Alters, beginnt mit der 16-Jährigen zu flirten. Sie ist so alt wie er damals, als er mit Astin befreundet war. Es kommt zu einem Kuss zwischen Terry und Jennifer. Nach ihrem Dienst steigt sie zu Terry ins Auto.

Wochen später ist Drew nach erfolgreicher Therapie zu Hause bei seiner Familie. Auch Terry erscheint bei dieser ungewöhnlichen Feier. Es kommt abermals zu einem Gespräch über die Ereignisse der Kinderzeit. Terry entlarvt die Lügen des Bruders. Drew wurde nie von Astin missbraucht. Terry selbst ist das Opfer. Er schildert den Missbrauch nicht als etwas Grauenhaftes, sondern als die einzige Zuneigung, die ihm im Jugendalter zuteil wurde. Die davon erlittenen psychischen Verletzungen liegen nicht in den Übergriffen selbst. Für Terry sind sie im emotionalen Missbrauch des Täters zu finden. Er täuschte dem Jungen Gefühle vor, um seine sexuellen Triebe zu befriedigen.

Terrys Gefühle hingegen waren genuin. Er erklärt Drew, wie ihn die Wunden des emotionalen Verrats in die Isolation trieben, unfähig zu zwischenmenschlicher Bindung. Terry bleibt alleine zurück. Das Stück endet ein weiteres Mal mit den Worten, die beinahe an jedem Anfang und jedem Ende eines LaBute-Stückes bedeutungsvoll stehen – Stille, Dunkelheit.

²²⁹ The Cure: Boys Don't Cry (Liedtext). Fiction Records 1980.

3.4.6. „In a dark, dark house“ – in einem dunklen Haus:

LaBute wuchs selbst in einem dunklen Haus auf, in dem Geborgenheit und Sicherheit fehlten. Diese Zeit hat sein Denken geprägt. Aus sehr Schlechtem kann sehr Gutes werden. Dies ist die Philosophie hinter seinen Stücken. LaBute ist der Beweis dafür, dass dies tatsächlich passieren kann. Er hatte eine schlechte Kindheit, er wurde missbraucht. Heute gehört er zu den besten zeitgenössischen amerikanischen Dramatikern. Um es wieder mit bereits vorangegangenen Worten zu sagen, aus dem hässlichen Entlein wurde der schöne Schwan. Die grauenvolle Kindheit hat er nicht hinter sich gelassen, sie verfolgt ihn immer noch. Sie ist in seinen Stücken immer wieder präsent. In „In a dark, dark house“ gibt er zu, dass neben fiktiven Teilen auch ein großer wahrer Kern, der eng mit ihm verbunden ist, vorliegt. Die autobiographischen Partikel können nicht genau erfasst, sondern nur erahnt werden.

Die zerrüttete Familie, die schwierige Brüderbeziehung, der Missbrauch, dies alles sind Dinge, die in LaButes Biographie und auch in „In a dark, dark house“ zu finden sind. Die Übergänge zwischen Realität und Fiktion können nicht festgemacht werden.

Der Titel gibt abermals diverse Hinweise auf das Stück. Die beiden Brüder wuchsen in einer Umgebung auf, bei der nicht von „zu Hause“ die Rede sein kann. Der Titel bezieht sich somit auf die Ausgangspositionen der beiden Figuren – er fungiert als Reminiszenz an deren Kindheit. Ebenso kann der Titel als Andeutung auf einen tatsächlichen geographischen Ort gedeutet werden. Das Baumhaus, in dem der Missbrauch stattfand, ist dieses dunkle, dunkle Haus. Weiters kann eine psychologische Deutung des Titels versucht werden. Das dunkle Haus steht symbolisch für die verletzten Seelen von Drew und Terry. Diese Lesart kann weiter geführt werden. In einem Haus gibt es mindestens eine Tür, die ins Freie führt. Die Tür ist als Licht am Ende des Tunnels, als Hoffnungsschimmer zu verstehen. Obwohl „In a dark, dark house“ das dunkelste Stück mit einer schrecklichen Thematik ist, transportiert es eine hoffnungsvolle Botschaft. Doch zunächst soll es um die dunklen Seiten des Stückes gehen.

3.4.7. Eine weitere zerrüttete Familie:

An dieser Stelle muss kurz erwähnt werden, wie häufig LaBute sich vorherrschender Klischees bedient. In „In a dark, dark house“ verwendet er abermals das klassische Bild einer zerstörten Familie, aus der keine heilen Kinder hervorkommen können. Terry, der ältere Bruder, ist ein Versager auf ganzer Linie. Dem Ausbruch aus dem Ferienlager folgten Diebstahl, unzählige Strafanzeigen, nun ist er unverheiratet, kinderlos und arbeitet als Nachtwächter. Drew, der Jüngere, hat es zwar bis zum Anwalt geschafft, ihm wurde aber wegen krummer Geschäfte die Lizenz entzogen, Alkohol, Drogen und ein ausschweifendes Sexualleben zerstörten beinahe seine Familie. Nun ist er auf Entzug und möchte alles wieder gutmachen. LaBute involviert fast jede Vorstellung einer kaputten Familie. Das Werk verkommt aber nicht zum bloßen Bedienen von Klischees, sondern die Authentizität wird dadurch wider Erwarten stärker ausgearbeitet.

Obwohl das Familienleben nur stichwortartig erörtert wird, gibt LaBute dennoch einen klaren Einblick. Allein Terrys Äußerung über die Kochfähigkeiten der Mutter lassen erahnen, wie trist ihrer beider Kindheit gewesen sein muss.

Terry: [...] Mom's cooking was the worst. / Christ help us if she did anything like a stuffed pepper!

Drew: True! /That's totally true ... Thank God for Swanson's, right?²³⁰

Eine gute Mutter muss – folgt man dem bürgerlichen Ideal – kochen können. Anstelle von selbst Gekochtem, gab es Fertiggerichte von Swanson's. In der heutigen Zeit mag es veraltet klingen, wenn die mütterlichen Fähigkeiten an der Qualität der Kochkunst fest gemacht werden. LaBute arbeitet hier aber, wie oben erwähnt, ein weiteres Mal mit Stereotypen. Anstatt die Figuren Terry und Drew in lange Monologe über ihre Eltern ausbrechen zu lassen, baut er auf die Kraft der Klischees. Kurze Kommentare reichen, um genügend Einblick in die kaputte Familie der beiden Brüder zu geben. Die Mutter wird nur wenige Male erwähnt. Dennoch reicht dies aus, um sie als schwache Frau zu portraituren, die weder ihre Kinder noch sich selbst vor ihrem gewalttätigen Mann beschützen konnte. LaBute lässt zu, dass Terry sie als Mutter beschreibt, die sogar vor ihrem eigenen Schatten Angst

²³⁰ LaBute, Neil: In a dark, dark house. A play by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2007. S. 8.

hatte.²³¹ Was LaBute damit impliziert, ist die Tatsache, dass sie der Rolle der Mutter nicht im Geringsten nachgekommen ist. LaBute baut hier auf typischen Mutterbildvorstellungen auf. Das klassische Mutterbild ist beinahe ein Mythologisches – eine heldenhafte Frau, die sich für das Wohl und Heil ihrer Kinder in den Kampf stürzt und selbstlos opfert. Drew und Terrys Mutter war von diesem Bild weit entfernt. Durch ihre für die Kinder spürbare Angst entzog sie ihnen das Gefühl des Beschütztseins. LaBute spinnt den Faden noch weiter und negiert durch die oben erwähnte Äußerung Terrys, dass eine schwache, ängstliche Frau eine gute Mutter sein könnte. Er verneint nicht, dass sie eine liebende Mutter sein kann, aber eine Frau, die ihren Kindern nicht zur Seite steht, kommt für LaBute einem Betrug gleich.

Die autobiographischen Hintergründe in diesem Werke sind offensichtlich. Auch LaButes Mutter konnte ihn nicht vor dem gewalttätigen Vater beschützen. Es verwundert deshalb nicht, dass die Figur des Vaters, die ebenfalls nur in kurzen Kommentaren erwähnt wird, in „In a dark, dark house“ ein brutaler Schläger ist.

*Terry: [...] I don't think he ever got pleasure from Mom the way he did from using his belt on my backside...I doubt it.*²³²

Terry und Drew werden durch die nicht funktionierenden Eltern als verlassenes Geschwisterpaar portraitiert, das auf sich selbst gestellt war. Terry fühlte sich für den jüngeren Bruder verantwortlich, beschützte ihn vor dem Vater. Somit agiert Drew sowohl in seiner Kindheit als auch im Erwachsenenleben als eine Art Sicherheitsangestellter. Dennoch endet die Bruderbeziehung zunächst im Verrat. Sowohl Terry als auch Drew wurden, übertrieben gesagt, von ihren Eltern um die Familie betrogen. Die Brüder waren auf sich gestellt. Der Vertrauensbruch des jüngeren Bruders wiegt deshalb für Terry sehr schwer. Er wurde von der einzigen Vertrauensperson innerhalb des Familienkreises begangen.

Terry: [...] Needed you to help me for once...

Drew: Terry.../I wanted to, I did...

²³¹ Vgl. LaBute, Neil: In a dark, dark house., S. 78.

²³² Ebenda. S. 75,

*Terry: But instead...you turned me in. You told Mom and Dad that I was out in the garage and about two minutes later I was hauled outta there and off to juvvie – started my long, slow tumble down the ol’ ladder of „useless fucker“.*²³³

Mit dem Verrat des Bruders beginnt gleichzeitig der Abstieg Terrys. Der letzte Halt wurde durch das Fehlverhalten des kleinen Bruders gekappt. Terry wurde dadurch zu einer herumdriftenden Figur.

3.4.8. „In a dark, dark house“ – Betrug und Verrat:

Zunächst wird Drew als der große Problemfall des Stückes beschrieben. Ein bewusster Betrug des Autors an seinem Publikum, der dadurch die vielen Verrate im Stück betont. Obwohl beiden Brüdern eine schöne Kindheit vorenthalten wurde, ist dennoch Terry der Betrogene.

*Terry: [...] I was thrown out of that family like a carton a bad milk... [...] S’pose the old man figured the easiest way outta things, some messy situation, was just to dump my ass, get rid of me...*²³⁴

Der Rauswurf aus dem elterlichen Haus kommt einer Verbannung aus dem Familienkreis gleich. Drew durfte in der Familie bleiben. Terry wurde als Folge des Verrats des Bruders jegliche Zugehörigkeit entzogen. Auch wenn die beschriebene Familie kein malerisches Bild eines harmonischen Verwandtschaftsverbundes zeigt, so ist der Ausschluss schlimmer als das Bleiben. Die Möglichkeit auf die Verbesserung der Situation wird genommen. Drew, der sein Kindheitstrauma mit Alkohol und Frauen betäubt, hat es aus eigener Kraft geschafft, aus dem dunklen Haus auszubrechen. Er hat eine Familie, die ihn unterstützt. Terry hingegen steht bis zum Ende verlassen da. Die Wiederannäherung der beiden Brüder auf den letzten Seiten des Stückes kann nicht über die breite Kluft zwischen ihnen hinwegtäuschen. Letztlich bleibt Terry in der Stille der Dunkelheit alleine zurück.

Der größte Betrug in diesem Werk ist aber der Missbrauch, den Todd Astin an Terry begeht. LaBute bearbeitet das Thema des sexuellen Missbrauchs auf

²³³ LaBute, Neil: In a dark, dark house. S. 77.

²³⁴ Ebenda. S. 77-78.

ungewöhnliche Art. Der Täter ist kein Bekannter der Familie, er war ein junger Herumreisender, der durch sein freundliches Wesen jeden für sich begeistern konnte.

Drew: I remember. Even Dad liked him.

Terry: Yeah! He knew how to do everything and he was always just...cool. You know [...] It's funny, I was only fourteen or something, but I thought he had a deal going with Mom. / Just got a sense that they were, you know, close... [...] No, see, I wanted Todd to like me.²³⁵

Für Drew war Astin ein Hoffnungsschimmer in seiner tristen Welt. Er gab ihm eine Art von Zuneigung, die er in seiner Familie nicht fand. Terry konnte den Missbrauch als Kind nicht als solchen einordnen. Für ihn war es Liebe.

Terry: Growing up like we did...a father like that one...who the fuck has any idea what oughtta be considered „abuse“ right.²³⁶

Terry spricht deutlich aus, wie ihn die sexuellen Übergriffe schmerzten, aber auch als schön empfunden wurden.

Terry: I loved it, I did, from the very first time that he placed a finger on me. Yeah...it was this joy that I felt with him, and it's never been like that again with a person, not anybody ever, which is a little maddening, you know? (...) When Todd and I first started up, you know, when we got doing things – sometimes it would hurt, him inside of me or if he'd ...you know what I mean: those first times. (...) And after that, well then it began to feel good.²³⁷

LaBute begibt sich hier auf dünnes Eis. Die Gefahr der Verharmlosung ist durchaus gegeben. Dennoch betont er ausreichend, wie Astin die Situation des jungen Pubertierenden schamlos ausnützte. Er gab ihm das, was er in der Familie nicht bekam, er gab ihm das Gefühl, wichtig zu sein. Es war nur eine scheinbare Zuneigung, die Astin dem Jungen vortäuschte, um an sein Ziel der sexuellen

²³⁵ LaBute, Neil: In a dark, dark house. S. 26.

²³⁶ Ebenda. S. 75.

²³⁷ Ebenda. S. 73. – 81.

Befriedigung zu kommen. Die Gefahr der Verharmlosung wird von LaBute selbst gebannt. Er streicht hervor, welche Schäden Astin in Terry hinterlassen hat. Terry ist unfähig, Beziehungen zu führen, fühlt sich alleine, verraten, hat Angst und zieht sich oft von seiner Umwelt zurück.²³⁸

Terry wurde von Astin in doppelter Hinsicht betrogen. Er täuschte ihm Emotionen vor. Weiters ließ er den Jungen einfach fallen und alleine zurück. Terrys Hass auf Astin rührt nicht daher, was er ihm körperlich angetan hat, sondern ist im emotionalen Verrat begründet.²³⁹

Das Thema des Missbrauchs an Jungen ist eines, das häufig im Schweigen ruht. LaBute wagt es, dies zu betrachten und verdeutlicht, wie nicht nur die körperlichen Übergriffe, sondern auch die emotionalen Täuschungen schwere Wunden verursachen.

Zurück zum Gegenstand dieses Kapitels, dem Betrug und Verrat. Terry ist die Figur, die auf allen Ebenen von sämtlichen seiner Mitmenschen betrogen worden ist. Die logische Konsequenz des zerstörten Vertrauens in die Umwelt ist der Rückzug auf die eigene Person. Wer sich nur auf sich selbst verlässt, dem kann nichts passieren, dem kann aber auch nie geholfen werden. Mit besorgt verzweifelterm Ton schließt das Stück. Und Terry bleibt alleine zurück.

3.4.9. Das Motiv der Hoffnung:

Die Hoffnung stirbt zuletzt. Auch LaBute will sie nicht gänzlich begraben. Im einleitenden Abschnitt zu diesem Werk wurde kurz erwähnt, wie hoffnungsvoll „In a dark, dark house“, trotz aller schrecklichen Ereignisse, ist. Es wäre zuviel des Guten, würde das Stück als positiv bezeichnet werden. Hier muss auf LaButes Biographie und den Zusammenhang mit diesem Werk verwiesen werden. LaBute selber wuchs in einem dunklen Haus auf. Ihm gelang es, sich daraus zu befreien und mit dem ihm Widerfahrenen umzugehen. Drew, der jüngere Bruder im Stück, schaffte es trotz aller Widrigkeiten, Anwalt zu werden, eine tolle Frau zu finden, die zu ihm steht, eine Familie zu gründen und die Therapie in der Klinik führt dazu, dass das Erlebte endlich aufgearbeitet wird und Drew somit bald wieder ein funktionierendes Mitglied der Gesellschaft werden kann. Erinnern wir uns an den „Amerikanischen Traum“.

²³⁸ LaBute, Neil: In a dark, dark house. S. 81.

²³⁹ Vgl. Ebenda. S. 74.

Jeder, der ihn träumt, denkt an einen guten Job, intakte Familie, Kinder – denkt somit genau an das, was Drew erreicht hat. Oberflächlich betrachtet müsste er ein glücklicher Mensch sein.

Terry ist der Problemfall. Er sitzt noch zu sehr in dem dunklen Baumhaus, in dem der Missbrauch stattfand. Durch das Aussprechen der Erlebten kommt es zu einer Auseinandersetzung mit dem Geschehenen, was auf psychologischer Ebene eine Voraussetzung für die Veränderung der momentanen Situation ist. Auch Terry wird zur hoffnungsvollen Figur.

*Terry: Kid's aren't „cool,“ Drew. They are everything and all that matters in this fucking world...*²⁴⁰

LaBute zeigt, wie der Teufelskreis der sich fortsetzenden Gewalt in der Familie durchbrochen werden konnte. Das Ende ist dennoch nicht glücklich im typischen Sinn. Der Rezipient bleibt aber nicht vollkommen verstört zurück, was als LaBute'sches Happy Ende gesehen werden kann.

3.4.10. „Wrecks“:

„Wrecks“ ist eine Ausnahme in dieser Trilogie, da es sich um einen Einakter, die in dieser Arbeit nicht genauer beleuchtet werden, handelt. Thematisch gehört aber „Wrecks“ in diese letzte Gruppe und muss hier besprochen werden. Es ist eine Symbiose und eine Weiterführung der beiden in diesem Kapitel besprochenen Stücke.

Zunächst wird kurz der Inhalt erläutert. Edward Carrs geliebte Frau Mary Jo ist tot. Bei der Trauerfeier zieht er sich allein in ein Zimmer zurück, um dem Publikum von sich und der großen Liebe zu ihr zu erzählen. Eine schwierige Geschichte. Sie war 15 Jahre älter als er und verheiratet, als sie sich kennenlernten. Sie ließ sich von ihrem eifersüchtigen ersten Ehemann scheiden, um Edward zu heiraten. Trotz des Altersunterschiedes waren sie das Liebespaar schlechthin, immer füreinander da. Gemeinsam bauten sie einen Autoverleih auf „Carr's Car – Rent-A-Wreck“ (Carrs Auto – Miete ein Wrack), hatten Kinder und verbrachten die schönsten Jahre ihres

²⁴⁰ LaBute, Neil: In a dark, dark house. S. 83.

Lebens gemeinsam. Dann stirbt Mary Jo viel zu früh an Lungenkrebs. Edward, der sehr viel raucht, erklärt dem Rezipienten, dass nun auch er diesen Krebs habe und seiner Frau bald folgen werde. Bevor er seinen Monolog beendet, um zu den Trauergästen zurück zu kehren, eröffnet er uns eine Geschichte, die noch nie zuvor jemand hörte. Mary Jo kam aus einer lieblosen Familie. In jungen Jahren wurde sie von einem Onkel vergewaltigt und schwanger. Von der Mutter wurde sie weggeschickt, um das Kind zur Welt zu bringen und es dann in ein Heim für Waisenkinder zu geben. Mary Jo war nicht nur die Frau an Edward Carrs Seite, sondern seine Mutter. Dieses Geheimnis nimmt er mit in sein Grab, denn ihre Kinder, Verwandten, Bekannten würden es nicht verstehen.

3.4.11. „Wrecks“ – ein schönes Portrait von menschlichen Wracks:

Die Titel der LaBute'schen Stücke sind meist vieldeutig. „Wrecks“ zu Deutsch Wracks, deutet offensichtlich auf kaputte Dinge hin. Im Stück betreiben Edward Carr und seine Frau Mary Jo einen Autoverleih der besonderen Art, sie vermieten alte Wagen, hergerichtete Autowracks. Doch mit dieser oberflächlichen Deutung des Titels möchten wir uns nicht begnügen. Der Titel „Wrecks“ bezieht sich ebenso auf den Protagonisten Edward Carr und seine verstorbene Frau.

Zu Beginn des Monologs gibt Edward nur seine tiefe Trauer preis. Zögerlich erzählt er schließlich die ganze Geschichte. Mary Jo wuchs in einem schrecklichen Haus auf, das in Zügen an das Zuhause in „In a dark, dark house“ erinnert. Ihre Mutter gab ihr die Schuld an der Vergewaltigung und der daraus resultierenden Schwangerschaft.

*Edward: [...] Some pig of a man had raped her and she was to blame.*²⁴¹

Mary Jo flüchtete sich aus dem schrecklichen Zuhause in eine schlechte Ehe. Auf der Hochzeitsreise erkannte sie bereits den Fehler, verzweifelt suchte sie nach Hilfe bei ihrer Mutter, doch diese erklärte ihr nur, dass sie ihr Bett selbst gemacht hätte und sie nun darin liegen müsse.²⁴² Mary Jo wird von ihrer Familie genauso im

²⁴¹ LaBute, Neil: Wrecks and other plays. New York: Faber & Faber 2007, S. 31.

²⁴² Vgl. LaBute, Neil: Wrecks and other plays. S. 14.

Stich gelassen wie Darrell in „In the Distance from here“ und Terry in „In a dark, dark house“. Mary Jo geht mit ihrer Situation jedoch anders um als ihre männlichen Vorgänger. Anstatt Amok zu laufen oder sich in die Isolation zurückzuziehen, wagt sie den Schritt nach vorn. Ein weiterer Beweis dafür, wie wenig LaBute von Männern hält und wie viel er den Frauen zutraut. Selbst mit der Katastrophe können Frauen besser umgehen als die von LaBute beschriebenen Männer.

Edward wuchs ohne Mutter auf, verzweifelt begann er die Suche nach ihr. Fand ihren Namen heraus und spürte sie auf. Dessen bewusst, dass er seiner leiblichen Mutter gegenüberstand, begann er dennoch eine Liebesbeziehung mit ihr.

*Edward: ...I figured if she didn't want me in one way, in that way...as her kid...then maybe it'd be able to work out for us in some different life. A life like we had together.*²⁴³

LaBute zeigt uns zwei menschliche Wracks, deren einzige Möglichkeit ihre Schicksale hinter sich zu lassen, darin bestand, ein gemeinsames Leben zu führen. Das Wissen um das Leid des anderen, das ebenso das eigene Leid ist, brachte sie zusammen. Gemeinsam ist man weniger allein.

Mary Jo und Edward vermieteten alte Autos, sie kauften Autowracks behoben die technischen Defekte und lackierten sie neu. Genau dasselbe taten sie mit ihren Leben. Sie nahmen ihre getrennten Vergangenheiten, lackierten - metaphorisch gesprochen - darüber und schufen sich eine gemeinsame Zukunft. Dies ist die amerikanische Art mit Tragödien umzugehen. Solange das Äußere stimmt, fragt niemand nach, was darunter zu finden wäre.

3.4.12. Die Liebe zu Grabe tragen:

Der Monolog, der hier vorliegt, beschreibt eine wunderbare Liebesgeschichte. Edward Carr spricht in den schönsten Worten über seine verstorbene Frau. LaBute legt dem Trauernden Worte in den Mund, die ein jeder von uns gerne von seinem Geliebten hören würde. Die Liebe bekommt in diesem Einakter ihre hehre Bedeutung zurück. Edward führt sie dahin zurück, wo sie schon lange nicht mehr

²⁴³ LaBute, Neil: Wrecks and other plays. S. 39.

war. Sie ist etwas, was nicht begriffen werden kann, für das es sich aber lohnt, alles zu tun. Edward wird von LaBute als älterer Herr aus einer anderen Generation gezeigt, der noch Wert auf Dinge legt, die heute längst unbedeutend geworden sind. Edward selbst sieht die Zeit von damals als ritterlicher als die heutige. Er musste sich anstrengen, um seine Frau zu bekommen, an der Beziehung wurde ständig gearbeitet, aber sie gaben einander nie auf.²⁴⁴

*Edward: People today are so...you know. Everybody's all ready to take offense. Pack it. Give it up. I don't understand this world anymore.*²⁴⁵

Der Verdinglichung von Beziehungen ist ein wesentlicher Punkt in LaButes Werk. Beziehungen sind zur Wegwerfware geworden. Anstatt an den vorhandenen Beziehungen zu arbeiten, werden sie aufgegeben und durch neue ersetzt. Wie bereits öfters erwähnt, ist auch das für LaBute ein Faktor, aufgrund dessen unsere Gesellschaft immer losgelöster wird. In der Figur des Edward wird das Hinscheiden dieser alten Werte verkörpert.

Zurück zu dieser besonderen Liebesgeschichte. LaBute setzt alle Mittel ein, um die Beziehung zwischen Edward und Mary Jo als Beispiel für wahre Liebe zu zeigen. Er verwendet zur Betonung dieser unfassbaren Emotion Referenzen zu „Romeo und Julia“, die „starcrossed lovers“ (unter einem schlechten Stern stehen), ein Zitat aus der Exposition aus Shakespeares Stück,²⁴⁶ werden von Edward in die „whirecrossed lovers“²⁴⁷ umgewandelt. Zusätzlich gibt LaBute durch dieses Zitat einen Hinweis auf den Haken an der großen Liebesgeschichte zwischen Edward und Jo.

LaBute ist darauf bedacht, die einzigartige Liebe so glaubwürdig und so schön wie möglich darzustellen. Genauso darauf bedacht ist er auch, sie im nächsten Schritt zu zerstören. Von Edward wird die Geliebte zu Grabe getragen. LaBute trägt die Liebe an sich zu Grabe. Mit einem seiner legendären Wendepunkte, durch die Enthüllung Mary Jos als Edwards Mutter, bringt LaBute das Stück weg von der rein romantischen Ebene. Er bringt das Stück an einen Punkt, an dem es für den Rezipienten unangenehm und verwirrend wird. „Wrecks“ ist das einzige Stück

²⁴⁴ Vgl. LaBute, Neil: Wrecks and other plays. S 25f.

²⁴⁵ Ebenda. S. 25.

²⁴⁶ Shakespeare, William: Romeo and Juliet. Stuttgart: Reclam 1994, S. 1.

²⁴⁷ LaBute, Neil: Wrecks and other plays. S. 18.

LaButes, in dem eine wunderbare, funktionierende Liebesgeschichte beschrieben wird. Der Wendepunkt macht das Romantische zum Pervertierten. Im selben Moment, in dem sich LaBute der Ablehnung der Beziehung zwischen Mutter und Sohn sicher sein kann, wirft er die Frage auf, ob Liebe jemals falsch sein kann.²⁴⁸ Nichtsdestotrotz ist „Wrecks“ als Abgesang auf den Mythos Liebe zu sehen. Die Liebe an sich ist nie etwas Falsches. Der Inzest ist aber von jedem Standpunkt, egal ob in der griechischen Tragödie, oder vom wissenschaftlichen medizinischen Blickwinkel aus, etwas Falsches. Wenn die Liebe nur noch in der Perversion gefunden werden kann, ist ihr Verschwinden besiegelt.

3.4.13. Zusammenfassung der „Trilogie der Familiengeschichten“:

Nicht ohne Grund steht die „Trilogie der Familiengeschichten“ am Ende der hier präsentierten thematischen Zyklen. In der „Trilogie der Oberflächlichkeit“ und der „Trilogie des Ausnutzens“ werden vor allem Liebesbeziehungen auf die LaBut´sche Art behandelt. In diesem Fall werden Liebesbeziehungen nicht ausgeschlossen, der Fokus liegt aber auf den Familienverbänden. LaBute demontiert von Werk zu Werk diese Institution der Geborgenheit. Die Familie wird im „LaBute-Land“ zu etwas Unmöglichem. Oberflächlich betrachtet existieren Familienbände immer noch. Näher betrachtet zerfallen die Familien in ihre Einzelteile und werden für nichtig erklärt. Familie wird in diesen Werken der Trilogie zu einem entleerten Begriff. Die Abwesenheit der Familie ist ein einendes Element der Stücke.

Die Konsequenzen, die auf diese Abwesenheit folgen, sind in allen drei Stücken zu finden. In „The Distance from here“ führt die Schutzlosigkeit des Hauptprotagonisten Darrell zu einer Entmenschlichung. Das Fehlen von Zuneigung im elterlichen Haus löst letztendlich die Unfähigkeit aus, sich das Leiden anderer vorstellen zu können. Der Mord am Neffen erregt nichts außer ein „Plopp“. In „In a dark, dark house“ werden nur Hinweise auf eine nicht vorhandene beschützende Familie gegeben. LaBute gelingt es dennoch, ein Bild von einer lieblosen Kindheit zu zeichnen. Abstrakt gesehen ist der Missbrauch die Folge der Abwesenheit der elterlichen Liebe. Im Täter glaubt Terry die emotionale Nähe gefunden zu haben, die ihm zu Hause nicht gegeben wurde. In „Wrecks“ kombiniert LaBute Motive aus den

²⁴⁸ Vgl. LaBute, Neil: Wrecks and other plays. S. 34.

ersten beiden Stücken und führt diese bis zur Perversion weiter. Er greift das Thema des sexuellen Missbrauchs auf. Edward ist das Resultat einer Vergewaltigung im Familienkreis. Die Mutter seiner Ehefrau, seine Großmutter, wird zum Symbol der abwesenden Familie. Die Verweigerung, der Tochter zu helfen, kommt einem Hinwegnehmen der Familie gleich. Edwards Handeln ist von der Sehnsucht nach mütterlicher Liebe geprägt. Seine Mutter ist ebenso verlassen worden, wie sie ihn verlassen hat. Erst als sie zusammenfinden, können sie ihr Glück finden. Das Glück liegt für die beiden im Inzest, und somit demontiert LaBute nicht nur den Mythos Liebe. Er liefert ebenso einen Beweis dafür, wie die Abwesenheit der Familie die bedingungslose Suche nach Zuneigung zur Folge hat. In „Wrecks“ wird der Inzest der Einsamkeit vorgezogen.

In allen drei Stücken finden wir Protagonisten, die entweder im Familienkreis vereinsamt oder ohne Familie aufgewachsen sind. Alle drei männlichen Hauptprotagonisten, Darrell, Terry und Edward, führen einen verzweiferten Kampf gegen die Einsamkeit. Die Methoden sind sehr verschieden. Das Ziel ist dasselbe. Weder Darrell noch Terry gelingt es, dieser inneren Verlassenheit zu entkommen. Edward entkommt der Einsamkeit durch den Inzest mit der eigenen Mutter, wodurch sein Glück entwertet wird.

Die Familie ist für LaBute eines der bedeutendsten Elemente im sozialen Leben eines Menschen. Die Demontage der Familie/Liebe, die in diesen drei Werken vorgenommen wird, zeigt, was übrig bleibt, wenn die letzten Bündnisse der Zusammengehörigkeit auseinanderbrechen. Zunächst treiben die einzelnen Individuen auseinander. Der Einsamkeit folgt Verzweiflung später Verrohung, Enthemmung und schließlich Entmenschlichung. Terry ist die verzweifelte, Edward die enthemmte und Darrell die entmenschlichte Figur. Ihr Handeln oder ihr Fehlverhalten führt LaBute stets auf die abwesende Familie zurück.

Bevor wir zum Ende dieses Kapitels kommen, muss ein kurzer Blick auf die dramatischen Vorbilder dieser drei Stücke geworfen werden. LaBute ist nicht nur ein Kenner der Pop-Kultur. Sein Wissen um dramatische Texte ist schier unerschöpflich. Wer vieles kennt, wird von vielem beeinflusst. LaBute gelingt es aber immer, seine eigenen, autarken Werke zu kreieren. „The Distance from here“ weist Ähnlichkeiten mit Edward Bonds Stück „Saved“ auf. In Bonds Werk wird das Kind im Park gesteinigt. Bei LaBute wird es im Zoo ertränkt. Beide Autoren wählen Orte der Erholung oder Freizeit als Mordschauplätze. Bonds Stück ist brutaler als LaButes.

„The Distance from here“ könnte auch bei näherer Betrachtung, für die hier kein Platz ist, durchaus als die „Saved“-Version des 21. Jahrhunderts interpretiert werden. Das zweite Stück in der Reihe ist „In a dark, dark house“, das von der Thematik, aber auch vom Inhalt, an Paula Vogels „How I learned to drive“ erinnert. Die Hauptfigur Lil’Bit lebt ebenso wie Terry in einer lieblosen Familie und wird ebenso missbraucht. Wie in Terrys Fall ist auch hier der Täter nicht nur Verbrecher, sondern vor allem der einzige Mensch, der ihr Zuneigung und Unterstützung gibt. Genauso wie LaBute mit „In a dark, dark house“ betrachtet Paula Vogel den Missbrauch von einer ungewöhnlichen Perspektive ohne verharmlosend zu werden. Worin sich die Stücke unterscheiden, sind die Enden. Bei Vogel kann Lil’Bit den Missbrauch für sich abschließen und dem Täter vergeben. Bei LaBute ist dies nicht möglich. Das dritte und letzte Stück ist „Wrecks“. Hier liegt das literarische Vorbild auf der Hand. So wie in jeder Geschichte in der es um Inzest zwischen Mutter und Sohn geht, muss auf die griechische Tragödie „Ödipus Rex“ von Sophokles verwiesen werden. Tatsächlich schrieb LaBute dieses Stück mit der Intention, eine zeitgenössische Version derselben zu erschaffen.

Die Kontinuität der Themen nimmt LaButes Werk auf keinen Fall die Aktualität. Er nimmt Motive, mit denen sich Menschen seit jeher auseinandersetzen, und beleuchtet Aspekte, die für unsere Zeit relevant sind. Anders als in der griechischen Tragödie werden wir nicht von Göttern verflucht, aus der Sicht LaButes sind die Menschen und das sich Loslösen von den anderen Menschen der größte Fluch unserer Zeit.

3.5. Die unbehandelten Stücke – „Bash“ und „Autobahn“:

Die beiden Kurzspielzyklen „Bash“ und „Autobahn“ können in diesem Rahmen nicht genauer betrachtet werden. Sie sind aber beide wichtige Marksteine im Werk LaButes und müssen deshalb kurz vorgestellt werden. „Bash“ ist der Kurzspielszyklus, der durch seine mörderischen Figuren sehr viel Aufregung erzeugte und den Bruch LaButes mit der mormonischen Kirche einleitete. In jedem der drei Einakter wird ein Mord begangen, immer von Mormonen. In „Iphigenia in Orem“ portraitiert LaBute einen Vater, der aus Angst vor der wirtschaftlichen Not sein Kind ermordet. „A gaggle of saints“ zeigt, wie gläubige Jugendliche zum großen

Ball nach New York fahren und dort im Central Park einen Homosexuellen erschlagen. Im letzten Einakter „Medea Redux“ bearbeitet LaBute die Geschichte eines Kindermordes als Racheakt am Vater. Auch wenn diese Stücke zu den gewalttätigsten im LaBute’schen Werk gehören, wird auch hier die Gewalt nicht gezeigt. Die brutalen Ereignisse werden erzählt und somit zu Botenberichten. Gerade wegen der religiösen Thematik, der Brutalität und auch den Bezügen zur griechischen Tragödie stellt „Bash“ ein Werk dar, das eigenständig untersucht werden sollte.

„Autobahn“ ist, wie der Titel schon vermuten lässt, eine Kurzspielsammlung, die als Schauplatz das Auto hat. Das Auto bietet den Raum, sich losgelöst von den täglichen Einflüssen mit Problemen auseinanderzusetzen, ehrlich zu sein. Es ist ein Ort, an dem in doppelter Hinsicht entflohen werden kann. Siebenmal versetzt LaBute die Handlung der Einakter in das Autoinnere, auf die Autobahn. Alle Stücke werden durch die unerwartete Ehrlichkeit sämtlicher Figuren geeint. Die Themen, die dabei angeschnitten werden, sind vielseitig, von enttäuschten Liebesbeziehungen über amouröse Abenteuer hin zum Missbrauch, im Auto wird alles offengelegt. Das Auto war schon immer ein Symbol der Freiheit. LaBute macht es zum Symbol der Ehrlichkeit.

Sowohl „Bash“ als auch „Autobahn“ würden sich für genauere Untersuchungen eignen. In diesem Rahmen ist es leider nicht möglich. Doch auf ihre kurze Erwähnung durfte nicht verzichtet werden.

4. Die LaBute'sche Dramaturgie:

In diesem letzten Kapitel geht es um die Dramaturgie des Neil LaButes. Eine vollkommene Analyse derselbigen ist hier nicht möglich. Vielmehr sollen die für LaBute typischen Mittel kurz dargestellt werden.

4.1. Die Stille und die Dunkelheit:

Es liegt in der Theaterpraxis, dass die meisten Aufführungen mit Stille und in der Dunkelheit beginnen. LaBute jedoch legt die Stille und die Dunkelheit schon im Text selbst fest. In sämtlichen hier behandelten Stücken, mit Ausnahme von „Fat Pig“ und „Reasons to be pretty“, sind die ersten Worte: „Silence, Darkness“. Das Niederschreiben dieser Zustände, die im Grunde genommen nur vom Theaterbesucher tatsächlich erlebt werden können, weist auf die Bedeutung, die hinter den Worten steckt, hin. In der Stille und der Dunkelheit liegt vieles verborgen, das nicht erzählt werden kann, das nicht gezeigt werden soll. Die zwei Worte am Beginn der meisten LaBute Stücke sind nicht als Regieanweisungen zu verstehen. Es sind die Stille und die Dunkelheit, aus denen in den darauf folgenden Stücken ausgebrochen wird.

Häufig setzt LaBute diese Worte ans Ende von Szenen. Hier können sie als Hinweis auf das Unausgesprochene, das in der Stille bleibt, verstanden werden. Ebenso besteht die Möglichkeit, sie als Raum für Entwicklungen zu sehen, die nicht in Worte gefasst werden sollen. Die Prozesse werden vom Rezipienten aber dennoch oder gerade wegen der Stille und der Dunkelheit wahrgenommen und verstanden.

4.2. Der LaBute'sche Dreh – Die Wendepunkte:

Einige Male wurde schon daraufhin gewiesen, wie bedeutsam die Wendepunkte im LaBute'schen Werk sind. Die Wendepunkte sind - bildlich gesprochen - die Schläge in die Magengegend. Sie erzeugen den verstörenden Effekt, von dem sich LaBute eine Langzeitwirkung der Stücke verspricht, auch wenn die Aufführung oder

die Lektüre vorbei sind. In allen hier besprochenen Stücken ist dieser einschneidende, wahrnehmungsverändernde Wendepunkt zu finden. In Werken wie „The Mercy Seat“, „The Shape of Things“, „This is how it goes“, „Wrecks“ oder „In a dark, dark house“ hat er die Wirkung eines tatsächlichen „Schockers“. Deshalb liegt der Vergleich zum Schlag so nahe, denn der Wendepunkt kommt unerwartet und gibt Informationen preis, die das jeweilige Werk in eine nicht geahnte Richtung bringen. LaBute setzt sie meist im letzten Drittel seiner Stücke, um den Rezipienten solange wie möglich in Sicherheit zu wiegen. Den Wendepunkt erst so spät zu positionieren gibt dem Publikum mehr Zeit, sich mit den Figuren zu identifizieren. Die Identifikation benötigt LaBute, damit sich die volle Wirkung der Wendepunkte entfalten kann.

4.3. Der realistische Stil:

LaBute wurde im Laufe der Arbeit schon als Dramatiker in der Tradition des Realismus festgelegt. Für die Wirkung seiner Werke ist die realistische Darstellung notwendig. Wie oben erwähnt, ist das Besondere an seinen Stücken der unverhoffte, verstörende Wendepunkt. Dieser kann allerdings nur zur vollen Geltung kommen, wenn sich das Publikum in den Figuren wiedererkennt. LaBute arbeitet konsequent daraufhin, seinen Stücken den Charakter der Wahrscheinlichkeit zu verleihen. Das Heute, unsere Zeit also, ist die Welt die LaBute als Folie für seinen dramatischen Kosmos nützt. Das Ziel liegt darin, den Rezipienten von der Möglichkeit der dargestellten Ereignisse zu überzeugen. Die Grenzen zwischen Fiktion und Realität dürfen nicht greifbar sein. Vielmehr soll Fiktives als Reales wahrgenommen werden.

Gelingt dies, entsteht eine Nähe zum Publikum, die durch die schockierenden Wendepunkte nicht durchbrochen werden kann. Es kommt nicht zur Ablehnung der beschriebenen Geschehnisse, sondern zur Erkenntnis, dass jeder Einzelne zu denselben Taten fähig wäre. Die Identifikation des Rezipienten mit den Figuren ist Voraussetzung für dieses Resultat. Dieses wird von LaBute durch die realistische Darstellung erzielt.

4.4. Die Schauplätze:

In der Wahl der Schauplätze ist LaBute nicht so konsistent wie in der Anwendung von Wendepunkten. Dennoch gibt es ein Muster, das sich durch das gesamte Werk zieht. LaButes Vorliebe gilt dem Mittleren Westen Amerikas. Mit Ausnahme von „Fat Pig“ und „The Mercy Seat“ sind sämtliche hier behandelten Stücke in dieser Region angesiedelt. New York ist die Kulisse für die zwei erwähnten Ausnahmestücke. Der „Big Apple“ ist die Hauptstadt der Singles, und somit gab es für LaBute keinen besseren Ort für die Handlung von „Fat Pig“. Bei „The Mercy Seat“ liegt die Antwort noch näher. Die Ereignisse des Stückes sind auf das Datum des 12. September 2001 festgelegt, der Tag nach dem Einsturz des World Trade Center mitten im Financial District von New York City. Hier gab es keine andere Wahl des Schauplatzes, sondern nur die eine Möglichkeit. Ansonsten bevorzugt LaBute kleine Städte oder Vorstädte im Mittleren Westen als Handlungsort. Der Akzent, der in dieser Region gesprochen wird, wird häufig als „Standard American English“ bezeichnet. LaBute verwendet diese Region nicht nur sprachlich in seinen Werken, sondern stellvertretend für die gesamten Vereinigten Staaten. Diese Region sieht LaBute als „Standard America“. Ihm geht es nicht um die Festlegung auf den Mittleren Westen, sondern er möchte ein Bild des zeitgenössischen Amerikas zeichnen. „Standard America“ ist für ihn der geeignete Ort dafür.

4.5. Die Sprache Neil LaButes:

Die besondere Wirkung der Stücke LaButes liegt unter anderem in der Art der von ihm angewendeten Sprache. Die Realitätsnähe wird durch die Rede der Figuren verstärkt. Er passt sie dem sozialen Umkreis, in dem sich seine Protagonisten bewegen, an. Zudem besitzt er die Fähigkeit, die Dialoge stets natürlich zu kreieren. Dadurch wird das Hineinrutschen in die Identifikation wesentlich erleichtert.

Die Sprache ist LaButes wichtigstes Instrument und er beherrscht es vollkommen. Seine Stücke sind sprachliche Meisterwerke - solange sie in der englischen Originalfassung gelesen oder aufgeführt werden. Die beste Übersetzung wirkt daneben unbeholfen und gestelzt.

Zusammenfassung:

Evelyn lebt nur für die Kunst. Tom ist schwach. Cody ist ein Saubermann. Kent ist ein Schürzenjäger. Guy ist ein skrupelloser Journalist. Darrell ist ein hilfloser Junge. Sie alle sind Figuren des LaBute'schen Stückpersonals. Auf den ersten Blick haben sie nicht viel gemeinsam. Aufgabe dieser Arbeit war es, einen zweiten, intensiven Blick auf LaButes bisheriges Bühnenwerk zu ermöglichen. Der Schwerpunkt der Betrachtungen lag auf den zwischenmenschlichen Beziehungen in LaButes Stücken. Um Verständnis für die LaBute'schen Figurenkonstellationen und die Zeit, in der seine Figuren leben, zu schaffen, wurden im ersten Kapitel Begriffe wie der „American Dream“ und der Individualismus aufgegriffen. Der „American Dream“, der Traum von der Möglichkeit auf Glück für jeden, ist der prägende Faktor der amerikanischen Gesellschaft.

Mit der Entdeckung der neuen Welt scheint Utopia gefunden zu sein. Doch Utopia wurde auch in den Vereinigten Staaten nicht zur Realität. Jeder hat das Recht auf den „Amerikanischen Traum“, so steht es auch in der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung. Erreichen muss man ihn selbst. Der „American Dream“ resultiert in einem extremen Individualismus, der zur Auflösung von sozialen Banden führt. Am Ende bleibt nur die Perversion des Traumes. Jeder kämpft alleine und ohne Rücksicht auf andere um sein Leben. LaBute sieht in diesem, aus dem „Amerikanischen Traum“ entstandenen, Individualismus das große Problem unserer Zeit. Seine Stücke setzen dort an, wo soziale Gefüge nur noch zum Schein existieren.

Ein Werk ohne Autor gibt es nicht. Persönlichkeit, Erfahrungen und Ansichten des Verfassers reflektieren sich im Geschriebenen. Um die zwischenmenschlichen Beziehungen im LaBute'schen Werk in Zusammenhang mit seiner Biographie zu setzen, wurde im zweiten Kapitel ein Portaitversuch unternommen. Zunächst wurde der vieldeutige Name „LaBute“ genauer betrachtet. Im Tschechischen soll er Schwan bedeuten, in Großbritannien gibt es eine Insel, die diesen Namen trägt und in Rumänien findet sich ein Profiboxer mit ähnlichem Namen.

Ein eigenartiger Name, der auf einen besondern Namensträger schließen lässt. Nicht nur sein Name ist speziell, auch seine Biographie. LaBute wuchs in einer unheilvollen Umgebung auf. Seine Kindheit wurde von den unvorhersehbaren Wutausbrüchen seines Vaters geprägt, ein Vater, der sich auch in den Stücken Neil

LaButes wieder findet. Er beeinflusste LaButes negative Haltung gegenüber Männern wesentlich.

Das Mormonentum durfte ebenso wenig vernachlässigt werden. LaBute war über 20 Jahre Mitglied der Kirche Jesu Christi der Heiligen der letzten Tage. In dieser religiösen Gemeinschaft fand LaBute in jungen Jahren eine Geborgenheit, die er aus seiner Kindheit nicht kannte. Wie seine Figuren war er losgelöst von ursprünglichen sozialen Banden und suchte Halt in dieser Religion. Der Halt wurde zunehmend zur Enge, die dem Dramatiker LaBute keinen Raum für Entfaltung lassen wollte. Die Konsequenz war ein Ausscheiden aus der Kirche. Seit je her interessierte sich LaBute für das Gute und das Schlechte. Auch wenn er nicht mehr Teil dieser Glaubensgemeinschaft ist, so hat sie doch Auswirkungen auf sein Werk.

Werden die Stücke und der Autor im Zusammenhang mit Vorbildern betrachtet, ergeben sich neue Einsichten in das Werk LaButes. Sein größtes Vorbild, dem er in seinem Sprachstil ähnelt, ist David Mamet. Diesem Kapitel anschließend folgten Erklärungen zum Theater der Katastrophe des Howard Barker und dem politischen Theater des Edward Bond. Weitere inspirierende Dramatiker wie Eugene O'Neill oder Edward Albee wurden kurz dargestellt und die Ähnlichkeiten und Unterschiede zum „In-yer-face“-Theater beschrieben. Erklärungen zum amerikanischen Theater der vergangenen 100 Jahre stellten den Schlusspunkt dieses Kapitels dar. LaBute wurde hier als realistischer Autor innerhalb der amerikanischen Tradition gezeigt. Dieser Stil ermöglicht es LaBute, eine Nähe zum Rezipienten herzustellen, die unerlässlich für die Wirkung seiner Werke ist.

Seine bisherigen Bühnenwerke wurden im Folgenden in vier Gruppen unterteilt: „Trilogie der Oberflächlichkeit“, „Trilogie des Ausnutzens“, „Trilogie der Familiengeschichten“ und Kurzspielzyklen. Hier wurden innerhalb der Trilogien Ähnlichkeiten herausgearbeitet, aber auch dargestellt, welcher rote Faden sich durch die zwischenmenschlichen Beziehungen in allen LaBute'schen Stücken zieht.

In der „Trilogie der Oberflächlichkeit“ setzt sich LaBute vor allem mit der menschlichen Abhängigkeit vom äußeren Erscheinungsbild auseinander. Der Mensch zählt nichts, solange er kein schönes Äußeres besitzt. Liebesbeziehungen existieren noch, werden aber für Äußerlichkeiten geopfert.

Innerhalb dieser Trilogie, die die Stücke „The Shape of Things“, „Fat Pig“ und „Reasons to be pretty“ beinhaltet, beleuchtet LaBute diese Thematik von

verschiedenen Standpunkten. Weiters beschreibt er in diesen drei Stücken eine positive Entwicklung der verwendeten Figurentypen.

Die „Trilogie des Ausnutzens“, zu der die Stücke „Mercy Seat“, „Some Girl(s)“ und „This is how it goes“ zählen, präsentiert Geschichten, die Beziehungen als reine Zweckgemeinschaften zeigen. Frauen werden von Männern zum eigenen Vorteil ausgenutzt. Im Gegensatz zur „Trilogie der Oberflächlichkeiten“ kann hier keine Aufwärtsentwicklung beobachtet werden. LaBute beginnt mit diesen drei Stücken die Demontage des Konzepts „Liebe“. In „Mercy Seat“ existieren neben dem Ausnutzen des Partners noch authentische Gefühle. In „This is how it goes“ sind diese gänzlich verschwunden. Alle Beziehungen funktionieren über das Kosten-Nutzen-Schema.

Die „Trilogie der Familiengeschichten“, in der wir auf die Stücke „The Distance from here“, „In a dark, dark house“ und „Wrecks“ trafen, ist diejenige in der LaBute am deutlichsten Persönliches verarbeitet. Hier demontiert er nicht nur die Liebe, sondern vor allem auch das Konzept der Familie als schutzgebende Instanz. Die Familie ist nur noch ein Trümmerfeld. LaBute führt Motive aus den vorangegangenen Trilogien weiter und treibt sie auf die Spitze der Perversion. Die Figuren sind zu herumdriftenden Individuen reduziert worden, die verzweifelt nach Nähe suchen und dafür bereit sind, vieles zu ertragen. Den Höhepunkt stellt „Wrecks“ dar, in dem die liebesuchenden Figuren die einzige Chance auf Zuneigung im Inzest zu erkennen glauben. Dadurch bringt LaBute den Mythos „Liebe“ zu Fall.

Sämtliche Figuren LaButes zeichnen sich durch ihre Losgelöstheit von sozialen Gefügen aus. Von Außen betrachtet existieren haltgebende Bande nur noch in Einzelfällen. Näher betrachtet zerfallen diese in ihre Einzelteile. LaBute beschreibt in seinen Stücken die Konsequenzen der Überindividualisierung. Mitgefühl ist seinen Protagonisten fremd. Jeder kämpft alleine und ausschließlich für sich. Für LaBute herrscht in unseren Zeiten folgendes Gesetz: Fressen oder gefressen werden.

Im letzten Kapitel wurden die wichtigsten stilistischen Merkmale der LaBute'schen Schreibkunst dargestellt. Das bedeutendste Stilmittel sind die unverhofften Wendepunkte. LaBute schreibt realitätsnah, um den Rezipienten die Wahrscheinlichkeit seiner Stücke vorzuführen. Die Wendepunkte bringen den Schock, der im Zuschauer den Impuls zum Nachdenken aktiviert.

LaBute zeigt verwerfliche Taten, raubtiergleiche Figuren und erschreckende Wendepunkte – all dies, weil er glaubt, aus sehr Schlechtem könne sehr Gutes entstehen.

Literaturverzeichnis:

Primärliteratur:

Albee, Edward: The American Dream, The Zoo Story, two plays by Edward Albee. New York: Plume 1997.

Below, Saul: Seize the day. London: Penguin 2001.

Bond, Edward: Plays 1, Saved, Early Morning, The Pope's Wedding. London: Methuen 1997.

Bond, Edward: Lear. London: Eyre Methuen 1972.

Cobain, Kurt: Kurt Cobain Journals. New York: Riverhead 1987.

De Saint-Exupery, Antoine: Der kleine Prinz. Zürich/Hamburg: Arche 2000.

LaBute, Neil: Your Friends & Neighbors. New York/London: Faber & Faber 1998.

LaBute, Neil: bash. three plays by neil labute. Woodstock/New York: The Overlook Press 1999.

LaBute, Neil. The Shape of things. New York/London: Faber & Faber 2001.

LaBute, Neil: The Distance from here. A play. Woodstock/New York: The Overlook Press 2003.

LaBute, Neil: The Mercy Seat. A play by Neil LaBute. New York/London: Faber & Faber 2003.

LaBute, Neil: Some Girl(s). a romance by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2005.

LaBute, Neil: Fat Pig. New York: Faber & Faber 2005.

LaBute, Neil: autobahn. a short- play cycle by neil labute. New York: Faber & Faber 2005.

LaBute, Neil: This is how it goes. A play by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2005.

LaBute, Neil: In a dark, dark house. A play by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2007.

LaBute, Neil: Wrecks and other plays. New York: Faber & Faber 2007.

LaBute, Neil: Reasons to be pretty. A play by Neil LaBute. New York: Faber & Faber 2008.

Mamet, David: Oleanna. New York: Vintage Books 1993.

Mamet, David: Glengarry Glen Ross, A Play by David Mamet. New York: Grove Press 1994.

O'Neill, Eugene: The Iceman Cometh. New York: Vintage 1999.

Ovid. Liebeskunst. München: Deutscher Taschenbuch Verlag 1998.

Ravenhill, Mark: Ravenhill Plays 1: Shopping and Fucking; Faust; Handbag; Some Explicit Polaroids. London: Methuen 2001.

Samuel: Erstes Buch, 25,1- 44. In: Die Bibel, Einheitsübersetzung der Heiligen Schrift. Klagenfurt: Österr. Kath. Bibelwerk 1986.

Shakespeare, William: Romeo and Juliet. Stuttgart: Reclam 1994.

Shawn Wallace: Aunt Dan and Lemon. New York: Grove 1985.

Stifter, Adalbert: Brigitta. Stuttgart: Reclam 1994.

Vogel, Paula: How I learned to drive. New York: Dramatists Play Service Inc. 1999.

Wilde, Oscar: A woman of no importance. In: Collins Complete Works of Oscar Wilde, Centenary Edition. Glasgow: Harper & Collins 1999.

Sekundärliteratur:

Abels, Heinz: Interaktion, Identität, Präsentation. Wiesbaden: VS Verlag 2007.

Adam, James Truslow: The Epic of America. Boston: Little, Brown, and Company 1932.

Adams, John; Jefferson, Thomas; Franklin, Benjamin; u.a.: The Declaration of Independence. In: Fellner, Astrid M.: Other Americas, Difference, Multiplicity, and Re-Vision, Skriptum zur Vorlesung American Studies Wintersemester 2006/07. Wien: Inst. für Anglistik und Amerikanistik 2006.

Baudrillard, Jean: Requiem for the Media. In: Baudrillard, Jean: For A Critique Of The Political Economy Of The Sign. New York: Telos 1980.

Barker, Howard: Arguments for a Theatre. Manchester/New York: Manchester University Press 1997.

Bellah, Robert N. (Hg.): HABITS of the HEART, Individualism and Commitment in American Life. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press 2008.

Berkowitz, Gerald M.: American Drama of the Twentieth Century. London/New York: Longman 1992.

Bigsby, Christopher W.E.: Neil LaBute. Stage and Cinema. Cambridge: Cambridge University Press 2007.

Bigsby, Christopher. W. E.: Modern American Drama, 1945-2000. Cambridge: Cambridge University Press 2000.

Bindé, Jérôme (Hg.): Die Zukunft der Werte. Dialoge über das 21. Jahrhundert. o. O. Suhrkamp Verlag 2007.

Bloom, Harold (Hg.): Modern American Drama. Philadelphia: Chelsea House 2005.

Bohn, Cornelia; Hahn, Alois (Hg.); Willems, Herbert: Selbstbeschreibung und Selbstthematisierung, Facetten der Identität in der modernen Gesellschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1999.

Bond, Edward: FROM Commentary on *The War Plays* (1991). In: Drain, Richard: Twentieth Century Theatre. A Sourcebook. New York/London: Routledge 1995.

Buber, Martin: Ich und Du. Stuttgart: Reclam 1983.

Carpenter, Frederic I.: American Literature and the Dream. New York: Philosophical Library 1955.

Chambers, Deborah: New Social Ties, Contemporary Connections in a Fragmented Society. Hampshire: Palgrave Macmillan 2006.

Connor, Steven: Postmodernist Culture – an Introduction to Theories of the Contemporary. London: Blackwell 1997.

Cullen, Jim: The American Dream: a short history of an idea that shaped a nation. New York: Oxford University Press 2003.

Eagleton, Terry: AFTER THEORY. New York: Basic Books 2003.

Eagleton, Terry. Sweet Violence, The Idea Of The Tragic. Oxford: Blackwell 2003.

Eckrich Arthur A. Jr.: The Idea of Progress in America, 1815-1860. New York: Peter Smith 1951.

Emerson, Ralph Waldo: Self Reliance. In: Emerson, Ralph Waldo: Essays and lectures. New York: New York Library of America, 1983.

English Mary: A Modern Euripides. In: Wood, Gerald C.: Neil LaBute, A Casebook. New York/London: Routledge 2006.

Esslin, Martin: An Anatomy of Drama. New York: Hill & Wang 1976.

Faulkner, William: On Privacy, The American Dream: What happened to it? In: Harper's Magazine Juli 1955.

Hartfiel, Günther: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Kroener 1976.

Herman, William: Contemporary American Drama. Columbia/South Carolina: University of South Carolina 1987.

Hume, Robert D.: The Development Of English Drama In The Late Seventeenth Century. Oxford: Clarendon Press 1976.

Huntington, Samuel P.: Who are we, die Krise der amerikanischen Identität. Wien: Europaverlag 2004.

Illouz, Eva: Gefühle in Zeiten des Kapitalismus. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004.

James, Henry. In: Miller, James E.: Words, Self, Reality, The Rhetoric of Imagination. New York: Dodd, Mead & Company 1972.

Jameson, Frederic: Postmodernism and Consumer Society. In: Foster, Hal (Hg.): Postmodern Culture. London/Sydney: Pluto 1983.

Johnson, Edward: A History of New England, or Wonder-working Providence of Sions Saviour, 1654. In: Carpenter, Frederic I.: American Literature and the Dream. New York: Philosophical Library 1955.

Junge, Matthias: Individualisierung. Frankfurt/New York: Campus Verlag 2002.

Kallenberg-Schröder, Andrea: Die Darstellung der Familie im modernen amerikanischen Drama. Untersucht an ausgewählten Dramen von Arthur Miller, Tennessee Williams und Edward Albee. Frankfurt am Main/Bern/New York/Paris: Land 1990.

Keen, Sam: Fire on the belly, on being a man. New York: Bantam Books 1991.

Keil Hartmut: Die Funktion des „American Dream“ in der amerikanischen Gesellschaft. München: Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät der Ludwig Maximilian Universität 1969.

Knowles, Ric (Hg.): MODERN DRAMA defining the field. Toronto/Buffalo/London: University of Toronto Press 2003.

Krakauer, Jon : Mord im Auftrag Gottes, Eine Reportage über religiösen Fundamentalismus. München/Zürich: Piper Verlag 2003.

Lahr, John: Life Show, How to see Theater in Life and Life in Theater. New York: Viking Press 1973.

Lahr, John: Show and Tell, New Yorker Profiles. Berkley/Los Angeles/London: University of California Press 2002.

Lapin, Lou: The Art and Politics of Edward Bond. New York: Lang 1987.

Lawrence, D.H.: Morality and the Novel, Selected Literary Criticism. London: Heinemann 1955.

Luckmann, Thomas: Theorie des sozialen Handelns. Berlin/New York: Walter de Gruyter 1992.

Luckmann, Thomas: Lebenswelt, Identität und Gesellschaft. Konstanz: UVK 2007.

Luhmann Niklas: Die gesellschaftliche Differenzierung und das Individuum. In: Die Soziologie und der Mensch, soziologische Aufklärung 6. Opladen: Westdeutscher Verlag 1995.

Lukács, George: The Sociology of Modern Drama. In: Bentley, Eric (Hg.): The Theory of the Modern Stage. Baltimore: Penguin Books 1970.

Lyotard, Jean Francois: Le postmoderne explique aux enfants, Correspondance 1982-1985. In: Connor, Steven: Postmodernist Culture – an Introduction to Theories of the Contemporary. London: Blackwell 1997.

Malcolm, X: The Ballot or the Bullet. In: Breitman, Georg (Hg.): Malcolm X Speaks. New York: Grove Press 1966.

Mamet, David: Vom dreifachen Gebrauch des Messers, Über Wesen und Zweck des Dramas. Berlin: Alexander Verlag 1998.

Marin, Peter: Freedom & its Discontents, Reflections on four Decades of American Moral Experiences. South Royalton: Steerforth Press 1995.

Michaels, Walter Benn; The Trouble with Diversity, How We Learned to Love Identity and Ignore Inequality. New York: Metropolitan Books 2006.

Morus, Thomas: Utopia. Stuttgart: Reclam 2007.

Orr, John: Tragic Drama and Modern Society, Studies in the Social and Literary Theory of Drama from 1870 to the Present. Edinburgh: Palgrave Macmillan 1989.

Paolucci, Anne: The Discipline of Arrogance. In: Bloom, Harold (Hg.): Modern American Drama. Philadelphia: Chelsea House Publishers 2005.

Saddik, Annette J.: CONTEMPORARY AMERICAN DRAMA. Edinburgh: Edinburgh University Press 2007.

Schulze, Gerhard: Die Erlebnisgesellschaft, Kultursoziologie der Gegenwart. Frankfurt/Main: Campus Verlag 2005.

Sharpe, Robert Boies: Irony In The Drama, An Essay on Impersonation, Shock and Catharsis. Westport: Greenwood Press 1975.

Shell, Marc: The End of Kinship. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press 1988.

Smart, Barry: Facing Modernity, Ambivalence, Reflexivity and Morality. London: SAGE 1999.

Sierz, Aleks: In-yer-face Theatre, British Drama Today. London: Faber & Faber 2001.

Styan, J.L.: The Dark Comedy, The Development Of Modern Comic Tragedy. Cambridge: Cambridge University Press 1968.

Tocqueville, Alexis de. Über die Demokratie in Amerika. Stuttgart: Reclam 2006.

Wakefield, Thaddeus: The Family In Twentieth – Century American Drama. New York: Peter Lang 2003.

Watson, Edward K.: Mormonism, The Faith Of The Twenty- First Century, Volume 1. Burnaby: Liahona Publications 1998.

Wehmeier, Sally (Hg.): Oxford Advanced Learner´s Dictionary. Oxford/New York: Oxford University Press 2003.

Wuthnow, Robert: Poor Richard's Principle, Recovering the American Dream through the moral dimension of work, business & money. Princeton/ New Jersey: Princeton University Press 1996.

Zukin, Sharon: Point of Purchase, How shopping changed American society. New York/London: Routledge 2005.

Zweig, Michael: What's class got to do with it? American Society in the twenty-first century. Ithaca/London: Cornell University Press 2004.

Zeitungsartikel:

Blumenthal P. J.: Warum der Humanist Thomas Morus an seiner Prinzipientreue scheiterte. In: P. M. History, Ausgabe 7 2008.

Brantley, Ben: She's fat, He's a man. Can they find love? In: New York Times 16. Dezember 2004.

Brantley, Ben: In 'Some Girl(s),' a Pond Scum's Love Song. In: New York Times 9. Juni 2006.

Brantley, Ben: Let's Twist Again, Dude, as the Screws Turn. In: New York Times 8. Juni 2007.

Dickson, Mary: Who's afraid of Neil LaBute. In: Salt Lake City Weekly 21. September 1998.

Kennedy, Dana: A Tranquil Authority On Degrees of Cruelty. In: New York Times 16 August 1998.

Kuczynski, Alex: Between the Sexes, It's World War III Out There. In: New York Times 19 Juli 1998.

Lahr, John: Whatever, Neil LaBute turns psychology into behavior. In: The New Yorker 27. Mai 2002.

Lahr, John: Blowing Smoke, Neil LaBute on the dynamics of self-deception. In: The New Yorker 23. Oktober 2006.

Lahr, John: Hiding in plain sight, Neil LaBute on the perils of brotherly love. In: The New Yorker 25. Juni 2007.

Lichtig, Toby: Honey, I wish you'd died in the World Trade Centre. In: The Daily Telegraph 20. August 2006.

Müller, Franziska K.: Reden ist peinlicher als küssen. In: Weltwoche Ausgabe 25/08.

Putnam, Robert D.: Bowling Alone, America's declining social capital. In: Journal of Democracy Nummer 6 1995.

Schillinger, Liesl: Is Neil LaBute getting....Nice? In: New York Times 02. Mai 2004.

Smith, Dinitia: A Filmmaker's Faith in God, if Not in Men. In: New York Times 23 Juni 1999.

Spencer, Charles: Theatre should be a contact sport. In: The Daily Telegraph, 25.10.2003.

Zalewski, Daniel: Can Bookish Be Sexy? Yeah, Says Neil LaBute. In: New York Times 18. August 2002.

Internetquellen:

Brown, Mick: Mr. Nasty. In: The daily telegraph 19. April 2002. Im WWW:
<http://www.telegraph.co.uk/culture/theatre/drama/3576215/Mr.Nasty.html> (24.11.07).

Honorcode BYU. Im WWW:

http://honorcode.byu.edu/index.php?option=com_content&task=view&id=3585&Itemid=4643 (04.02.2008).

Kachka, Boris: David Mamet's Election Season, The playwright on Hillary, corruption, and our democracy's saving grace. In: New York Magazine 10.Jänner 2008. Im WWW: <http://nymag.com/arts/theater/features/42753/> (12.11.07).

Mamet, David: Why I Am No Longer a "Brain – Dead" Liberal, An Election – Season Essay. In: The Village Voice 11.März. 2008. Im WWW: <http://www.villagevoice.com/2008-03-11/news/why-i-am-no-longer-a-brain-dead-liberal/> (14.03.08).

McKinley, Jesse: The "Fat Pig" Guys: Big Helpings of Denial and Oinks All Round. In: The New York Times, 26. November 2004. Im WWW: http://www.nytimes.com/2004/11/26/theater/26fat.html?_r=1&scp=1&sq=jessemckinley-bighelpingsofdenialandoinks&st=ce (04.12.2007).

Rocamora, Carol: Albee Sizes Up the Dark Vast, An Interview. In: American Theatre Magazine, Jänner 2008. Im WWW: <http://www.tcg.org/publications/at/jan08/albee.cfm>. (04.02.2008).

Steyn, Mark: Desensitized beyond belief, On Neil LaBute's Bash: Latter- Day Plays. In: The New Criterion On Line. Im WWW: <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/desensitized-steyn-2823>. (24.11.07).

Welch, Rosalynde: An Interview with Neil LaBute. In: Times and Seasons 19. Jänner 2005. Im WWW unter <http://www.timesandseasons.org/index.php?p=1873> (02.08.07).

Filmbeispiele:

Fluch der Karibik. Regie: Verbinski, Gore. Produktion: Walt Disney Studios 2004.
Erscheinungsjahr DVD: 2006.

Musikbeispiele:

Benatzky, Ralph: Im weißen Rössl (Gesamtaufnahme). München: EMI 1978.

Garbage: The trick is to keep breathing (Liedtext). BMG 1999.

Rolling Stones: You can't always get what you want (Liedtext). Decca Records 1969.

The Cure: Boys Don't Cry (Liedtext). Fiction Records 1980.

Persönliche Daten

Name: Ursula Elisabeth Fehle

Geboren am: 19. Juni 1982 in Feldkirch (Vorarlberg)

Staatsbürgerschaft: österr.

Schulische Ausbildung:

1988-1992: Volksschule Götzis Markt

1992-2000: Bundesgymnasium Feldkirch

2000: Absolvierung der Reifeprüfung

Universitäre Ausbildung:

2000: Beginn des Studiums der Theater-, Film- und Medienwissenschaft und Anglistik an der Universität Wien

2007: Unterstellung unter den neuen Studienplan der Theater-, Film- und Medienwissenschaften

Weitere Tätigkeiten:

2001-2008 Mitarbeit bei den Bregenzer Festspielen

2002 Regiehospitant „Vagina Monologe“ in der Regie von Brigitta Sorraperra in der Bludenzer Remise

2003/04 Regiehospitant „Bei Kerzenlicht“ in der Regie von Ari Zinger in den Kammerspielen des Theaters in der Josephstadt

2005-2008 freie Mitarbeiterin der Jeunesse Wien, Mitarbeit bei diversen Musiktheaterstücken für Kinder, u.a. Regieassistent bei Markus Kupferblum

2005 organisatorische Mitarbeit bei Kino unter Sternen

2007 Dramaturgie- und Regiepraktikum im New Yorker Off Broadway Theater 13th Street Repertory Company

2007-2008 Kuratorin der Bludenzer Kinotage