



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

McDonagh auf der Bühne, 1996 bis 2008

Eine Dokumentation irischer und österreichischer Inszenierungen
der Stücke Martin McDonaghs

Band 1 von 2 Bänden

Verfasserin

Mag.phil. Lilien Halada

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Johann Hüttner

INHALTSVERZEICHNIS:

1. EINLEITUNG:	1
1.2. Vorbemerkungen:	7
I. DIE STÜCKE:	9
Allgemein:	9
I.1. The Leenane-Trilogy:	11
I.1.1. <i>THE BEAUTY QUEEN OF LEENANE</i> :	11
<i>Scene One: 11 - Scene Two: 16 - Scene Three: 20 - Scene Four: 23 - Scene Five: 27 -</i> <i>Scene Six: 29 - Scene Seven: 32 - Scene Eight: 35 - Scene Nine: 36</i>	
I.1.2. <i>A SKULL IN CONNEMARA</i> :	42
<i>Scene One: 42 - Scene Two: 47 - Scene Three: 51 - Scene Four: 56</i>	
I.1.3. <i>THE LONESOME WEST</i> :	63
<i>Scene One: 63 - Scene Two: 70 - Scene Three: 74 - Scene Four: 80 - Scene Five: 83 -</i> <i>Scene Six: 85 - Scene Seven: 88</i>	
I.2. The Aran-Island Trilogy:	96
I.2.1. <i>THE CRIPPLE OF INISHMAAN</i> :	96
<i>Scene One: 96 - Scene Two: 106 - Scene Three: 114 - Scene Four: 122 - Scene Five:</i> <i>128 - Scene Six: 134 - Scene Seven: 138 - Scene Eight: 141 - Scene Nine: 151</i>	
I.2.2. <i>THE LIEUTENANT OF INISHMORE</i> :	161
<i>Scene One: 161 - Scene Two: 167 - Scene Three: 173 - Scene Four: 176 - Scene Five:</i> <i>178 - Scene Six: 181 - Scene Seven: 183 - Scene Eight: 184 - Scene Nine: 193</i>	
I.3. <i>THE PILLOWMAN</i> :	200
<i>Act One: Scene One: 200 - Act One: Scene Two: 213 - Act Two: Scene One: 216 - Act</i> <i>Two: Scene Two: 229 - Act Three: 232</i>	
II. MARTIN MCDONAGH: ZU PERSON UND WERK:	245
II.1. INTERVIEWS UND PORTRAITS:	246
II.2. ZUR SEKUNDÄRLITERATUR:	277
Zu den einzelnen Stücken:	307
II.3.1. Die Leenane-Trilogie:	307
II.3.1.1. <i>The Beauty Queen of Leenane</i> :	307
II.3.1.2. <i>A Skull in Connemara</i> :	309
II.3.1.3. <i>The Lonesome West</i> :	310
II.3.2. Die Aran-Island Trilogie:	311
II.3.2.1. <i>The Cripple of Inishmaan</i> :	311
II.3.2.2. <i>The Lieutenant of Inishmore</i> :	313
II.3.3. <i>The Pillowman</i> :	316
II.4. IRLAND:	322
II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland:	322
II.4.2.1. Klischee, Stereotyp, Vorurteil:	328

II.4.2.2. Tiere:	330
II.4.3. Realität und Fiktion:	332
II.5. DIE SPRACHE:	337
II.5.1. Sprache:	337
II.5.2. Figuren und Sprache:	343
II.5.3. Die Problematik der Übersetzung:	351
II.6. HAUPTTHEMA:	355
II.6.1. Gewalt:	355
II.6.2. Komik:	366
 III. INSZENIERUNGEN UND REZEPTION IN IRLAND:	 377
Vorbemerkung:	377
II.1. DIE LEENANE-TRILOGIE:	380
III.1.1. <i>THE BEAUTY QUEEN OF LEENANE</i> :	385
III.1.1.1. Uraufführung von <i>The Beauty Queen of Leenane</i> (1996):	385
Inszenierungsanalyse:	386
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	386
Bühne:	387
<i>Erste Szene: 389 - Zweite Szene: 389 - Dritte Szene: 391 - Vierte Szene: 392 - Fünfte</i>	
<i>Szene: 394 - Sechste Szene: 395 - Siebte Szene: 396 - Achte Szene: 397 - Neunte Szene:</i>	
398	
Zusammenfassend:	399
III.1.1.1.1. Pressestimmen zu der Uraufführung von <i>The Beauty Queen of Leenane</i> (1996):	404
III.1.1.1.2. Pressestimmen zu <i>The Beauty Queen of Leenane</i> in London (1996):	417
III.1.1.1.3. Pressestimmen zu <i>The Beauty Queen of Leenane</i> zurück in Irland (1996):	425
III.1.1.1.4. Pressestimmen zu <i>The Beauty Queen of Leenane</i> auf Welttournee (1997/98):	434
III.1.1.1.5. Pressestimmen zu <i>The Beauty Queen of Leenane</i> in New York (1998):	436
III.1.1.1.6. Pressestimmen zu <i>The Beauty Queen of Leenane</i> , zweite Tournee in Irland (2000):	454
III.1.1.1.7. <i>The Beauty Queen of Leenane</i> – Banrínn Álainn an Líonáin (2000):	456
III.1.2. <i>A SKULL IN CONNEMARA</i> :	457
III.1.2.1. Uraufführung von <i>A Skull in Connemara</i> (1997):	457
Inszenierungsanalyse:	458
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	458
Bühne:	459
<i>Erste Szene: 460 - Zweite Szene: 461 - Dritte Szene: 463 - Vierte Szene: 464</i>	
Zusammenfassend:	466
III.1.3. <i>THE LONESOME WEST</i> :	468
III.1.3.1. Uraufführung von <i>The Lonesome West</i> (1997):	468
Inszenierungsanalyse:	469
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	469
Bühne:	470
<i>Erste Szene: 471 - Zweite Szene: 472 - Dritte Szene: 473 - Vierte Szene: 475 - Fünfte</i>	
<i>Szene: 476 - Sechste Szene: 476 - Siebte Szene: 478</i>	
Zusammenfassend:	480
III.1.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung der Leenane-Trilogie (1997):	483
III.1.3.1.2. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in London (1997):	512
III.1.3.1.3. Pressestimmen zu <i>A Skull in Connemara</i> , Irlandtournee (1997):	527
III.1.3.1.4. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in Sydney (1998):	528
III.1.3.1.5. Pressestimmen zu <i>The Lonesome West</i> , Irland und New York (1998):	531

III.1.3.1.6. Pressestimmen zu <i>A Skull in Connemara</i> , Seattle und New York (2000/01):	540
III.1.3.2. <i>The Lonesome West</i> , Produktion: Spiders Ancles (2008):	544
Inszenierungsanalyse:	545
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	545
Bühne:	546
<i>Erste Szene: 548 - Zweite Szene: 549 - Dritte Szene: 549 - Vierte Szene: 551 - Fünfte</i>	
<i>Szene: 552 - Sechste Szene: 552 - Siebte Szene: 553</i>	
Zusammenfassend:	554
III.2. DIE ARAN-ISLAND TRILOGIE:	558
III.2.1. <i>THE CRIPPLE OF INISHMAAN</i> :	1
III.2.1.1. Uraufführung von <i>The Cripple of Inishmaan</i> (1997):	560
III.2.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von <i>The Cripple of Inishmaan</i> :	561
III.2.1.1.2. Pressestimmen zum Gastspiel von <i>The Cripple of Inishmaan</i> in Irland (1997):	565
III.2.1.1.3. Pressestimmen zu <i>The Cripple of Inishmaan</i> in New York (1998):	569
III.2.1.1.4. Pressestimmen zu <i>The Cripple of Inishmaan</i> in den USA (1999):	574
III.2.1.2. <i>The Cripple of Inishmaan</i> , Produktion: Zelig Theatre (2006/07):	577
Inszenierungsanalyse:	578
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	578
Bühne:	580
<i>Erste Szene: 581 - Zweite Szene: 582 - Dritte Szene: 583 - Vierte Szene: 585 - Fünfte</i>	
<i>Szene: 586 - Sechste Szene: 587 - Siebte Szene: 588 - Achte Szene: 588 - Neunte Szene:</i>	
590	
Zusammenfassend:	592
III.2.1.2.1. Pressestimmen zu <i>The Cripple of Inishmaan</i> (2006):	595
III.2.1.3. <i>The Cripple of Inishmaan</i> , Produktion: Druid/Atlantic Theatre Company (2008/09):	596
Inszenierungsanalyse:	597
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	597
Bühne:	598
<i>Erste Szene: 600 - Zweite Szene: 601 - Dritte Szene: 602 - Vierte Szene: 603 - Fünfte</i>	
<i>Szene: 603 - Sechste Szene: 604 - Siebte Szene: 604 - Achte Szene: 605 - Neunte Szene:</i>	
606	
Zusammenfassend:	607
III.2.1.3.1. Pressereaktionen zu <i>The Cripple of Inishmaan</i> (2008/09):	611
III.2.1.4. <i>Cipil Inis Meáin</i> (2009):	620
III.2.2. <i>THE LIEUTENANT OF INISHMORE</i> :	621
III.2.2.1. Uraufführung von <i>The Lieutenant of Inishmore</i> (2001):	630
III.2.2.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von <i>The Lieutenant of Inishmore</i> (2001):	631
III.2.2.1.2. Pressestimmen zu <i>The Lieutenant of Inishmore</i> in den USA (2005/06):	643
III.2.2.2. <i>The Lieutenant of Inishmore</i> , irische Produktion (2006/07):	648
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	649
Bühne:	650
<i>Erste Szene: 651 - Zweite Szene: 651 - Dritte Szene: 653 - Vierte Szene: 654 - Fünfte</i>	
<i>Szene: 654 - Sechste Szene: 655 - Siebte Szene: 655 - Achte Szene: 656 - Neunte Szene:</i>	
659	
Zusammenfassend:	661
III.2.2.2.1. Pressestimmen zu <i>The Lieutenant of Inishmore</i> (2006/07):	663

III.3. <i>THE PILLOWMAN</i> :	670
III.3.1. Uraufführung von <i>The Pillowman</i> (2003):	674
III.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von <i>The Pillowman</i> (2003):	675
III.3.1.2. Pressestimmen zu <i>The Pillowman</i> in den USA (2004):	684
 IV. INSZENIERUNGEN UND REZEPTION IN ÖSTERREICH:	 701
Vorbemerkung:	701
IV.1.1.1. Deutschsprachige Erstaufführung von <i>The Beauty Queen of Leenane</i> (1996/97):	703
IV.1.1.2. <i>Beauty Queen</i> , Theater Drachengasse (1997):	707
Inszenierungsanalyse:	708
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	708
Bühne:	709
<i>Erste Szene: 709 - Zweite Szene: 711 - Dritte Szene: 713 - Vierte Szene: 714 - Fünfte</i>	
<i>Szene: 715 - Sechste Szene: 716 - Siebte Szene: 717 - Achte Szene: 719 - Neunte Szene:</i>	
720	
Zusammenfassend:	722
IV.1.1.2.1. Pressestimmen zu <i>Beauty Queen</i> (1997):	727
IV.1.1.3.1. <i>Die Schönheitskönigin von Leenane</i> , Bruneck (2002):	729
IV.1.1.4. <i>Die Beautyqueen von Leenane</i> , Landestheater Linz (2005):	731
Inszenierungsanalyse:	732
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	732
Bühne:	733
<i>Erste Szene: 733 - Zweite Szene: 734 - Dritte Szene: 736 - Vierte Szene: 737 - Sechste</i>	
<i>Szene: 738 - Siebte Szene: 739 - Achte Szene: 740 - Neunte Szene: 741</i>	
Zusammenfassend:	742
IV.1.1.4.1. Pressestimmen zu <i>Die Beautyqueen von Leenane</i> (2005):	744
IV.1.2. Die Leenane-Trilogie im Grazer Schauspielhaus (1999):	746
Bühne:	748
Zusammenfassend:	749
IV.1.2.1. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie (1999):	751
IV.1.3.1. <i>Der einsame Westen</i> , Theater Drachengasse (1999):	754
Inszenierungsanalyse:	755
Schauspieler, Rollen und Kostüm:	755
Bühne:	756
<i>Erste Szene: 756 - Zweite Szene: 759 - Dritte Szene: 762 - Vierte Szene: 764 - Sechste</i>	
<i>Szene: 766 - Siebte Szene: 768</i>	
Zusammenfassend:	772
IV.1.3.1.1. Pressestimmen zu <i>Der einsame Westen</i> (1999):	775
IV.1.3.2. <i>Der einsame Westen</i> , Elisabethbühne, Salzburg (2001):	778
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	779
Bühne:	779
<i>Erste Szene: 780 - Zweite Szene: 784 - Dritte Szene: 786 - Vierte Szene: 789 - Sechste</i>	
<i>Szene: 791 - Siebte Szene: 793</i>	
Zusammenfassend:	796
IV.1.3.2.1. Pressestimmen zu <i>Der einsame Westen</i> (2001):	803
IV.2.1.1. Deutschsprachige Erstaufführung von <i>The Cripple of Inishmaan</i> (1997):	804

IV.2.1.2. Deutschsprachige Erstaufführung von <i>Der Leutnant von Inishmore</i> in Berlin und Bochum (2001):	806
IV.2.2.1. <i>Der Leutnant von Inishmore</i> , Akademietheater (2002):	810
Schauspieler, Rollen und Kostüm:	811
Bühne:	812
<i>Vorspiel und Erste Szene: 813 - Zweite Szene: 815 - Dritte Szene: 817 - Vierte Szene: 819 - Fünfte Szene: 820 - Sechste Szene: 822 - Siebte Szene: 823 - Achte Szene: 824 - Neunte Szene: 829</i>	
Zusammenfassend:	832
IV.2.2.1.1. Pressestimmen zu <i>Der Leutnant von Inishmore</i> (2002):	838
IV.3.1. Deutschsprachige Erstaufführung von <i>Der Kissenmann</i> , Akademietheater (2003):	849
Inszenierungsanalyse:	850
Schauspieler, Rollen und Kostüm:	850
Bühne:	851
<i>Erste Szene, erster Akt: 851 - Zweite Szene, erster Akt: 855 - Erste Szene, zweiter Akt: 856 - Zweite Szene, zweiter Akt: 859 - Dritter Akt: 860</i>	
Zusammenfassend:	866
IV.3.1.1. Pressestimmen zu <i>Der Kissenmann</i> (2003):	869
IV.3.2. <i>Der Kissenmann</i> , Kosmos Theater Bregenz (2004/05):	878
Inszenierungsanalyse:	879
Schauspieler, Rollen und Kostüme:	879
Bühne:	879
<i>Erste Szene, erster Akt: 880 - Zweite Szene, erster Akt: 883 - Erste Szene, zweiter Akt: 883 - Zweite Szene, zweiter Akt: 886 - Dritter Akt: 886</i>	
Zusammenfassend:	889
IV.3.2.1. Pressestimmen zu <i>Der Kissenmann</i> (2004/05):	893
IV.4. Weitere Aufführungen in Österreich (2006/2009):	897
 V. Zusammenfassung:	 899
 VI. BIBLIOGRAPHIE:	 905
VI.1. Primärliteratur:	905
VI.1.1. Filme:	905
VI.1.2. Programmhefte:	905
VI.2. Sekundärliteratur zu den Stücken:	906
VI.2.2. Weiterführende Sekundärliteratur:	912
VI.3.1. Verwendete und erwähnte Zeitungsartikel:	917
VI.3.2. Weitere Zeitungsartikel:	941
VI.4. Internetadressen und Links:	947
VI.4.1. Zeitungsarchive:	947
VI.4.2. Diverse Homepages:	948
VI.4.3. Einige der Videos auf You Tube:	951
 Anhang:	 953
Inszenierungen in chronologischer Reihenfolge der Premieren:	953
Gespräch mit Michael Diskin: 954 - Gespräch mit Michael Diskin: 955 - Gespräch mit Cathal Cleary: 955 - Gespräch mit Andrew Flynn: 956 - Interview mit Michael Diskin: 957 - Interview mit Cathal Cleary: 961 - Interview mit Hubert Dragaschnig: 964 -	

Interview mit Gunda Schanderer: 970 - Interview mit Patrick Lonergan: 974 - Interview mit Johannes Terne: 978 - Interview mit Michael Masula: 990 - Fragen an Volker Bürger: 994 - Interview mit Brian Murray: 996 - Interview mit Francis O'Connor: 1010 - Interview mit Aaron Monaghan: 1018 - Fragen an Brendan Ryan: 1024 - Fragen an Barry Goldman: 1027 - Interview mit Michael Gampe: 1030 - Interview mit Eva Langheiter: 1034	
Summary:	1039
Zusammenfassung:	1040
Lebenslauf:	1041

1. EINLEITUNG:

Ausgehend von den literarisch auf vielen verschiedenen Ebenen wirkenden Stücken Martin McDonaghs entstand diese Arbeit in Hinblick auf die Inszenierungs- und Interpretationsmöglichkeiten. Im Vordergrund der Arbeit stehen dabei die Stücke in ihrer literarischen Form, d.h. in ihrer Druckausgabe, sowie die verschiedenen Inszenierungen in Irland und Österreich – somit ist diese Arbeit vor allem eine deskriptiv-dokumentarische und will auch als solche verstanden werden. Die Analyse der Stücke als literarische Vorlage sowie als Inszenierung wird nicht als Ziel, sondern als Mittel eingesetzt, um diesen dokumentarischen Ansatz überhaupt ermöglichen zu können.

Diese Arbeit richtet sich vorrangig an Leserinnen und Leser, deren Interessens- und Arbeitsschwerpunkt in der Theaterwissenschaft und im Theater liegen. Deshalb ist eine Einschränkung auf ein definiertes Gebiet wichtiger, als eine Dokumentation von Uraufführungen.

Die Einschränkung auf Irland und Österreich erfolgte aus mehreren Gründen: Einerseits sollte nicht nur *eine* Inszenierung (im betreffenden Land¹) im Vordergrund stehen, sondern die verschiedenen Varianten, die durch unterschiedliche Spielorte und Produktionen gegeben sind. In einer Dokumentation, die sich ausschließlich auf Ur- und Erstaufführungen konzentriert, ist die Vielfalt an Interpretationen durch Inszenierungen nicht gegeben. Sicherlich wird damit auf einige spannende Inszenierungen verzichtet – vor allem die Uraufführungen in England werden in dieser Arbeit nur erwähnt, nicht aber analysiert – durch die Beschränkung auf zwei Länder kann aber eine gewisse Vollständigkeit in der Rezeptionsgeschichte dokumentiert werden.

Andererseits ermöglicht diese Einschränkung auch, abseits von Uraufführungen und Erstaufführungen, das Augenmerk auf verschiedene Produktionen zu richten. So steht nicht immer das Neue – wie dies bei einer Uraufführung oder Erstaufführung der Fall ist – im Vordergrund, sondern das Stück und die Inszenierung an sich.

Die Dokumentation der Inszenierungen und ihre Analyse verdeutlichen die unterschiedliche Art der Auseinandersetzung mit den Dramen. Eine Gegenüberstellung

¹ Die Royal Shakespeare Company und das Royal National Theatre haben gute Archive mit viel Material zu den Uraufführungen.

der Inszenierungen und Rezeption in Irland und jener in Österreich wirft vor allem Fragen nach der Umsetzbarkeit, der Übertragung dieser z.T. 'typisch' irischen Stücke auf. Folgende Fragen sind jedoch nicht Mittelpunkt der Arbeit, sondern ermöglichen den Zugang zu diesem komplexen Thema:

Ist es möglich, wünschenswert und umsetzbar Stücke von einem Kulturkreis (Theater bezogen) in einen anderen zu übersetzen? Wo ergeben sich Schwierigkeiten und in wie können diese gelöst werden – oder nicht?

Diese Fragestellung setzt in gewisser Weise auch eine Nähe zu Text und Werk voraus und zeigt die Möglichkeiten des Umgangs mit einem bestimmten Lokalkolorit in einer anderen Kultur. Welche Voraussetzungen müssen gegeben sein, um solch eine Übersetzung überhaupt vornehmen zu können?

Natürlich ist in diesem Zusammenhang wie auch im Folgenden bei der Übersetzung niemals nur die rein sprachliche Übersetzung gemeint, sondern eine Umsetzung auf mehreren Ebenen: der sprachlichen ebenso wie der darstellerischen, eine Umsetzung bezogen auf die Verständlichkeit des Textes im weitesten Sinne sowie auch eine Übersetzung von einem Kulturkreis in einen anderen. Selbstverständlich spielt hier auch die Interpretation durch das Publikum, den Schauspieler und die Regie eine große Rolle.

Ausgehend von den Originaltexten und den ersten Aufführungen der Stücke in Irland stellt sich die Frage der Umsetzung in Österreich nicht nur (aber vor allem) durch die Übersetzung des gesprochenen Textes ins Deutsche, sondern auch in eine andere Kultur, vor allem eine andere Theaterkultur. Im Laufe der Recherchen wurde deutlich, dass bestimmte Tendenzen bezüglich der Umsetzung in der Darstellung sichtbar sind. Zusammenfassend und vereinfacht gesagt fällt auf, dass Inszenierungen in Irland vorwiegend realistisch und naturalistisch sind, Inszenierungen in Österreich jedoch weitaus mehr dazu tendieren, von dieser Darstellungsweise abzuweichen – bis hin zu Inszenierungen, die jeglichen Naturalismus verneinen.

Ein wichtiger Punkt bei dieser Fragestellung ist nicht nur die Interpretation, sondern auch der Umgang mit dem Stück und seiner auffallenden Verbindung von Komik und Gewalt. Hierbei zeigen sich nicht nur verschiedene Zugangsweisen, sondern auch oft Missverständnisse, die sich nicht nur auf die praktischen Seiten der theatralen Umsetzung beschränken, sondern oft schon in der theoretischen Auseinandersetzung mit den Stücktexten und/oder den Aufführungen entstehen.

Leise Ironie und bis zur Geschmacklosigkeit getriebener Humor gehen in Martin McDonaghs Dramen Hand in Hand. Gewalt – in jeglicher Form – wird enttabuisiert und nicht mehr durch den Boten, sondern sichtbar auf der Bühne gezeigt. Immer wenn eine unsichtbare Grenze überschritten wird, eröffnen sich neue Möglichkeiten im Umgang mit Themen, und Tabus werden in Frage gestellt. Allerdings sind dies Bereiche der Stücke, die über eine einfache Interpretation schon hinausgehen und eine vertiefende Beschäftigung erfordern, die einfache Plots und Handlungsstrukturen nicht auf den ersten Blick errahnen lassen. In gewisser Weise spielen alle relevanten Themen eine wichtige Rolle bei der Auseinandersetzung mit den Stücken und ermöglichen gleichzeitig eine intensive und vielseitige Auseinandersetzung.

Die Wahl des Themas dieser Arbeit wurde bestimmt durch einem Großteil die Herangehensweise, die Möglichkeiten und die Materialwahl – in einem viel größeren Ausmaß, als ursprünglich zu erwarten war. Es eröffneten sich immer neue Quellen, aber es tauchten auch immer neue Hindernisse und Überraschungen auf, sowohl positive als auch negative.²

Dem Thema dieser Arbeit ging der Wunsch voran, sich mit den Stücken Martin McDonaghs und mit den Inszenierungen auseinander zu setzen. Zu Beginn der Recherchen vor einigen Jahren gab es verhältnismäßig wenig Material, abgesehen von Zeitungsartikeln und einigen Aufsätzen in der Fachliteratur. Das Material hat sich jedoch schnell vervielfältigt. Ein Buch mit einer Aufsatzsammlung nach dem anderen erschien, es wurden immer mehr Aufsätze über Martin McDonaghs Stücke geschrieben. Und: der Dramatiker Martin McDonagh gewann 2006 den Oscar für seinen ersten Film, den Kurzfilm *Six Shooter*. Mittlerweile ist 2008 noch ein erfolgreicher Spielfilm dazugekommen: *In Bruges*.³

Unzählige Zeitungsartikel und Bücher erhärten den Verdacht, dass das Material in Form von neuen Publikationen nicht so schnell zu einem Ende kommen wird. Trotz der Fülle an Aufsätzen lässt die Fachliteratur vor allem einen Punkt unbeachtet: die Inszenierungen der Stücke. Daher soll in dieser Arbeit hervorgehoben werden, wie vielfältig die Interpretationsmöglichkeiten sind. Hierbei stehen nicht, wie bei einer

² Mit ein Grund, warum sich die Recherchen über mehrere Jahre hingezogen haben. Sind es nun Hartnäckigkeit oder Glück, ein Wechsel im betreffenden Theater oder Überzeugungsarbeit gewesen, mehr Material wird diesbezüglich wohl von Seiten der Theater nicht mehr zu erhalten sein. Danke an dieser Stelle an alle für die Unterstützung und das zur Verfügung gestellte Material!

³ Auf Deutsch unter dem Titel: *Brügge sehen... und sterben?* in den Kinos gelaufen.

Textanalyse, der verbale Teil und der Nebentext im Vordergrund, sondern die Nuancen, die sich jenseits des Textes abspielen.

Eine der ersten Schwierigkeiten, die sich im Zuge der Recherchen ergeben hat, war die Ungleichmäßigkeit der Materialien, welche die Theater noch hatten und zur Verfügung stellen konnten. Die Annahme, etwas mehr als zehn Jahre wären nicht viel und deshalb Materialien noch gut zu finden, erwies sich als Trugschluss. Die kleineren Theater hatten Programmhefte, Fotos und z.T. Aufnahmen, deren Sichtung sehr aufschlussreich war, sowie Pressemitteilungen, Kritiken und z.T. auch Publikumsreaktionen. Und es gab die Möglichkeiten für Interviews mit Beteiligten. Dass kleine Theater mitunter besser organisiert sind als große, ist erstaunlich; und es ist traurig, wenn von einer deutschsprachigen Erstaufführung nicht mehr als fünf Zeitungsartikel und ein Programmheft übrig geblieben sind. Die in dieser Arbeit versammelten Informationen stammen zum größten Teil aus den Archiven der Theater, die meisten Hinweise erhielt ich ebenfalls auf diesem Weg, allerdings vergingen fast Jahre, bis ich zugesichertes Material schließlich wirklich einsehen konnte. Nicht nur, dass es Unklarheiten über den Verbleib von Material gab, meistens war dieses auch ungeordnet und nicht leicht zugänglich. Außerdem stand oft nicht von Anfang an fest, welche Materialien überhaupt existieren oder existiert haben.

Die Ordnung und Reihenfolge der unterschiedlichen Materialien für eine gleichsetzende Gegenüberstellung ließ zwei Möglichkeiten zu: eine chronologische und eine thematische, wobei die erste zwar möglich, aber nicht sinnvoll war. Die Unterschiede der Inszenierungen sind anhand weniger Beispiele gut sichtbar, aber Vergleiche lassen sich aufgrund des unterschiedlichen Materials nur schwer anstellen. Die sechs Stücke, um die es hier geht, wurden, auf Irland und Österreich verteilt, alle aufgeführt. Jedoch immer nur fünf in jedem der beiden Länder. So fehlt bis heute eine Inszenierung von *The Pillowman* in Irland⁴ und eine Inszenierung von *Der Krüppel von Inishmaan* in Österreich. Dem gegenüber steht jedoch, dass *Der Kissenmann* zwei Mal in Österreich inszeniert wurde. Wohingegen die Leenane-Trilogie sowohl in Irland als auch in Österreich, vor allem einzelne Stücke daraus, gleich in mehreren Inszenierungen und Besetzungen auf die Bühne kam. Dass alle drei Stücke der Leenane-Trilogie in einem Zug gespielt wurden, gab es jedoch in jedem der beiden Länder nur einmal und nur auf wenige Vorstellungstermine begrenzt.

⁴ eine professionelle Inszenierung. Im Frühjahr 2009 gab es in Galway eine Inszenierung einer lokalen Gruppe – Siehe: III.3. *The Pillowman*.

Ganz außer Acht lassen kann man im Zuge dessen auch nicht die Aufführungen und Inszenierungen in anderen Ländern. Damit hat die Erfolgsgeschichte der Stücke vor gut zehn Jahren schließlich auch begonnen.

Der Aufbau der vorliegenden Arbeit musste mit einigen Kompromissen in diese Form gebracht werden. Voraussetzung und Ausgangspunkt bleiben die Stücktexte, auf die immer hingewiesen wird. Da die Texte nicht allgemein zugänglich sind – die englische Ausgabe der Stücktexte ist durch den Buchhandel erhältlich, der deutschsprachige jedoch nicht – wird dem eigentlichen Teil der Arbeit, den Inszenierungsanalysen, eine relativ detaillierte Inhaltsanalyse der Stücke vorangestellt. Diese hat vor allem den Zweck bei den Inszenierungsanalysen das mehrmalige Wiederholen von Textstellen zu vermeiden und ermöglicht außerdem Hinweise auf die deutsche Übersetzung.

Die Fragestellung, die dieser Arbeit zugrunde liegt, ist auf die praktische Umsetzung bezogen. Ausgehend von den Originaltexten, über die Uraufführungen bis hin zu den österreichischen Inszenierungen soll der Frage nachgegangen werden, durch welche Interpretationen die Aussage⁵ der Stücke gewahrt, durch welche und in welcher Weise sie verändert wird. Kann eine umfassende Auseinandersetzung mit den Stücktexten sowie der Herkunft und der Hintergrundinformation eine Interpretation im Sinne des Autors ermöglichen? Wo sind die Grenzen und welche Möglichkeiten gibt es bei einer Umsetzung in einen anderen Kulturraum und in eine andere Sprache?

Ansatzweise finden sich Antworten auf diese Fragen in der Literatur über die Stücke Martin McDonaghs, aber viel öfter zeigt die Literatur nur, wie komplex dieses Thema ist und auf wie viele Details geachtet werden muss, um eine dieser Fragen überhaupt beantworten zu können. Vor allem Hinweise bezüglich konkreter Aufführungen der Stücke zeigen, wie unterschiedlich die Stücke in unterschiedlichen Ländern gewertet wurden. Leider gibt es dahingehend in der Literatur nur sehr wenige Beispiele.

Ziel dieser Arbeit ist es, eine möglichst genaue Übersicht zu schaffen und die Inszenierungen in Irland und Österreich genau zu dokumentieren. Hierbei soll auf die

⁵ Aussage: bezieht sich auf die Interpretationen und Inszenierungen der Uraufführungen bzw. auch der Inszenierung von *The Cripple of Inishmaan* durch die Druid Theatre Company, bei deren Entstehen der Autor, Martin McDonagh, in den Probenprozess eng miteinbezogen war.

gradueller Unterschiede der Inszenierungen eines Textes in den beiden Ländern eingegangen werden. Welche Faktoren dabei eine Rolle spielen kann anhand von Interviews und auch anhand der Reaktionen – in der Form von Presseartikeln – verdeutlicht werden.

Trotz der Fülle der hier verwendeten Materialien ist eine Vollständigkeit nicht möglich gewesen. Weder in der Erfassung aller vorhandenen Materialien zu dem Thema, noch in der Ausführung der Themen, die eine wichtige Rolle hierbei spielen. Wichtigster Teil blieb die Dokumentation durch die Aufführungsanalyse der einzelnen Inszenierungen und der damit verbundenen jeweiligen Interpretation durch die Mitwirkenden.

1.2. Vorbemerkungen:

Der Aufbau der Arbeit ergibt sich, wie schon erwähnt, durch das Thema und die Fülle der Materialien. Den Anfang macht eine detaillierte Besprechung der Stücktexte. Hierbei kann, wie später ausführlich erklärt, nicht nur auf den Plot eingegangen werden, sondern die Story muss mit (fast) all ihren zusammenhängenden Einzelheiten genauer präsentiert werden. Außerdem scheint der Tatsache zu wenig Rechnung getragen zu werden, dass in der szenischen Präsentation, d.h. auch in der Inszenierung, dem Dialog größte Bedeutung beizumessen ist; dies zeigt sich spätestens bei einer Übertragung in eine andere Sprache, in diesem Falle in das Deutsche. Die Inszenierungen in Österreich und die Übersetzung des Textes ins Deutsche weisen in diesem Punkt oft große Mängel auf.

Die verwendete Terminologie orientiert sich hierbei an Manfred Pfisters Buch „*Das Drama*“,⁶ der oft verwendete Ausdruck des ‘Rezipienten’⁷ muss als Hilfswort erhalten, um sowohl den Leser/die Leserin als auch den Zuschauer/die Zuschauerin zu beschreiben.⁸

Wenn von Irland die Rede ist, immer Éire, d.h. die Republik Irland, nicht Nordirland, gemeint ist.

Das Wort ‘Stück’ steht oft stellvertretend für ‘Dramentext’, ‘Haupttext’ und ‘Nebentext’ bezeichnen den Unterschied zwischen Dialog und Regieanweisung⁹.

Die ausführliche Besprechung der Dramentexte (Stücke) ermöglicht eine genauere Auseinandersetzung mit den Inszenierungen, die ansonsten nur durch die genaue Kenntnis der Dramen möglich wäre.¹⁰

Im dritten Teil der Arbeit wird ein Überblick über die wichtigste Sekundärliteratur und die in der Literatur besprochenen Themen gegeben, sowie anhand von publizierten Interviews und Portraits ein Zugang zur Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte der Stücke und der Inszenierungen gegeben. Manche der hier aufgezeigten Themen

⁶ Manfred Pfister: *Das Drama*. UTB – Wilhelm Fink Verlag, München, 2001. 11. Auflage.

⁷ Aus Gründen der besseren Lesbarkeit des Textes wird im Rest der Arbeit auf die parallele Verwendung femininer und maskuliner Versionen generell verzichtet.

⁸ Weitere Definitionen finden sich unter: II. Martin McDonagh: zu Person und Werk.

⁹ Siehe: Manfred Pfister: *Das Drama*. Seite 35 ff.

¹⁰ Aufgrund der oben genannten Kriterien kann dieser Teil als Hilfestellung und Voraussetzung für den Rest der Arbeit gesehen werden und dient vorrangig der Wissensvermittlung der zur Debatte stehenden Dramen.

werden später bei den Inszenierungen noch einmal aufgegriffen und vertieft, andere hingegen anhand der Literatur nur übersichtsweise diskutiert.

Der vierte und fünfte Teil der Arbeit ist schließlich den Inszenierungen vorbehalten. Ausgehend von den Uraufführungen in Galway (und London), wird vor allem anhand der Aufführungsgeschichte der Druid Theatre Company der Werdegang der Stücke verdeutlicht. Hierbei soll durch die genaue Beschreibung der Inszenierung, Aussagen von Mitwirkenden und die Reaktionen der Presse ein möglichst umfangreiches Bild entstehen. Der vierte und fünfte Teil, Inszenierungen und Rezeption in Irland und in Österreich, ist nicht chronologisch aufgebaut. Die Gründe hierfür werden im Laufe der Arbeit deutlich und auch thematisiert.

Nach einer kurzen Zusammenfassung der Arbeit folgt eine ausführliche Bibliographie. Hierbei wurde vor allem bei dem Teil der Zeitungsartikel auf Vollständigkeit hingearbeitet, trotzdem fehlen sicherlich einige Artikel. Ein verschwindend kleiner Anteil der Artikel war nicht auffindbar, Hinweise auf ihre Existenz finden sich jedoch in der Sekundärliteratur. Der größte Teil der Zeitungsartikel bezieht sich auf die in dieser Arbeit besprochenen Inszenierungen. Darüber hinaus werden auch exemplarisch Hinweise auf Artikel gegeben, die nicht in direktem Zusammenhang mit den betreffenden Inszenierungen stehen, sich aber auf eine der Inszenierungen berufen.

I. DIE STÜCKE:

Allgemein:

Ausgangspunkt dieser Arbeit sind die sechs Stücke Martin McDonaghs, die bis dato in Irland und Österreich aufgeführt wurden. Sowohl Inhalt als auch Zusammenhänge zwischen den Stücken, Verweise auf ähnliche Stücke, Filme, Vorbilder, aber auch Entsprechungen in der Wirklichkeit sind für das Verständnis essentiell und können den ersten Eindruck und eine Kategorisierung¹ der Stücke beträchtlich verändern. Da die Inszenierungen dieser Stücke Schwerpunkt der Arbeit sind, ist es wichtig, auch kleine Details der Stücke genauer zu beschreiben und sowohl auf der inhaltlichen als auch auf der interpretatorischen Ebene Besonderheiten aufzuzeigen und diese hinsichtlich der möglichen Umsetzung und der Auswirkungen auf eine Inszenierung hervorzuheben.

Die Reihenfolge der Stücke ergibt sich mehr oder weniger aus der Chronologie der Uraufführungen, nicht jedoch aus der Entstehungsgeschichte.² Abweichungen ergeben sich vor allem bei der Chronologie durch die Zusammengehörigkeit der Stücke der Leenane-Trilogie, deren einzelne Stücke sowohl als allein stehend gesehen werden können, die aber auch durch die vielen Korrelationen untereinander stärker als die anderen Stücke miteinander verbunden sind.

Im Zuge der Inhaltsangabe und Analyse einiger exemplarischer Teile der Stücke wird auch die deutsche Übersetzung des gesprochenen Textes mit einbezogen. Der Nebentext wird prinzipiell nicht in seiner deutschen Form wiedergegeben, da dieser nicht vom englischen Original abweicht.³ Die Formatierung der englischen Druckausgabe des Textes wird größtenteils beibehalten⁴, aus ökonomischen Gründen wird der deutsche Text jedoch als Fließtext in den Fußnoten seinen Platz finden. Auf die deutsche Übersetzung des Textes des Stückes *The Cripple of Inishmaan* wird verzichtet – bis dato gab es keine Inszenierung dieses Stückes in Österreich – und die

¹ Das Thema einer Kategorisierung wird wiederholt in der Sekundärliteratur angesprochen, es gibt jedoch ebenso viele Argumente für wie gegen einen solchen Versuch.

² Die Chronologie der Uraufführungen und der Entstehungsgeschichte der einzelnen Stücke decken sich nicht, Angaben in der Sekundärliteratur weichen ebenfalls stark voneinander ab.

³ Die Nebentextanweisungen sind erstens von der sprachlichen Seite her für eine Inszenierung in Österreich nicht interessant und zweitens beeinflussen sie nicht die Übersetzung des Textes auf die Bühne, was hingegen bei der deutschen Übersetzung der Dialoge sehr wohl der Fall ist.

⁴ und kann deshalb auch von Stück zu Stück in der englischen Wiedergabe variieren, da die Stücke bei unterschiedlichen Verlagen herausgegeben wurden.

Problematik der Übersetzung der Stücke in die deutsche Sprache wird auch schon bei allen anderen Stücken und deren Inszenierungen in Österreich ersichtlich. Prinzipiell ist der englischsprachige Originaltext immer Ausgangspunkt, ausgenommen sind Passagen, in denen explizit auf die deutsche Übersetzung hingewiesen wird. Besonders auffällige Abweichungen des deutschen Textes vom Original werden – in der Abhandlung der Inhaltsanalyse – nur in der Fußnote vermerkt.

Alles, was außerhalb des reinen Stücktextes liegt, findet seinen Platz in den weiteren Kapiteln zu den jeweiligen Stücken, jedoch nicht in der Inhaltsanalyse und der Interpretation der Stücke.

Ziel der folgenden Inhaltsanalysen und der Interpretation der Stücke ist vor allem, die Komplexität der Stücke aufzuzeigen. Der Plot alleine würde diese Komplexität nicht wiedergeben können. Für die Aussage- und Wirkungsmöglichkeit sowie für die Interpretationsmöglichkeiten in Bezug auf die Rezeption einer Inszenierung, aber auch für das Verständnis des Textes an und für sich, würde der reine Handlungsablauf nicht ausreichen.

I.1. The Leenane-Trilogy:

I.1.1. *THE BEAUTY QUEEN OF LEENANE*:⁵

Scene One:

Der Nebentext beschreibt die Szene ausführlich: Die Wohnküche eines typischen ländlichen Hauses in Westirland. Die Eingangstüre befindet sich auf der linken Seite der Bühne, an der hinteren Wand ein dunkler Ofen/Kamin mit einer Box voll Torf, daneben steht ein Schaukelstuhl. Auf der Küchenseite der Bühne (rechts) ist eine Tür, die zu einem nicht sichtbaren Gang und den anderen Zimmern des Hauses führt, ein neuer Herd, eine Abwasch und einige Regale. Über der Abwasch ist ein Fenster mit Blick auf die Felder. Rechts von der Mitte der Bühne befindet sich ein Tisch mit zwei Stühlen, links steht ein kleiner Fernseher, und auf einem der Regale steht ein elektrischer Wasserkocher sowie ein Radio. An der hinteren Wand hängt ein Kreuz und ein Bild von Robert und John Kennedy, neben dem Ofen hängt ein schwerer Schürhaken. An der Wand hängt außerdem noch ein Tuch mit den gestickten Worten: „May you be half an hour in Heaven afore the Devil knows you’re dead“.⁶ Wenn das Stück beginnt, regnet es heftig.

Mag Folan, eine etwas zu dicke, kräftige Frau, etwas über siebzig Jahre alt, mit kurzen, grauen Haaren und einem Mund, der immer etwas offen ist, sitzt in dem Schaukelstuhl und starrt vor sich hin. Ihre linke Hand ist etwas mehr verrunzelt und rot als die rechte. Die Eingangstüre öffnet sich und ihre Tochter, Maureen, eine farblose, dünne Frau von etwa vierzig Jahren, kommt herein, sie trägt den Einkauf und geht direkt zu der Küchenseite des Raumes.⁷

Diese ausführliche Szenenbeschreibung ist gleichzeitig auch ein deutlicher Hinweis auf das Ambiente, in dem das ganze Stück spielt. Keiner der Gegenstände ist bei einer

⁵ Da es keine einheitlich gebrauchte Übersetzung des Titels ins Deutsche gibt – der Verlag betitelt das Stück mit: „*Die Beauty Queen von Leenane*“ (Martin McDonagh: *Die Beauty Queen von Leenane*. Deutsch von Martin Molitor und Christian Seltmann. Hartmann und Stauffacher, Köln), es finden sich jedoch Aufführungen mit anderen Schreibweisen (so z.B. die Inszenierung von Linz, die unter dem Titel: „*Die Beautyqueen von Leenane*“ lief, in Deutschland wurde der Titel sogar ganz übersetzt: „*Die Schönheitskönigin von Leenane*“.) – halte ich mich vorrangig an den englischen Originaltitel.

⁶ Siehe: Martin McDonagh: *The Beauty Queen of Leenane*. In: Martin McDonagh: *Plays*: 1. *The Beauty Queen of Leenane, A Skull in Connemara, The Lonesome West*. Methuen Drama, London, 1999. Scene One, Seite 1. Im Folgenden werden nur mehr das Stück, die Szene und die Seitenzahl(en) angegeben.

⁷ *The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 1.

textgetreuen Aufführung überflüssig und unterstreicht nur, in welche Umgebung die Handlung eingebettet ist. Hinweise auf die Zeit und den Ort finden sich hier nicht, anhand des Textes kann aber die ungefähre Entstehungszeit des Stückes als Handlungszeit angesehen werden, 1994. Ort der Handlung ist Leenane – aber auch das nur aus Gründen, die wenig mit der Handlung zu tun haben. Spekulationen über das exakte Jahr sind Inhalt mehrerer Aufsätze.⁸

Mags erste Äußerung gibt den Tonfall des Stückes sowie auch die Beziehung der beiden Frauen deutlich wieder. Die Frage Mags wird weder aus Besorgnis oder Anteilnahme, sondern einzig aus Langeweile, vielleicht Gehässigkeit, aber vor allem um des Redens willen gestellt.

Mag Wet, Maureen?⁹

Die Tatsache, dass es draußen regnet, macht deutlich, in welcher Beziehung Mutter und Tochter zueinander stehen; Mag macht Konversation, kümmert sich aber nicht um Maureen. Der Dialog wird von der Mutter begonnen, durch Maureens unwillige und kurze Antworten bestimmt diese jedoch den Ton und behält für eine lange Zeit die Oberhand. Mags Kritik an dem klumpigen Brei, den sie sich aber, wie ihre Tochter betont, durchaus selber holen konnte, sowie die falsche Kekssorte sind Gesprächsgegenstand des folgenden Dialoges. Der Inhalt des Dialoges ist nebensächlich, so wie in all den Konversationen zwischen Mag und Maureen geht es um die Unselbstständigkeit und Tyrannei der Mutter gegenüber der Tochter sowie die kleinen Gemeinheiten der Tochter der Mutter gegenüber.

Auf der inhaltlichen Ebene erfährt der Rezipient sehr früh von der Abhängigkeit der beiden Frauen voneinander. Maureen fühlt sich mit ihrer alten Mutter alleingelassen, ihre beiden Schwestern Annette und Margo werden nur erwähnt.

Das Streitgespräch ist ein Geplänkel über das Zubereiten des Breis, steht aber stellvertretend für jeden anderen Handgriff, den Mag von Maureen durch ihre Hilflosigkeit erpresst.

Durch Andeutungen erfährt der Rezipient, dass Mag vor kurzer Zeit Geburtstag hatte und auf die Grußbotschaft ihrer beiden anderen Töchter per Radio wartet. Maureen sieht sich durch die Tatsache, dass diese Botschaft noch immer nicht gesendet wurde, nur in ihrer Überzeugung bestätigt, mit ihrer Mutter alleingelassen worden zu sein. Das

⁸ Siehe: II. Zur Sekundärliteratur. Besonders unter II.3.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*.

⁹ *The Beauty Queen of Leenane*. Scene One, Seite 1 – MAG: Naß, Maureen? (Szene 1, Seite 3.)

Radio, das während eines Gutteils des Gespräches läuft, bringt ein gälisches Programm, eine Wunschsendung, und bietet durch die gälische Sprache einen weiteren Punkt für einen Streit zwischen den beiden Frauen.

Dieser Dialog spiegelt allerdings auch auf einer Metaebene die Auseinandersetzung der irischen Bevölkerung mit ihrer Sprache wieder. McDonagh bringt dies auf den Punkt. Das Radio läuft...

Maureen (*pause*) [...] Isn't it Irish?
Mag It sounds like nonsense to me. Why can't they just speak English like everybody?
Maureen Why should they speak English?
Mag To know what they're saying.
Maureen What country are you living in?
Mag Eh?
Maureen What country are you living in?
Mag Galway.
Maureen Not what county!
Mag Oh-h...
Maureen Ireland you're living in!
Mag *Ireland.*
Maureen So why should you be speaking English in Ireland?
Mag I don't know why.
Maureen It's Irish you should be speaking in Ireland.
Mag It is.
Maureen Eh?
Mag Eh?
Maureen 'Speaking English in Ireland.'
Mag (*pause*) Except where would Irish get you going for a job in England? Nowhere.
Maureen Well, isn't that the crux of the matter?
Mag Is it, Maureen?
Maureen If it wasn't for the English stealing our language, and our land, and our God-knows-what, wouldn't it be we wouldn't need to go over there begging for jobs and for handouts?
Mag I suppose that's the crux of the matter.
Maureen It *is* the crux of the matter.¹⁰

Dieser Dialog ist auf mehreren Ebenen von Bedeutung: Auf der Handlungsebene ist es nur eine der vielen Streitereien zwischen Mutter und Tochter. Auf der Subebene gibt es jedoch viele Bedeutungen, die hier zum Ausdruck kommen. So ist der Dialog über

¹⁰ *The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 4 – 5. Die deutsche Übersetzung variiert etwas: MAUREEN: [...] Es ist Irisch. MAG: Für mich klingt wie Blödsinn. Wieso können die nicht Englisch reden, wie alle anderen auch? MAUREEN: Warum sollten sie Englisch reden? MAG: Damit man sie versteht. MAUREEN: In welchem Land lebst du? MAG: Häh? MAUREEN: In welchem Land lebst du? MAG: Galway. MAUREEN: Nicht welche Grafschaft. MAG: Oh-h... MAUREEN: In Irland lebst du! MAG: Irland. MAUREEN: Also, warum soll man in Irland Englisch reden? MAG: Weiß ich nicht. MAUREEN: Irisch sollte man in Irland reden. MAG: Stimmt. MAUREEN: Häh? MAG: Häh? MAUREEN: 'Englisch reden in Irland'. MAG: (*Pause*) Aber, wie weit kämst du mit Irisch, in einem Job in England? Nicht weit. MAUREEN: Na, ja, darum geht's doch, oder? MAG: Wieso, Maureen? MAUREEN: Hätten die Engländer uns nicht unsere Sprache gestohlen und unser Land und unser Gott weiß was, wäre es dann nicht so, daß wir nicht dahingehen müßten und um Almosen und Jobs betteln? MAG: Ich glaube, darum geht's. MAUREEN: Genau darum geht's. (Szene 1, Seite 7 – 9.)

den Gebrauch der irischen, beziehungsweise der englischen Sprache alleine dadurch, dass er auf Englisch geführt wird, absurd.¹¹ Hinzu kommt die Umkehrung der Generationen: logisch wäre es, wenn die Mutter die gälische Sprache verteidigen würde, andererseits könnte diese Umkehrung auch als ein Hinweis auf den aufkeimenden Nationalstolz ausgelegt werden. In Bezug auf die Figur Maureens, die als billige Arbeitskraft in England gearbeitet hat, kann diese Verteidigung der gälischen Sprache als eine Trotzreaktion gesehen werden oder aber zeigen, dass sie Hass gegenüber den Engländern entwickelt hat. (Dazu gibt es später im Stück genaue Hinweise.¹²)

Das Gespräch geht dann auch auf das Verhältnis Irland-Amerika ein. Amerika ist hier einmal mehr als das ersehnte Land der Träume und der unbegrenzten Möglichkeiten porträtiert. Ein durchgehendes Motiv durch alle Stücke Martin McDonaghs, die Irland als Handlungsort haben.¹³

Während des Gespräches hat Maureen den Brei für Mag zubereitet und stellt die Schüssel vor sie hin.

Maureen You're oul and you're stupid and you don't know what you're talking about. Now shut up and eat your oul porridge.

Maureen goes back to wash the pan in the sink. **Mag** glances at the porridge, then turns back to her.

Mag Me mug of tea you forgot!

Maureen clutches the edges of the sink and lowers her head, exasperated, then quietly, with visible self-control, fills the kettle to make her mother's tea. Pause.¹⁴

Mag unternimmt einen weiteren Versuch, ein Gespräch zu beginnen, wieder wird das Gespräch von Maureen mit Gehässigkeit aufgenommen und sie lässt keine Gelegenheit aus, diese Gehässigkeit auch ihre Mutter spüren zu lassen. Mag hat ihre eigene Strategie, auf dieses Verhalten Maureens zu reagieren. Wie zuvor, als Maureen ihr vorwarf, alt und dumm zu sein, unterbricht Mag Maureen in ihren Träumen, einen Mörder für Mag zu finden:

Maureen [...] No more oul Complan to get, and no more oul porridge to get, and no more...

Mag (interrupting, holding her tea out) No sugar in this, Maureen, you forgot, go and get me some.

Maureen stares at her a moment, then takes the tea, brings it to the sink and pours it away, goes back to **Mag**, grabs her half-eaten porridge, returns to the kitchen, scrapes it out into the bin, leaves the bowl in the sink and exits into the hallway, giving **Mag** a

¹¹ Diese Absurdität verstärkt sich vielleicht sogar noch durch den Gebrauch der deutschen Sprache...

¹² Siehe: *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Four.

¹³ Siehe: II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

¹⁴ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene One, Seite 6. Deutsch: MAUREEN: Du bist alt, und du bist blöd, und du weißt nicht wovon du sprichst. Jetzt halt die Klappe, und iß deinen ollen Porridge. [...] MAG: Mein Becher Tee hast du vergessen! [...] (Szene 1, Seite 10.)

*dirty look on the way and closing the door behind her. Mag stares grumpily out into space. Blackout.*¹⁵

Scene One ist die Exposition und vermittelt von Anfang an den Hauptkonflikt des Stückes. Anhand weniger Themen – dem Regen, der Radiosendung, dem Brei, der Tasse Tee und so weiter, wird das Verhältnis der beiden Figuren zueinander präsentiert. Der Konflikt wird auf einem Status Quo vorgeführt, der sich erst im Laufe des Stückes weiterentwickelt. Die Handlungen der Figuren beschränken sich auf das Hereinkommen sowie auf wenige Handgriffe Maureens.

Haupt- und Nebentext sind ausgewogen, die Charakterisierung der Figuren verläuft allerdings hauptsächlich durch den Nebentext, trotzdem steht der Nebentext nicht diametral zum Haupttext, die Dissonanz ereignet sich viel eher durch das nicht Gesagte, das nicht Ausgesprochene des Textes. Der Haupttext verrät nur durch die jeweilige Reaktion oder Antwort der anderen Figur seine wahre Bedeutung.

Schon die erste Szene macht die Abhängigkeit der beiden Figuren voneinander deutlich, allerdings wird hier mehr auf die Abhängigkeit Mags durch ihre Beeinträchtigung und ihr Alter eingegangen. Maureens Bindung an die Mutter wird erst etwas später im Verlauf der Handlung begründet. Maureens Reaktion auf ihre Mutter unterstreicht von Anfang an die Vermutung, dass es sich hier um eine erzwungene Beziehung handelt.

Was die deutsche Übersetzung betrifft, so fallen nicht nur die gewollt verschobenen und unnatürlich wirkenden Satzstellungen auf, für die österreichischen Bühnen müsste auch das Vokabular angepasst werden.

Die Übersetzung von ‘Complan’ und ‘porridge’ in ‘Brei’ und ‘Porridge’ ist eigentlich eine Tautologie. Bei Complan handelt es sich um eine bestimmte Marke, deren Entsprechung im deutschsprachigen Raum wohl erst noch gefunden werden muss. Das Wort ‘Porridge’ wäre wohl besser mit ‘Haferschleim’ übersetzt worden, so können Brei und Haferschleim als nicht identische Dinge Teil der Aufzählung bleiben.

¹⁵ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene One, Seite 7. Deutsch: MAUREEN [...] Kein verdammter Brei mehr zu besorgen, und kein verdammter Porridge mehr zu besorgen, und kein... MAG: [...] Da ist kein Zucker drin, Maureen, hast du vergessen, geh und hol mir welchen. (Szene 1, Seite 11.)

Scene Two:

Das Bühnenbild der zweiten Szene ist das gleiche wie jenes der ersten Szene; Unterschiede, auf die der Nebentext aufmerksam macht, sind, dass Mag auf einem der Stühle beim Tisch sitzt, es aufgehört hat, zu regnen, und der Fernseher läuft. Maureen ist nicht zu sehen, als es an der Türe klopft. Mag scheint mit ihrer Frage, wer denn draußen sei, Eigenständigkeit zu besitzen, fängt dann allerdings an, nach Maureen zu rufen. Erst nachdem ihre Rufe nach Maureen ungehört bleiben, begibt sie sich zur Eingangstüre.

Ray Dooley, etwa neunzehnjährig, verlangt einzutreten. Er ist ungeduldig und irritiert, dass ihm die Türe nicht gleich aufgemacht wird und Mag mit ihm durch die Türe redet. Nach einiger Zeit verliert er die Geduld.

Ray (off) Well, will you let me in or am I going to talk to the door?
Mag She's feeding the chickens. (*Pause.*) Have you gone?
Ray (angrily) Open the oul door, Mrs! Haven't I walked a mile out of me way just to get here?
Mag Have you?
Ray I have. 'Have you?' she says.
Mag unlatches the door with some difficulty and Ray Dooley, a lad of about nineteen, enters.
Ray Thank you! An hour I thought you'd be keeping me waiting.
Mag Oh, it's you, so it is.¹⁶

Mags Verhalten impliziert einerseits, dass sie wirklich auf Maureens Hilfe angewiesen ist, andererseits stehen ihre sonstigen Reaktionen und Aktionen oft in sehr starkem Gegensatz dazu.

Ray und Mag unterhalten sich so nebenbei über das Fernsehprogramm während sie auf Maureen warten. (Es läuft: *The Sullivans*, eine australische Fernsehserie.) Mag wiederholt einige Male, dass Maureen bei den Hühnern sei, was Ray sehr irritiert. Im Zuge des Gespräches wird die Trostlosigkeit der Gegend und des Lebens dort Allgemeinen deutlich: Ray kommentiert den schlechten Weg, den er gekommen ist, seine Hoffnung, bald Fahrstunden nehmen zu können und eventuell das Auto des Pfarrers zu kaufen.

So nebensächlich das Gespräch für den Fortgang der Handlung ist, so informativ ist es für die gesamte Trilogie: hier wird der Name des Pfarrers zum ersten Mal genannt, und

¹⁶ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Two, Seite 7 – 8. Deutsch: RAY: [...] Also, lassen Sie mich rein, oder soll ich mit der Tür reden? MAG: Sie füttert die Hühner. (Pause) Noch da? RAY: (*wütend*) Öffnen Sie die verdammte Tür, Mrs! Ich bin doch nicht eine Meile quer durch die Pampas für nichts, oder was? MAG Ach so? RAY: Ha, genau. „Ach so“ sagt sie. [...] MAG: Ach, du bist das, so ist das. (Szene 2, Seite 13 – 14.)

zum ersten Mal so, wie immer von ihm die Rede ist: Father Walsh – Welsh. Niemand kennt den wirklichen Namen, die Nennung des Namens wird zum Running Gag.

Ein weiteres Merkmal ist die Beschreibung und der Status von Father Walsh – Welsh:

Mag I don't like Father Walsh – Welsh – at all.
Ray He punched Mairtin Hanlon in the head once, and for no reason.
Mag God love us!
Ray Aye. Although, now, that was out of character for Father Welsh. Father Welsh seldom uses violence, same as most young priests. It's usually only the old priests go punching you in the head. I don't know why. I suppose it's the way they were brought up.¹⁷

Auch ein weiterer Charakter aus der Trilogie wird hier erwähnt: Mairtin Hanlon.

Die Anspielung auf die Fehltritte der Repräsentanten der katholischen Kirche wird noch im weiteren Gespräch zwischen Ray und Mag diskutiert.¹⁸

Ray hat es satt auf Maureen zu warten, vor allem in der Gegenwart von Mag, und bittet sie deswegen, Maureen die Botschaft auszurichten, deretwegen er überhaupt hier her gekommen war. Sein Bruder Pato lädt beide Frauen zur Abschiedsparty ihres Onkels ein, der zurück nach Amerika geht.

Ray You'll be remembering the message to pass in on that one?
Mag Aye.
Ray Say it back to me so.
Mag Say it back to you?
Ray Aye.
Mag (*long pause*) About me hip...?
Ray (*angrily*) I should've fecking written it down in the first fecking place, I feckin knew! And save all this fecking time!
Ray *grabs a pen and a piece of paper, sits at the table and writes the message out.*¹⁹

Dass dieses Unterfangen, Mag die Nachricht für Maureen zu hinterlassen, nicht funktionieren kann, merkt Ray schließlich auch und schreibt alles auf ein Stück Papier. Mag hingegen reagiert auf seine Wutausbruch ähnlich wie bei Maureens Beleidigungen und verlangt nach einer Tasse Tee. Verärgert und entnervt verlässt Ray das Haus.

¹⁷ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Two, Seite 9. Deutsch: MAG: Ich kann Pater Welsh – Walsh – nicht leiden – überhaupt nicht. RAY: Hat Mairtin Hanlon auf den Kopf gehauen und wegen nichts. MAG: Großer Gott! RAY: Jau. Obwohl, also, das ist eigentlich nicht so seine Art. Pater Welsh ist selten gewalttätig, so wie die meisten jungen Priester. Normalerweise hauen dir nur die älteren Priester was auf den Kopf. Weiß ich auch nicht warum. Ich glaub, die sind so erzogen. (Szene 2, Seite 16 – 17.) – Zu dem Wort 'Jau' gibt es eine Anmerkung der Übersetzer: „'Jau' – im Original heißt es hier und im weiteren 'aye'. Je nach Inszenierung sollte eine passende regionale Variante gefunden werden.“ (Anmerkung steht auf Seite 13.)

¹⁸ Stichwort: Kirchenskandale der 1990er Jahre.

¹⁹ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Two, Seite 11. Deutsch: RAY: Sie behalten, was Sie ihr da ausrichten sollen? MAG: Jau. RAY: Dann sagen Sie es mir noch mal. MAG: Dir nochmal sagen. RAY: Jau. MAG (*lange Pause*): Hüfte...? RAY: (*ärgerlich*) So eine Kacke, hätte es direkt aufschreiben sollen, hab es doch gewußt. So eine Kacke. Hätt ich mir die Kacke hier erspart! [...] (Szene 2, Seite 18 – 19.)

Mag, die alleine zurückgeblieben ist, setzt nun eine Aktion, welche die Entwicklung der Handlung beeinflusst.

[...] **Mag** gets up, reads the message on the table, goes to the kitchen window and glances out, then finds a box of matches, comes back to the table, strikes a match, lights the message, goes to the range with it burning and drops it inside. Sounds of footsteps approaching the front door. **Mag** shuffles back to her rocking chair and sits in it just as **Maureen** enters.

Mag (nervously) Cold, Maureen?²⁰

Maureen geht vorerst anscheinend auf das bekannte Spiel ein,²¹ fragt nach dem laufenden Fernseher und dann, ob nichts in ihrer Abwesenheit geschehen sei. Mag verschweigt den Besuch Rays. Auch auf mehrmalige Fragen Maureens sagt Mag nichts.

Mag glances at **Maureen** a second, then back at the TV. Pause. **Maureen** gets up, ambles over to the TV, lazily switches it off with the tow of her shoe, ambles back to the kitchen, staring at **Mag** as she passes, turns on the kettle, and leans against the cupboards, looking back in **Mag**'s direction.

Mag (nervously) Em, apart from wee Ray Dooley who passed.²²

Anhand von den wenigen Aktionen die Maureen macht, ändert sich das Verhältnis der beiden Frauen und wird unheimlich. Die berechnenden Handlungen und Gesten Maureens sowie die nervöse Reaktion Mags auf diese Vorgänge erlauben dem Rezipienten einige Schlussfolgerungen anzustellen, die aufgrund des bisher Gesagten nicht zulässig wären. Mags sichtlich verbrühte Hand und ihre Reaktion auf das heiße Wasser werden in Verbindung gesetzt. Dass Maureen von dem Besuch Rays weiß und auch, was er auszurichten hatte, wird schnell klar, als sie weiter ihre Mutter dazu drängt, ihr alles zu erzählen. Mag macht Ausflüchte, erzählt nur, dass Ray davon gesprochen hatte, sich ein Auto zu kaufen, von der Einladung erzählt sie jedoch nichts. Scheinbar zufrieden gestellt, dreht Maureen den Wasserkocher ab und bereitet einen absichtlich klumpigen Complan zu. Sie zwingt ihre Mutter dazu ihn zu trinken. Mag sträubt sich, kann sich aber gegen Maureen nicht wehren.

Maureen Drink ahead, I said! You had room enough to be spouting your lies about Ray Dooley had no message! Did I not meet him on the road beyond as he was going? The lies of you. The whole of that Complan you'll drink now, and suck the lumps down too, and whatever's left you haven't drank, it is over you head I will be emptying it, and you know well enough I mean it!

Mag slowly drinks the rest of the sickly brew.

²⁰ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Two, Seite 12. Deutsch: [Nebentext] MAG: (nervös) Kalt, Maureen? (Szene 2, Seite 21.)

²¹ Siehe: Beginn des Stückes.

²² *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Two, Seite 13. Deutsch: [...] MAG: (nervös) Em, abgesehen vom kleinen Ray Dooley, der ist vorbeigekommen. (Szene 2, Seite 22.)

Maureen Arising me around, eh? Interfering with my life again? Isn't it enough I've had to be on beck and call for you every day fort he past twenty year? Is it one evening out you begrudge me?
Mag Young girls should not be gallivanting with fellas...!
Maureen Young girls! I'm forty years old, for feck's sake! Finish it!
Mag *drinks again.*²³

Nicht nur, dass Maureen sich von ihrer Mutter anhören muss, sie solle sich nicht mit Männern treffen, ihr Argument, sie hätte bis jetzt in ihrem Leben überhaupt nur zwei Männer geküsst, wird von ihrer Mutter gleich zum Anlass genommen, sie eine Hure zu nennen. Auch das Argument, dass ihre beiden Schwestern ja wohl nur so einen Mann hätten finden können, lässt Mag nicht gelten.

Allerdings ist der als Beleidigung gemeinte Vorwurf Mags, Maureen sei eine Hure, nichts, was sich Maureen nicht ab und zu gewünscht hätte zu sein. Sie macht ihrer Mutter deutlich, dass sie alles lieber sein würde, als hier mit ihr zusammenleben zu müssen.

Das Gespräch der beiden Frauen geht in diesem Tonfall weiter. Maureen erzählt ihrer Mutter, wie sie sich immer wieder vorstellt, dass Mag endlich tot sei, was für ein schöner Tag das sein würde. Mag findet diese Hoffnung ebenso geschmacklos wie aussichtslos – wenn sie sterben wird, wird Maureen mindestens so alt sein wie sie, Mag, jetzt sei. Maureens Retourkutsche besteht darin, dass sie Mag die Kimberly-Kekse anbietet, die diese verabscheut. Am Ende der Szene versichert Maureen, am nächsten Abend auf das Fest zugehen und ist voller Vorfrende. Mag, die ursprünglich auch eingeladen war, muss klein begeben.

Die zweite Szene steht mit der ersten Szene durch den Zeitablauf eng im Zusammenhang: sie findet am darauf folgenden Tag statt – es gibt kleine Hinweise diesbezüglich im Text, nicht jedoch im Nebentext und/oder zu Beginn der Szene. Die Funktion der zweiten Szene ist das Vorstellen einiger anderer Charaktere, wenn auch nur in einem Fall durch das persönliche Erscheinen, in den anderen Fällen durch die namentliche Nennung. Ray vermittelt durch sein Gespräch mit Mag einen weiteren

²³ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Two, Seite 14 – 15. Deutsch: MAUREEN: Trink das jetzt, hab ich gesagt! Mich anlügen konntest du aber, von wegen Ray Dooley hat keine Nachricht! Hab ich ihn nicht unten an der Straße getroffen, als er gerade gehen wollte? Deine Lügen! Du wirst jetzt schön den ganzen Brei trinken und auch die Klumpen runterschlucken, und den ganzen Rest, den du nicht trinkst, den wird ich dir über den Kopf schütten, und du weißt sehr gut, daß ich das so eine! [...] MAUREEN: Mich verarschen, oder was? Mir wieder in mein Leben reinpfuschen? Reicht das denn nicht, daß ich seit zwanzig Jahren an jedem Tag alle furznaselang springen muß? Ich bin wegen dir nicht ein einziges Mal rausgekommen. MAG: Junge Mädchen sollten sich nicht mit Kerlen draußen rumtreiben...! MAUREEN: Junge Mädchen! Ich bin vierzig Jahre alt, verdammte Scheiße! Hör auf damit! [...] (Szene 2, Seite 24 – 25.)

Horizont des Umfelds der Handlung: es ist von seinem Bruder Pato die Rede, sowie auch von Father Welsh und Mairtin Hanlon. Ersterer wird im Zuge dieses Stückes noch eine wichtige Rolle spielen, die beiden anderen sind Figuren aus den anderen beiden Stücken der Trilogie.

Der deutliche Hinweis auf Gewaltanwendung von Seiten Maureens in dieser Szene ist ein weiterer Hinweis auf den Verlauf des Stückes. Mittelpunkt dieser Szene ist die Einladung, die Ray an Maureen von Pato überbringen soll.

Wie auch schon in Scene One ist weniger die Haupttextebene für den Fortgang der Handlung verantwortlich als vielmehr die Nebentextanweisungen und Hinweise, die sich in den Reaktionen der einzelnen Figuren auf das Gesagte zeigen. Auf der inhaltlichen wie auch sprachlichen Ebene gibt es einzelne Elemente, die schon in der zweiten Szene eine Wiederholung darstellen oder aber in einer der darauf folgenden Szenen ihre Entsprechung finden; so zum Beispiel die Frage Mags, wenn Maureen hereinkommt, oder aber auch die Einladung, bzw. Rays Rolle als Bote einer Nachricht.²⁴

Scene Three:

Im Unterschied zur vorhergegangenen Szene ist es jetzt Nacht. Zu Beginn der Szene ist der Raum menschenleer. Nur das Radio dudelt leise vor sich hin. Die Szene spielt am folgenden Tag spät in der Nacht, nach der Party, zu der Maureen gegangen ist. Der Hinweis dazu findet sich in den Dialogen von Maureen und Pato.

Maureen und Pato sind von draußen zu hören, beide sichtlich leicht betrunken. Maureen versucht Pato dazubewegen, leiser zu sein, er muss jedoch wiederholt daran erinnert werden.

Maureen	Look at this. The radio left on too, the daft owl bitch.
Pato	Sure, what harm? No, leave it on, now. It'll cover up the sounds.
Maureen	What sounds?
Pato	The smooching sounds.

*He gently pulls her to him and they kiss a long while, then stop and look at each other.*²⁵

Wie Teenager müssen die beiden ins Haus schleichen. Maureen bietet Pato Tee an, schließlich auch Kekse, die dieser jedoch ablehnt, als er erfährt, dass es sich um Kimberly-Kekse handelt. Die beiden unterhalten sich über den Tratsch aus dem Dorf –

²⁴ Siehe: *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Six.

²⁵ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Three, Seite 19. Deutsch: MAUREEN: Sie dir das an. Das Radio angelassen, die verrückte alte Kuh. PATO: Na, was solls? Nein, laß es an. Es wird die Geräusche übertönen. MAUREEN: Welche Geräusche? PATO: Die Knutschgeräusche. [...] (Szene 3, Seite 32.)

wieder fallen zwei Namen, Coleman und Valene, und eine Begebenheit,²⁶ die erst im letzten der drei Stücke eine Bedeutung haben werden.

Pato macht Maureen Komplimente, nennt sie die „Beauty Queen of Leenane“, die Situation wird peinlich. Maureen ist immer noch damit beschäftigt, Tee zu kochen.

Maureen 'The beauty queen of Leenane'. Get away with ya!
Pato Is true!
Maureen Why so have no more than two words passed between us the past twenty year?
Pato Sure, it's took me all this time to get up the courage.
Maureen (*smiling*) Ah, bollocks to ya!
Pato *smiles*. **Maureen** brings the tea over and sits down.
Pato I don't know, Maureen. I don't know.
Maureen Don't know what?
Pato Why I never got around to really speaking to you or asking you out of the like. I don't know. Of course, hopping across to that bastarding ould place every couple of month couldn't've helped.
Maureen England? Aye. Do you not like it there so?
Pato (*pause*) It's money. (*Pause.*) And it's Tuesday I'll be back there again.
[...]
Maureen That's Ireland, anyways. There's always someone leaving.²⁷

Das Gespräch wird ernsthafter sobald die Realität erwähnt wird. Pato ist als Gastarbeiter die meiste Zeit in England, kommt nur ab und zu nach Leenane zurück. Diese Tatsache ist so selbstverständlich, dass er erst jetzt darüber nachzudenken anfängt, warum er nicht in Irland bleiben kann. Auch wenn es Arbeit hier für ihn geben würde, alleine die Möglichkeit in Betracht zu ziehen scheint absurd zu sein. Pato bringt diese Pattsituation auf den Punkt:

Pato [...] ... when it's there I am, it's here I wish I was, of course. Who wouldn't? But when it's here I am... it isn't *there* I want to be, of course not. But I know it isn't here I want to be either.
Maureen And why, Pato?
Pato I can't put my finger on why. (*Pause.*) Of course it's beautiful here, a fool can see. The mountains and the green, and people speak. But when everybody knows everybody else's business... I don't know. (*Pause.*) [...]²⁸

²⁶ (die abgeschnittenen Ohren eines Hundes)

²⁷ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Three, Seite 21. Deutsch: MAUREEN: 'Die Schönheitskönigin von Leenane'. Ach, hör doch auf! PATO: Stimmt aber! MAUREEN: Warum haben wir dann in den letzten zwanzig Jahren nicht mehr als zwei Worte gewechselt? PATO: Na, ja, ich hab schon die ganze Zeit gebraucht, um meinen Mut zusammenzunehmen. MAUREEN (*lächelt*): Ach, du Spinner, [...] PATO: Ich weiß nicht, Maureen, ich weiß nicht. MAUREEN: Was weißt du nicht? PATO: Warum ich es nie geschafft habe, dich anzusprechen, oder einzuladen oder so was. Ich weiß es nicht. Natürlich, alle paar Monate da rüber in dieses Rattenloch, hat da auch nicht gerade geholfen. MAUREEN: England? Jau. Es gefällt dir da nicht besonders? PATO: (*Pause*) Bringt Geld. (*Pause*) Und Dienstag werd ich da wieder hin. [...] MAUREEN: So ist das in Irland. Irgendeiner bricht immer auf. (Szene 3, Seite 34 – 35.)

²⁸ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Three, Seite 22. Deutsch: PATO: [...] ... wenn ich da bin, dann wär ich gern hier, klar, wem ging das nicht so. Aber wenn ich hier bin... will ich nicht da sein, natürlich nicht. Aber ich weiß, daß ich auch nicht hier sein will. MAUREEN: Und wieso, Pato? PATO: Ich kann dir nicht genau sagen warum. (*Pause*) Natürlich ist es schön hier, das kann ja jeder Idiot sehen. Die

Und eines Tages könnte es dann doch so sein... die beiden reden über England, Amerika, und über Irland, wo niemand bleiben möchte. Im Radio ist das Lied „The Spinning Wheel“ von Delia Murphy zu hören.²⁹ Ein Lied, das Mag laut Maureen gerne mag. Pato findet das Lied unheimlich und wechselt das Gesprächsthema zurück zu dem wunderbaren Abend, den sie auf der Abschiedsparty verbracht haben. Pato und Maureen kommen sich näher, bis letztlich Maureen Pato bittet, über Nacht zu bleiben.

Maureen Stay. Just tonight.

Pato (*pause*) Is your mother asleep?

Maureen I don't care if she is or she isn't. (*Pause.*) Go lower.

Pato *begins easing his hands down her front.*

Maureen Go lower... Lower...

*His hands reach her crotch. She tilts her head back slightly. The song on the radio ends. Blackout.*³⁰

Scene Three führt den vierten der Charaktere ein; Pato ist etwa so alt wie Maureen, die beiden kennen sich seit ihrer Kindheit, und er ist Gastarbeiter in England. Durch die Einladung von ihm zu der Party treffen die beiden einander nach langer Zeit wieder. Die Szene endet mit einem Hoffnungsschimmer für Maureen, doch nicht alleine mit ihrer Mutter alt werden zu müssen.

Die Aufgabe dieser Szene ist es, so etwas wie einen Lichtblick und Hoffnung in den grauen, düsteren Alltag Maureens zu bringen. Es wird somit ein weiterer möglicher Ausgang angeboten, eine Option, die aus dieser Situation führen kann. Trotz dieses positiven Anzeichens schwebt über allem Maureens Mutter Mag – Maureen muss Pato ermahnen nicht zu laut zu sein, sie erwähnt sie bei dem Lied und auch am Ende der Szene. Bei dieser letzten Erwähnung Mags schwingt aber auch so etwas wie Schadenfreude und Trotz in Maureens Reaktion mit.

Die Zeitabstände zwischen den einzelnen Szenen sind überschaubar – es handelt sich bis jetzt um jeweils einen Tag, auch die nächste Szene ist am folgenden Tag angesiedelt, allerdings schon in der Früh.

Berge und das ganze Grün, und die Leute reden miteinander. Aber wenn jeder über jeden Bescheid weiß... ich weiß ja nicht. (*Pause.*) [...] (Szene 3, Seite 35 – 36.)

²⁹ Siehe *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Nine.

³⁰ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Three, Seite 24 – 25. Deutsch: MAUREEN: Bitte. Nur heute Nacht. PATO (*Pause*): Schläfst deine Mutter? MAUREEN: Ist mir egal, ob sie schläft oder nicht. (*Pause*) Tiefer. [...] MAUREEN: Tiefer... Tiefer... [...] (Szene 3, Seite 40.)

Scene Four:

Am nächsten Morgen liegt Maureens schwarzes Kleid vom Vorabend auf dem Tisch. Mag kommt mit einem vollen Nachttopf in die Küche und leert ihn in die Abwasch. Schon dieser Akt alleine verweist auf einen kleinen, aber wichtigen Teil in einem Dialog aus der ersten Szene: hierdurch wird er bestätigt und gleichzeitig in Erinnerung gerufen. Mag geht dann zurück durch die Türe, die auf den Gang führt. Wenig später kommt sie ohne Nachttopf zurück, entdeckt das Kleid von Maureen und wirft es in eine Ecke. Lautstark – um Maureen zu wecken – schimpft sie auf das rausgeworfene Geld für das Kleid und dass sie sich jetzt selbst den Brei und den Complan zubereiten muss, da Maureen noch nicht da ist. Leise fügt sie hinzu:

Mag [...] Snoring the head off you all night. Making an owl woman get her Complan, not to mention her porridge. Well, I won't be getting me own porridge, I'll tell you that now. I'd be afraid. You won't catch me getting me own porridge. Oh no. You won't be catching me out so easily.

Pato *has just enters from the hall, dressed in trousers and pulling on a shirt.*

Pato Good morning there, now, Mrs.

Mag *is startled, staring at Pato dumbfounded.*³¹

Pato hat mitbekommen, dass Mag einen Brei möchte, er bietet ihr an, ihn zu machen, und bittet die verutzte Mag sich hinzusetzen. Mag ist sichtlich geschockt. Pato hingegen findet die Situation eigenartig.

Mag [...] Where's Maureen, now?

Pato Em, having a lie-in a minute or two, she is. *(Pause.)* To tell you the truth, I was all for... I was all for creeping out before ever you got yourself up, but Maureen said 'Aren't we all adults, now? What harm?' I suppose we are, but... I don't know. It's still awkward, now, or something. D'you know what I mean? I don't know. *(Pause.)*³²

Als Pato Mag den Brei gibt, entdeckt er ihre verbrannte, vernarbte Hand und spricht sie darauf an. Bevor Mag wirklich etwas sagen kann, kommt Maureen, nur in Unterwäsche zur Türe herein und geht zu Pato. Sie setzt sich auf Patos Schoß.

Pato *(embarrassed)* Maureen, now...

Maureen Careful enough, cos we don't need any babies coming, do we? We do have enough babies in this house to be going on with.

Maureen *kisses him at length. Mag watches in disgust.*

³¹ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Four, Seite 25. Deutsch: MAG: [...] Schnarcht sich einen Wolf die ganze Nacht. Muß sich eine alte Frau ihren Brei selber machen, ganz zu schweigen von dem Porridge. Also, ich hol mir meinen Porridge nicht selbst, das kann ich dir sagen. Ich würd mich schämen. Soweit kommts noch, daß ich mir hier meinen Porridge selber mache. Oh, nein. So einfach mach ich's dir nicht. [...] PATO: Schönen guten Morgen, Mrs. [...] (Szene 4, Seite 41.)

³² *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Four, Seite 26. Deutsch: MAG: [...] Wo ist Maureen jetzt? PATO: Em, sie bleibt noch ein paar Minuten liegen. *(Pause)* Um die Wahrheit zu sagen, ich wollte eigentlich... Ich wollte mich aus dem Staub machen, bevor Sie aufstehen, aber Maureen hat gesagt „Sind wir nicht schon alle erwachsen? Was solls?“ Ich nehm an, das stimmt, aber... ich weiß nicht. Es ist immer komisch, irgendwie. Verstehen Sie, was ich meine? Ich weiß nicht. [...] (Szene 4, Seite 42.)

Pato Maureen, now...
Maureen Just thanking you for a wonderful night, I am, Pato. Well worth the wait it was. Well worth the wait.
Pato (*embarrassed*) Good-oh.³³

Maureens Auftritt ist vor allem für ihre Mutter gedacht. Pato fühlt sich in seiner Rolle sichtlich unwohl, Maureen genießt es hingegen, ihrer Mutter ihre gute Laune unter die Nase zu reiben. Mag versucht das Gespräch über ihre verbrühte Hand wieder aufzunehmen, wird aber von Maureen scharf zurückgewiesen. Pato weiß nicht wie er sich verhalten soll, steht auf und will sich verabschieden, als Mag plötzlich laut wird und erzählt, das Maureen ihre Hand mit heißem Fett verbrannt hat. Maureen scheint diese Anschuldigung zu überhören und bietet Pato eine Tasse Tee an.

Maureen *pours out the tea. Mag looks back and forth between the two of them.*
Mag Did you not hear what I said?!
Maureen Do you think Pato listens to the smutterings of a senile owl hen?
Mag Senile, is it? (*She holds up her left hand.*) Don't I have the evidence?
Maureen Come over here a second, Pato. I want you to smell the sink for me.
Mag Sinks have nothing to do with it!
Maureen Come over here, now, Pato.
Pato Eh?
Pato *goes into the kitchen.*
Maureen Smell that sink.
Pato *leans into the sink, sniffs it, then pulls his head away in disgust.*
Mag Nothing to do with it, sinks have!
 [...]
Maureen Not the drains at all. [...] Doesn't she pour a potty of wee away down there every morning, though I tell her seven hundred times the lavvy to us, but oh no.
 [...]
Maureen And doesn't even rinse it either. [...] I wash me prairies in there. Here's your tea now, Pato.³⁴

Trotz der Tragik der Szene wird hier deutlich, wie sehr der Humor eine Rolle in dem Stück spielt. Es ist ein subtiler Humor, der sich auf das Zusammentreffen von Widersprüchen konzentriert, so wie hier das Gespräch über den Nachttopf und dem

³³ Scene Four, Seite 27. Deutsch: PATO (*peinlich berührt*): Äm, Maureen, äm... MAUREEN: Vorsichtig genug, weil, Babies können wir ja nicht gebrauchen, oder? Wir haben hier schon genug Babies im Haus. [...] PATO: Äm, Maureen... MAUREEN: Ich danke dir nur für eine wunderbare Nacht, das ist alles, Pato. Das Warten hat sich wirklich gelohnt. Hat sich wirklich gelohnt. (Szene 4, Seite 44.)

³⁴ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Four, Seite 28 – 29. Deutsch: MAG: Hasst du nicht gehört, was ich gesagt hab? MAUREEN: Meinst du denn, Pato hört auf das Gewäsch einer senilen ollen Henne? MAG: Senil, ja? [...] Hab ich hier nicht den Beweis? MAUREEN: Komm mal einen Moment her, Pato. Riech doch bitte mal an der Spüle. MAG Die Spüle hat da gar nichts mit zu tun! MAUREEN: Komm her, Pato, komm. PATO: Häh? [...] MAUREEN: Riech an der Spüle. [...] MAG: Überhaupt nichts hat die damit zu tun, die Spüle! [...] MAUREEN: Der Abfluß hat damit nichts zu tun. [...] Kippt sie nicht jeden Morgen einen Pott Pisse da rein, obwohl ich ihr schon siebenhundert Mal gesagt habe, sie soll das Klo benutzen, aber nein. [...] MAUREEN: Und spült nicht mal nach. [...] Ich wasche meine Unterwäsche dadrin. So, hier ist dein Tee, Pato. [...] (Szene 4, Seite 46 – 47.)

Anbieten einer Tasse Tee. Für den weiteren Verlauf der Handlung ist dies kein wichtiges Detail, für die Wirkung des Stückes als Ganzes hingegen schon.

Die Streiterei zwischen den beiden Frauen wird immer heftiger. Sowie schon in der zweiten Szene, nimmt Maureen Mags Einwurf, sie würde unsittlich nackt herumlaufen, den Wind aus den Segeln, indem sie bekräftigt, ihr gefalle es so. Mag wehrt sich allerdings, indem sie ein dunkles Kapitel aus Maureens Vergangenheit anspricht, das Maureen wirklich trifft: Ihren Aufenthalt in Difford Hall in England, einem Sanatorium, in das sie nach einem Nervenzusammenbruch eingeliefert worden war. Mag hatte ihre Tochter dort gegen das Versprechen herausgeholt, sie bei sich zu behalten. Hiermit ist auch die Abhängigkeit Maureens von Mag erklärt. Mag, die sich an Maureen rächen will, steht auf, um die Papiere zu holen, die diese Geschichte bezeugen. Maureen und Pato bleiben alleine zurück.

Maureen erzählt Pato, wie es dazu kam: Mit fünfundzwanzig war sie das erste und einzige Mal nach England gefahren, um dort zu arbeiten. Ihre Zeit dort war sehr unglücklich, sie arbeitete in einer Putzkolonne, sie als einzige Irin.

Maureen [...] Half of the swearing I didn't even understand. I had to have a black woman explain it to me. Trinidad she was from. They'd have a go at her too, but she'd just laugh. This big face she had, this big owl smile. And photos of Trinidad she'd show me, and 'What the hell have you left there for?' I'd say. 'To come to this place, cleaning shite?' And a calendar with a picture of Connemara on I showed her one day, and 'What the hell have you left there for?' she said back to me. 'To come to this place...' (Pause.)³⁵

Wie zuvor Pato zeigt Maureen die aussichtslose Situation der Gastarbeiter in England. Im Gegensatz zu Pato hatte sie dieses Leben jedoch nicht ausgehalten. Durch Patos Mitleid fühlt sich Maureen verletzt und wird auch gegen ihn beleidigend. Auch er rät ihr, etwas anzuziehen, da es kalt ist, für Maureen klingt dieser Ratschlag jedoch als käme er von ihrer Mutter.

Maureen A beauty queen you thought I was last night, or you said I was. When it's 'Cover yourself', now, 'You do sicken me'...

Pato (*approaching her*) Maureen, no, now, what are you saying that for...?

Maureen Maybe that was the reason so.

Pato (*stops*) The reason what?

Maureen Be off with you so, if I sicken you.

Pato You don't sicken me.

³⁵ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Four, Seite 31. Deutsch: MAUREEN: [...] Die Hälfte der Beschimpfungen hab ich noch nicht mal verstanden. Eine schwarze Frau mußte es mir erklären. War aus Trinidad. Sie haben es mit ihr auch so getrieben. Aber sie hat bloß gelacht. Dieses riesige Gesicht, das sie hatte, dieses riesige Lächeln. Und Photos von Trinidad hat sie mir gezeigt, und „Warum, zum Teufel“ bist du da weggegangen?“, hab ich gesagt. „Um hier hinzukommen, Scheiße aufzuwischen?“ Und einen Kalender mit Bildern von Connemara hab ich ihr einen Tag gezeigt, und „Warum, zum Teufel, bist du da weggegangen?“, hat sie zu mir gesagt. Um hier herzukommen... (Pause.) [...] (Szene 4, Seite 49.)

Maureen (*almost crying*) Be off with you, I said.
Pato (*approaching again*) Maureen...³⁶

In diesem Moment kommt Mag mit den Papieren zurück und unterbricht die beiden. Mit dem Auftauchen der Mutter wird Maureen sich ihrer Lage bewusst und bittet Pato versöhnlich, zu gehen. Er verspricht, ihr von England zu schreiben und verlässt das Haus. Dieser kleine Streit zwischen Maureen und Pato verbirgt einen Hinweis, der erst viel später relevant wird. Der Grund, den Maureen hier anspricht, wird in dieser Szene nicht näher erläutert und spielt in seiner Doppeldeutigkeit auch vorerst keine Rolle. Im Nachhinein gesehen ergibt das Streitgespräch weit mehr Sinn.

Für Mag eine weitere Gelegenheit, Maureen alle Hoffnung zu nehmen. Diesmal ist Maureen allerdings nicht mehr in der Lage, sich zu revanchieren. Sie ist nur mehr traurig, dass der Abschied von Pato so gelaufen ist, und die Frage, warum Mag ihr immer alles verleiden muss, bleibt im Raum stehen, als sie geht. Mag bleibt alleine im Zimmer zurück, setzt sich schließlich zu ihrem Brei und muss feststellen, dass dieser kalt geworden ist. Sie ruft nach Maureen... Damit endet die vierte Szene.

Auch in Scene Four ist das, was sich zwischen den Zeilen abspielt das wirklich Wichtige für den Verlauf der Handlung. Maureens Verliebtheit, ihre offensichtlichen Versuche, damit ihre Mutter zu quälen, bestimmen den ersten Teil der Szene. Der zweite Teil der Szene wird durch den Streit zwischen Maureen und Pato sowie die Andeutungen von Maureen bezüglich der vergangenen Nacht bestimmt. Maureen macht in dieser Szene einen großen Wandel durch, von böswillig und gemein zu verletzlich und einsam.

Hiermit endet auch der erste Teil des Stückes. Alle Facetten der Figuren wurden gezeigt, die Handlung ist in eine bestimmte Richtung – auf eine glückliche Lösung oder aber, wenn diese nicht umzusetzen ist, auf die Katastrophe – hin ausgerichtet. Alle vier im Stück auftretenden Figuren wurden charakterisiert, die wichtigsten Eigenschaften und Fehler der Figuren in ihrer Rolle im sozialen Leben des Ortes wurden aufgezeigt. An diesem Punkt des Stückes ist der Ausgang – scheinbar – noch

³⁶ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Four, Seite 33. Deutsch: MAUREEN: Eine Schönheitskönigin, fandest du, war ich letzte Nacht, oder hast du jedenfalls gesagt. Wenns jetzt heißt „Zieh dich an“, „Du widerst mich an“... PATO: (*nähert sich ihr*) Maureen, nein, also, wieso sagst du das...? MAUREEN: Vielleicht war das ja der Grund. PATO: (*Hält inne*): Der Grund wofür? MAUREEN: Dann hau ab, wenn ich dich anwidere. PATO: Du widerst mich nicht an. MAUREEN (*fast weinend*): Hau ab, hab ich gesagt. PATO (*nähert sich wieder*): Maureen... (Szene 4, Seite 51 – 52.)

offen und wird nur vom künftigen Verhalten der Figuren bestimmt. Im Text ist an dieser Stelle die Pause vermerkt.

Scene Five:

Die Szene nach der Pause beginnt mit einem Monolog. Die Bühne ist dunkel, bis auf etwas Licht auf den Tisch, an dem Pato sitzt. Es ist ein Schauplatzwechsel: Laut Nebentext findet diese Szene in einem Schlafsaal in England statt. Er liest einen Brief vor, den er eben an Maureen geschrieben hat.

Pato Dear Maureen, it is Pato Dooley and I'm writing from London, and I'm sorry it's taken so long to write to you but to be honest I didn't know whether you wanted me to one way or the other, so I have taken it upon myself to try and see. [...]³⁷

Pato schreibt über all das, was er in London macht und nicht macht, über seine Einsamkeit, die Arbeit, die Kollegen, um schließlich zuzugeben:

[...] I'm 'beating around the bush' as they say, because it is you and me I do want to be talking about, if there is such a thing now as 'you and me', I don't know the state of play. [...] And I *did* think you were a beauty queen and I *do* think, and it wasn't anything to do with that at all or with you at all, I think you thought it was. All it was, it has happened to me a couple of times before when I've had a drink taken and was nothing to do with did I want to. I would have been honoured to be the first one you chose, and flattered, and the thing that I'm saying, I was honoured then and I am still honoured, and just because it was not to be that night, does it mean it is not to be never? [...] Which leads me on to my other thing, unless you still haven't forgiven me, in which case we should just forget about it an part as friends, but if you *have* forgiven me it leads me on to my other thing which I was lying to you before when I said I had no news because I do have news. What the news is I have been in touch with me uncle in Boston [...] and a job he has offered me there, and I am going to take him up on it. Back in Leenane two weeks tomorrow I'll be, to collect up my stuff and I suppose a bit of a do they'll throw me, and the thing I want to say to you is do you want to come with me? [...]³⁸

³⁷ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Five, Seite 34. Deutsch: PATO: Liebe Maureen, hier ist Pato Dooley, und ich schreibe aus London. Es tut mir leid, daß es so lange gedauert hat, dir zu schreiben, aber um ehrlich zu sein, ich wusste nicht, ob du das wolltest oder nicht, so oder so, ich habe also einen Versuch unternommen und werde es sehen. [...] (Szenen 5, Seite 54.)

³⁸ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Five, Seite 34 – 35. Deutsch: [...] Also, Maureen, ich rede um den heißen Brei herum, wie man so sagt, weil, ich möchte über dich und mich reden, wenn es so etwas wie dich und mich überhaupt gibt. Ich weiß nicht, wie der Stand der Dinge ist [...] Und ich habe gedacht, daß du eine Schönheitskönigin warst, und ich denke es immer noch. Und es hatte überhaupt nichts damit zu tun, oder mit dir überhaupt. Ich glaube, du dachtest das aber, alles was war, ist mir vorher schon ein paar Mal passiert, und es hatte nichts damit zu tun, was ich wollte. Ich hätte mich geehrt gefühlt, für dich der erste gewesen zu sein, und geschmeichelt, und was ich sagen will, ist, es war mir eine Ehre, und ich fühle mich noch immer geehrt, und nur, weil es in dieser Nacht nicht sein sollte, heißt das, daß es nie sein soll? [...] Wenn du mir noch immer nicht vergeben hast, in dem Fall sollten wir es einfach vergessen und uns als Freunde treffen, aber wenn du mir vergeben hast, führt mich das zu meinem anderen Punkt, wo ich dich schon belogen habe, als ich gesagt habe, ich hätte keine Neuigkeiten, weil ich doch Neuigkeiten habe. Die Neuigkeiten sind, daß ich meinen Onkel in Boston erreicht habe [...] und einen Job hat er mir dort angeboten, und ich werde ihn beim Wort nehmen. Zurück in Leenane werde ich morgen für zwei Wochen sein, meinen Kram zusammenpacken, und ich

Sein unbeholfener Stil macht die Liebeserklärung nur noch rührender. Etwa im gleichen Tonfall geht es bis zum Ende der Briefes weiter: dass er hoffe, sie habe ihm vergeben, dass er sich freuen würde, sie zu sehen, und dass er es verstehen würde, wenn er nicht von ihr hören würde.

[...] Take good care of yourself, Maureen. And that night we shared, even if nothing happened, it still makes me happy just to think about it, being close to you, and even if I never hear from you again I'll always have a happy memory of that night, and that's all I wanted to say to you. Do think about it. Yours sincerely, Pato Dooley.³⁹

Mit dem Ende des Briefes geht das Licht aus und im Dunkel der Szene liest Pato noch einen kurzen Brief an seinen Bruder vor. Es ist die Bitte an seinen Bruder, die Briefe, die er geschrieben hat, an ihre Empfänger zu verteilen, mit der ausdrücklichen Bitte, den Brief an Maureen gleich weiterzugeben und nur ihr zu geben. Damit endet die Szene.

Der kurze Brief an Ray enthält viele Informationen zu den anderen Bewohnern Leenanes, die in den beiden folgenden Stücken vorkommen, hier ist jedoch nur der Hinweis, den Brief an Maureen nur ihr persönlich zu geben, das einzig relevante Detail für den weiteren Verlauf der Handlung.

Die fünfte Szene nach der Pausenunterbrechung anzusetzen, bringt gleichzeitig den Vorteil eines Zeitsprungs, der nicht näher benannt wird. Der Übergang zur nächsten Szene ist wohl mit der Zeit zu überbrücken, die ein Brief von London nach Leenane braucht. Anders als im ersten Teil des Stückes ist die zeitliche Distanz der Szene nicht mehr von einem Tag auf den anderen gegeben.

Der Inhalt der Szene ist nur der Inhalt des Briefes, den Pato an Maureen schreibt. In diesem Brief kommen einige Details zur Sprache, die ein Geheimnis zwischen ihm und Maureen sind, so zum Beispiel der Umstand, dass es in der Nacht nach der Party zwischen ihnen nicht zum Geschlechtsakt gekommen ist, obwohl Maureen mit jeder ihrer Gesten und auch verbal genau dies ihrer Mutter gegenüber behauptete. Pato bittet Maureen trotz dieses Vorfalls mit ihm nach Amerika zu gehen, bietet ihr also die Chance, auf die Maureen seit so langer Zeit wartet. Somit wird die Möglichkeit einer Wendung in Maureens Leben noch weiter verstärkt. Was in den vorhergegangenen

glaube, sie werden eine kleine Feier für mich veranstalten, und was ich dir sagen möchte, ist: Willst du mit mir kommen? [...] (Szene 5, Seite 54 – 55.)

³⁹ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Five, Seite 36. Deutsch: So paß auf dich auf, Maureen. Und die Nacht, die wir geteilt haben, auch wenn nichts passiert ist, es macht mich schon glücklich, wenn ich nur daran denke, nah bei dir zu sein. Und sogar, wenn ich niemals wieder von dir höre, wird dies immer eine schöne Erinnerung sein, und das ist alles, was ich dir sagen wollte. Denk darüber nach. Mit freundlichen Grüßen, Pato Dooley. (Szene 5, Seite 56.)

Szenen als vage Hoffnung vorhanden war, wird mit diesem Brief zur greifbaren Realität. Mit der wiederholten Bitte Patos an Ray, den Brief nur und wirklich nur Maureen zu geben, zeichnet sich aber auch schon ab, in welcher Weise diese Möglichkeit der Freiheit für Maureen nicht zustande kommen wird.

Scene Six:

Nachmittags, in der schon bekannten Wohnküche: Mag sitzt in ihrem Schaukelstuhl und beobachtet Ray, der am Kamin lehnt und einen Briefumschlag in der Hand hält. Er wartet sichtlich auf Maureen, der er den Brief aushändigen soll. Der Fernseher läuft, und nach einiger Zeit fängt Ray an, über das Fernsehprogramm zu reden. Es ist eine Konversation aus purer Langeweile. Mag hat kein Interesse an dem Programm, sie wartet nur auf die Nachrichten.

Mag Turn it off, so, if the news isn't on. That's all I do be waiting for.

Ray *turns the TV off and idles around.*

Ray Six o'clock the news isn't on 'til. *(He glances at his watch. Quietly, irritated.)* Feck, feck, feck, feck, feck, feck, feck, feck, feck. *(Pause.)* You said she'd be home be now, didn't you?

Mag I did. *(Pause.)* Maybe she got talking to somebody, although she doesn't usually get talking to somebody. She does keep herself to herself.⁴⁰

Ray ist sehr ungeduldig. Da Maureen noch immer nicht zurück ist und er mit ihrer Mutter festsitzt, fängt er an, die Erinnerungen an Maureen auszugraben, als sie ihm und Mairtin Hanlon den Ball weggenommen und nicht mehr zurückgegeben hatte – ein Vorfall, der mehr als zehn Jahre zurückliegt, aber, wie sowohl er als auch Pato in vorhergegangenen Szene betont hatten, Leenane ist ein Ort, in dem man nichts machen kann, an das man nicht noch Jahrzehnte später erinnert wird.

Mag, die Rays Wut ausnutzen will, fordert ihn auf, ihr den Brief zu überlassen, damit er endlich weitergehen kann. Ray überlegt, die Versuchung ist groß, das Haus endlich verlassen zu können, aber er bleibt standhaft. Mag verlangt daraufhin nach einer Tasse Tee, er weigert sich aber, ihn zu machen, schließlich sei er ja nicht deswegen noch hier. Allerdings gibt er neues Torf ins Feuer, als sie ihn dazu auffordert. Dafür muss er den Brief auf den Tisch legen. Mag fixiert den Brief. Ray, am Herd stehend, nimmt den Schürhaken zur Hand und bewundert ihn.

⁴⁰ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Six, Seite 37. Deutsch: MAG: Mach aus, wenns jetzt keine Nachrichten gibt. Was anderes will ich nicht sehen. [...] RAY: Sechs Uhr, vorher gibts keine Nachrichten [...] Fuck, fuck, fuck. (Pause) Haben Sie nicht gesagt, daß sie jetzt längst zu Hause wär? MAG: Hab ich. (Pause) Vielleicht hat sie jemand getroffen, obwohl sie normalerweise mit niemanden spricht. Sie bleibt lieber für sich. (Szene 6, Seite 58.)

Ray *idles around a little, wielding the poker.*
Ray This is a great owl poker, that is.
Mag Is it?
Ray Good and heavy.
Mag Heavy and long.
Ray Good and heavy and long. A half a dozen coppers you could take out with this poker and barely notice and have not a scratch on it and then clobber them again just for the fun of seeing the blood running out of them. *(Pause.)* Will you sell it to me?
Mag I will not. To go battering the polis?
Ray A fiver.
Mag We do need it for the fire, sure.
Ray *tuts and puts the poker beside the range.*
Ray Sure, that poker's just going to waste in this house.
Ray *idles into the kitchen. Her eye on the letter, Mag slowly gets out of her chair.*
 Ah, I could get a dozen pokers in town just as good if I wanted, and half the price.
*Just as Mag starts her approach to the letter, Ray returns, not noticing her, idles past and picks the letter back up on his way. Mag grimaces slightly and sits back down.*⁴¹

Diese kleine Konversation über den Schürhaken ist wieder eine solche Stelle, die, streng genommen, nichts mit der Handlung zu tun hat, später aber im Verlauf des Stückes eine ganz neue Bedeutung bekommt.

Der Verlauf der sechsten Szene setzt sich in dem bis hierhin beschriebenen Tonfall und den Reaktionen fort. Ray verliert ab und zu die Geduld, was sich dann in Wutausbrüchen äußert, Mag reagiert darauf, als sei nichts gewesen, verlangt nach einer Tasse Tee oder sonst etwas und bringt somit Ray noch mehr zur Verzweiflung.

Auch Ray hat den starken Uringestank in der Küche gemerkt und spricht Mag darauf an, diese kleine Episode ist die einzige, in der Mag etwas von ihrer Ruhe verliert, sie erklärt den Gestank aber mit Katzen, die ab und zu ins Haus kommen.

Pause. Ray lets his head slump down onto the table with a bump, and slowly and rhythmically starts banging his fist down beside it.

Ray *(droning)* I don't want to be here, I don't want to be here, I don't want to be here, I don't want to be here...

Ray *lifts his head back up, stares at the letter, then starts slowly turning it around, end over end, sorely tempted.*

Mag *(pause)* Do me a mug of tea, Ray. *(Pause.)* [...]

[...]

Ray *grits his teeth and begins breathing in and out through them, almost crying.*

⁴¹ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Six, Seite 39 – 40. Deutsch: RAY: Das ist ein ganz ordentlicher Schürhaken, das Ding hier. MAG: Ach? RAY: Gut und schwer. MAG: Schwer und lang. RAY: Gut und schwer und lang. Ein halbes Dutzend Bullen kann man mit dem Schürhaken hier fertigmachen, kein Problem, und keine Schramme dran, und dann nochmals draufdreschen, so zum Spaß, um zu gucken wie das Blut fließt. *(Pause)* Verkaufen Sie ihn mir? MAG: Nein. Um Polizisten niederzuschlagen? RAY: Ein Fünfer. MAG: Wir brauchen den doch für das Feuer. [...] RAY: Ich bin sicher, daß der Schürhaken hier sowieso nur vor sich hinrostet. [...] Na, in der Stadt kann ich ein Dutzend genauso guter Schürhaken kriegen, wenn ich will. Und nur halb so teuer. [...] (Szene 6, Seite 60 – 61.)

Ray (*giving in sadly*) Pato, Pato, Pato. (*Pause.*) Ah what news could it be? (*Pause. Sternly.*) Were I to leave this letter here with you, Mrs, it would be straight to that one you would be giving it, isn't that right?⁴²

An diesem Punkt der Handlung erfüllt sich die Erwartungshaltung des Rezipienten. Durch die ganze Szene hindurch stand es außer Zweifel, dass Ray den Brief nicht persönlich Maureen übergeben wird, wann und unter welchen Umständen er das Versprechen an seinen Bruder brechen würde, ist Inhalt der sechsten Szene. Und genauso verhält es sich mit der Reaktion Mags, die, von Ray gezwungen, allerlei Schwüre abgeben muss, den Brief nicht zu lesen und ihn Maureen auszuhändigen, aufsteht und den Brief liest, sobald sie sicher ist, dass Ray gegangen ist. Mag steht am Kamin, liest eine Seite nach der anderen, und wirft sie anschließend ins Feuer. Damit endet diese Szene.

Wie bei den Szenen zuvor, ist der Dialog der Figuren nicht die eigentliche Handlung. Die Dialoge sind wahllos, bekommen nur zum Teil durch spätere Ereignisse eine Bedeutung und dienen in erster Linie dazu, die Gedanken und Taten der Figuren zu verschleiern bzw. lähmende Stille zu überbrücken oder zu verhindern.

Die Taten der Figuren hingegen sind ausschlaggebend für den weiteren Verlauf der Handlung: dadurch, dass Ray den Brief bei Mag zurücklässt, kann Mag den Brief lesen und vernichten. Sie gewinnt somit wieder Oberhand über Maureen. Das Geheimnis der Nacht, nach der Maureen Mag durch ihr Verhalten zu verletzen suchte, ist kein Geheimnis mehr. Und dadurch, dass Mag den Brief vernichtet, schneidet sie Maureen von all den Hoffnungen und Möglichkeiten ab, die Pato ihr in diesem Brief eröffnet hat. Mag bindet Maureen an sich.

Durch die Vernichtung des Briefes gibt es aber auch einen neuen potentiellen Konflikt zwischen Maureen und Mag – denn die Vermutung liegt nahe, dass Maureen auch diesmal über Umwege von dem Brief, vielleicht auch über den Inhalt des Briefes, erfahren wird.

Die Verknüpfung der vorhergegangenen Szene mit Scene Six ist durch das Vorlesen des Briefes von Pato und der Überbringung des Briefes durch Ray gegeben. Der Brief

⁴² *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Six, Seite 41. Deutsch: [...] RAY (*monoton*): Ich will nicht hier sein, ich will nicht hier sein, ich will nicht hier sein, ich will nicht hier sein, ... [...] MAG: (*Pause*) Mach mir eine Tasse Tee, Ray. (*Pause*) [...] RAY (*völlig erledigt*): Pato, Pato, Pato. (*Pause*) Ach, was für Neuigkeiten können das schon sein? (*Pause*) Wenn ich den Brief jetzt hierlassen würde, bei Ihnen, Mrs., den würden sie der da doch direkt geben, oder? (Szene 6, Seite 63.)

bleibt auch in den nachfolgenden Szenen in gewisser Weise Dreh- und Angelpunkt der Handlung.

Scene Seven:

Es ist Nacht. Mag sitzt in ihrem Schaukelstuhl, Maureen sitzt am Tisch und liest. Das Radio spielt leise, aber mit einem sehr schlechten Empfang. Nach einiger Zeit fängt Mag an, sich über den schlechten Empfang zu beklagen. Maureen antwortet nur mit kurzen Sätzen, sie wird von Mag beim Lesen gestört. Schließlich wirft sie Mag vor, taub zu werden und denkt laut darüber nach, Mag in ein Heim zu stecken. Mag meint, sie würde lieber sterben, als in ein Heim zu kommen. Für Maureen ein durchaus angenehmer Gedanke – deshalb ändert Mag auch sofort wieder das Thema.

Mag (*pause*) Mean to me is all you ever are nowadays.

[...]

Mag (*pause*) All because of Pato Dooley you're mean, I suppose. (*Pause.*) Him not inviting you to his oul going-away do tonight.⁴³

Durch diesen kleinen Hinweis lässt sich die zeitliche Abfolge der Geschehnisse wieder einordnen. Seit Patos Brief sind zwei Wochen vergangen, an diesem Abend war (und ist) die Abschiedsparty, die auch für Maureen das Leben hätte ändern können. Maureen versucht, ihre Enttäuschung – vermeintlich – nicht eingeladen worden zu sein, zu überspielen, redet von Gleichberechtigung und von ihrer wunderbaren Nacht mit Pato – nicht wissend, dass Mag die Wahrheit über diese Nacht kennt. Maureen erzählt ihrer Mutter von einer einvernehmlichen Trennung zwischen ihr und Pato, mit ein Grund, warum sie heute nicht auf gut Glück zu der Party gegangen wäre. Mag kann den einen oder anderen bösen Kommentar nicht zurückhalten und Maureen wird langsam aufmerksam. Irgendwann geht Mag mit ihren Andeutungen zu weit und Maureen fragt nach, so lange, bis Mag etwas zu deutlich wird, um sich noch herausreden zu können.

Mag Nobody have I been speaking to, Maureen. You know well I don't be speaking to anybody. And, sure, who would Pato be telling about that...?

Mag suddenly realises what she's said. **Maureen** stares at her in dumb shock and hate, then walks to the kitchen, dazed, puts a chip-pan on the stove, turns it on high and pours a half-bottle of cooking oil into it, takes down the rubber gloves that are hanging on the back wall and puts them on. **Mag** puts her hands on the arms of the rocking-chair to drag herself up, but **Maureen** shoves a foot against her stomach and groin, ushering her back. **Mag** leans back into the chair, frightened, staring at

⁴³ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Seven, Seite 43. Deutsch: **MAG** (*Pause*): Gemein zu mir, das ist alles, was du sein kannst. [...] Ich nehme an, du bist nur wegen Pato Dooley so gemein. (*Pause*) Weil er dich nicht eingeladen hat, heute Abend zu seiner komischen Abschieds-Feier da. (Szene 7, Seite 66.)

Maureen, who sits at the table, waiting for the oil to boil. She speaks quietly, staring straight ahead.

Maureen How do you know?⁴⁴

Das Verhalten Maureens erinnert an die zweite Szene, als sie den Wasserkessel zugesetzt hat, um von Mag die Wahrheit zu erfahren. Diesmal ist das Drohmittel noch um einiges Furcht einflößender: Maureen stellt eine Pfanne mit Öl auf den Herd.

Mag versucht, aus dieser Situation wieder durch eine Lüge herauszukommen, um keinen Preis möchte sie den Brief erwähnen, den Pato an Maureen geschrieben hat. Allerdings gelingt ihr es diesmal nicht, denn Maureen gibt sich mit der Antwort, sie hätte dies alles von Maureens Gesicht lesen können, nicht zufrieden.

Mag On your face it was written, Maureen. Sure that's the only way I knew. You still do have the look of a virgin about you you always have had. (*Without malice.*) You always will.

Pause. The oil has started boiling. Maureen rises, turns the radio up, stares at Mag as she passes her, takes the pan off the boil and turns the gas off, and returns to Mag with it.

(*Terrified.*) A letter he did send you I read!

Maureen slowly and deliberately takes her mother's shrivelled hand, holds it down on the burning range, and starts slowly pouring some of the hot oil over it, as **Mag** screams in pain and terror.

Maureen Where is the letter?

Mag (*through screams*) I did burn it! I'm sorry, Maureen!

Maureen What did the letter say?

Mag is screaming so much that she can't answer. **Maureen** stops pouring the oil and releases the hand, which **Mag** clutches to herself, doubled-up, still screaming, crying and whimpering.

Maureen What did the letter say?⁴⁵

Zögernd gibt Mag Auskunft über Patos Brief, allerdings muss Maureen ihr noch ein weiteres Mal das heiße Öl über die Hand schütten, um den eigentlichen Grund des Briefes zu erfahren.

Mag (*through screams*) Asked you to go to America with him, it did!

Stunned, Maureen releases Mag's hand and stops pouring the oil. Mag clutches her hand to herself again, whimpering.

Maureen What?

Mag But how could you go with him? You do still have me to look after.

Maureen (*in a happy daze*) He asked me to go to America with him? Pato asked me to go to America with him?

Mag (*looking up at her*) But what about me, Maureen?

⁴⁴ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Seven, Seite 46 – 47. Deutsch: MAG: Mit gar keinem hab ich gesprochen, Maureen. Du weißt sehr wohl, daß ich mit keinem spreche. Und überhaupt, wem würde Pato schon sagen, daß ...? [...] MAUREEN: Woher weißt du das? (Szene 7, Seite 71.)

⁴⁵ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Seven, Seite 47. Deutsch: MAG: Es war wohl auf deiner Stirn geschrieben, Maureen. Nur deshalb weiß ichs. Du hast immer noch den Blick einer Jungfrau, wie du ihn immer hattest. (*ohne Hinterlist*) Wirst du immer haben. [...] MAG (*voller Angst*): Einen Brief hat er dir geschrieben, den ich gelesen hab! [...] MAUREEN: Wo ist der Brief? MAG (*schreiend*): Ich habe ihn verbrannt. Es tut mir leid, Maureen! MAUREEN: Was stand in dem Brief? (Szene 7, Seite 71 – 72.)

*A slight pause before **Maureen**, in a single and almost lazy motion, throws the considerable remainder of the oil into **Mag**'s midriff, some of it splashing up into her face. **Mag** doubles-up, screaming, falls to the floor, trying to pat the oil off her, and lies there convulsing, screaming and whimpering. **Maureen** steps out of her way to avoid her fall, still in a daze, barely noticing her.*

Maureen (*dreamily, to herself*) He asked me to go to America with him...? (*Recovering herself.*) What time is it? Oh feck, he'll be leaving! I've got to see him, Oh God... [...]⁴⁶

Maureen bekommt die wohl schönste Nachricht an diesem Abend durch das Foltern ihrer Mutter. Ohne weiter auf sie zu achten, zieht sie sich um und verlässt das Haus. Mag bleibt alleine zurück, verkrüppelt, weinend, und stellt sich noch einmal die Frage, wer sich denn um sie kümmern werde.

Damit endet die Szene. Diese Szene ist durch das Verhalten Maureens ihrer Mutter gegenüber geprägt. Obwohl diese Szene wie auch die erste Szene des Stückes mit bedeutungslosen Dialogen beginnt, kommt es durch die Provokation Maureens, indem sie Mag noch einmal vorspielt, sie sei mit Pato glücklich gewesen und beide seien im Guten auseinander gegangen, zu einem Versprecher von Seiten Mags, die sich damit immer mehr Blöße gibt und Maureens Reaktion heraufbeschwört. Maureens Verhalten ihrer Mutter gegenüber sieht für sich gesehen extrem aus, ist aber durch den Zwischenfall in der zweiten Szene und die Anspielungen, die Mag Pato gegenüber macht, nicht ganz überraschend.

Der Anschluss an die vorhergegangenen Szenen ist – wie schon erwähnt – durch den Verweis auf die Abschiedsparty für Pato gegeben. Scene Seven ist streng genommen die Klimax des Stückes. Durch den Ausbruch von Gewalt und die Hoffnung Maureens, doch noch aus Leenane fort zu kommen, ist diese Szene gekennzeichnet. Noch ist alles offen, die Möglichkeit eines glücklichen Lebens für Maureen liegt noch im Bereich des Erreichbaren.

Anders als in den vorhergegangenen Szenen zeichnet sich diese Szene dadurch aus, dass – zumindest mit Beginn des Ölerhitzens – all das, was gesagt wird, auch so gemeint ist, beziehungsweise für den weiteren Verlauf der Handlung essentiell ist. Hier treibt der Dialog die Handlung voran.

⁴⁶ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Seven, Seite 48. Deutsch: MAG (*schreiend*): Bat dich, mit nach Amerika zu gehen, das stand da! [...] MAUREEN: Was? MAG: Aber, du kannst doch nicht mit ihm gehen. Du mußt dich immer noch um mich kümmern. MAUREEN (*im Glückstaumel*): Er hat mich gebeten mit ihm nach Amerika zu gehen? Pato hat mich gebeten, mit ihm nach Amerika zu gehen? MAG (*sieht zu ihr hoch*): Aber, was ist mit mir, Maureen. [...] MAUREEN (*träumerisch zu sich selbst*): Er hat mich gebeten, mit ihm nach Amerika zu gehen ...? (*Kommt wieder zu sich*) Wie spät ist es? Oh, Scheiße, er kann jeden Moment weg sein! Ich muß ihn sehen. Oh, Gott... [...] (Szene 7, Seite 73.)

Scene Eight:

Die Szene beginnt später in der Nacht als zu Ende der siebenten Szene. Mag sitzt unbeweglich in ihrem Schaukelstuhl, dieser schaukelt langsam vor und zurück. Es ist ganz dunkel, bis auf den Schein des Feuers. Maureen trägt ihr schwarzes Kleid und geht durch den Raum, den Schürhaken in der Hand.

Diese Szene besteht vor allem aus dem Monolog, den Maureen in Gegenwart ihrer Mutter hält. Zu Beginn des Monologes besteht noch etwas Optimismus, allerdings lässt der Schürhaken in Maureens Händen nichts Gutes erahnen.

Maureen To Boston. To Boston I'll be going. [...] At the station I caught him, not five minutes to spare, thanks to you. Thanks to your owl interfering. But too late to be interfering you are now. Oh aye. Be far too late, although you did give it a good go, I'll say that for you. Another five minutes and you'd have had it. Poor you. Poor selfish owl bitch, owl you. (*Pause.*) Kissed the face off me, he did, when he saw me there. [...] 'Why did you not answer me letter?' [...] 'You will come to Boston with me so, me love, when you get up the money.' 'I will, Pato. [...] 'Except we do still have a problem, what to do with your owl mam, there,' he said. [...] 'What about your sisters so?' [...] 'I'll leave it up to yourself so,' Pato says. He was on the train be this time, we was kissing out the window, like they do in films. [...] 'It won't be a year it is you'll be waiting, Pato', I called out then, the train was pulling away. 'It won't be a year nor yet nearly a year. It won't be a week!'⁴⁷

Maureen erzählt ihrer Mutter von der glücklichen Wendung, die durch das gerade noch rechtzeitige Geständnis von Mag für Maureen möglich war. Die letzten Sätze sind einerseits voller Hoffnung, andererseits enthalten sie auch so etwas wie eine Drohung in Richtung Mag. Dass diese Drohung schon längst Wirklichkeit geworden ist, wird erst am Ende der Szene offensichtlich.

*The rocking-chair has stopped its motions. **Mag** starts to slowly lean forward at the waist until she finally topples over and falls heavily to the floor, dead. A read chunk of skull hangs from a string of skin at the side of her head. **Maureen** looks down at her, somewhat bored, taps her on the side with the tow of her shoe, then steps onto her back and stands there in thoughtful contemplation.*

'Twas over the stile she did trip. Aye. And down the hill she did fall. Aye. (*Pause.*) Aye.

⁴⁷ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Eight, Seite 50 – 51. Deutsch: MAUREEN: Nach Boston, nach Boston werd ich gehen. [...] Hab ihn am Bahnhof noch erwischt, gerade noch fünf Minuten, und alles deinetwegen. Weil du dich immer einmischen mußt. Aber jetzt ist es zum Einmischen zu spät für dich. Oh, jau. Viel zu spät, obwohl du ganz schön geschickt angestellt hast, das muß ich schon sagen. Fünf Minuten später, und du hättest es geschafft. Du Ärmste. Arme, selbstsüchtige, alte Hexe, du. (*Pause*) Hat mich wie wild geküßt, als er mich gesehen hat. [...] „Warum hast du meinen Brief nicht beantwortet?“ [...] „Du wirst also mit mir nach Boston kommen, Liebste, wenn du das Geld zusammenhast.“ „Das werd ich, Pato [...]“ [...] „Aber wir haben da immer noch ein Problem, was machen wir mit deiner alten Mutter“, hat er gesagt, [...] „Was ist den mit deinen Schwestern?“ [...] „Ich überlaß es also ganz dir“, sagte Pato. Da war er schon im Zug, wir haben uns durch das Fenster geküßt, wie sies in Filmen machen. [...] „Du wirst kein Jahr warten müssen, Pato“, hab ich da gerufen. Der Zug fuhr gerade los. „Es wird kein Jahr dauern, nicht annähernd ein Jahr. Noch nicht mal eine Woche!“ (Szene 8, Seite 75 – 76.)

*Pause. Blackout.*⁴⁸

Das Ende der Szene ist gleichzeitig das Ende des Konfliktes, der zwischen Maureen und Mag bestand, allerdings steht der Sieger bei diesem Ende noch nicht fest. So ist die letzte, noch folgende Szene, so etwas wie ein Epilog zur Handlung, eine Auflösung.

In wie weit das, was Maureen hier erzählt, der Wirklichkeit entspricht, ist aufgrund des Geschehens der achten Szene nicht zu eruieren. Denkbar wäre durchaus, dass sie Pato am Bahnsteig noch angetroffen hat, dass die wunderbare Zukunft mit ihm in Bosten möglich sei – und dass die Tat der Tötung Mags nur noch das letzte Hindernis beseitigt hat.

Scene Nine:

Es ist Nachmittag und es regnet. Zu Beginn der Szene kommt Maureen von draußen in die Wohnküche herein, sie ist mit ihren Gedanken ganz wo anders. Sie schaltet das Radio ein, entfacht Feuer im Kamin und setzt sich in den Schaukelstuhl. Nach einiger Zeit steht sie auf und nimmt die Kekse und den Complan ihrer Mutter vom Regal in der Küche und geht zum Feuer. Maureen wirft alles hinein. Dann geht sie in den rückwärtigen Teil des Hauses und kommt kurz darauf mit einem alten, verstaubten Koffer zurück. Sie legt ihn auf den Tisch, putzt den Staub ab und öffnet ihn. Dann überlegt sie, was sie packen soll und verschwindet wieder im anderen Teil des Hauses. Es klopft an der Türe und sie kommt zurück. Maureen stellt den Koffer in eine Ecke des Raumes, bevor sie Ray die Türe öffnet.

Durch Rays Kommentare wird klar, dass Maureen gerade von der Beerdigung Mags zurückgekommen ist.

Ray	[...] It did all go off okay, then?
Maureen	It did.
Ray	Despite the rain.
Maureen	Despite the rain.
Ray	A poor owl day for a funeral.
Maureen	It was. When it could've been last month we buried her, and she could've got the last of the sun, if it wasn't for the hundred bastarding inquests, proved nothing.
Ray	You'll be glad that's all over and done with now, anyways.
Maureen	Very glad.
Ray	I suppose they do only have their jobs to do. (<i>Pause.</i>) [...] ⁴⁹

⁴⁸ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Eight, Seite 51. Deutsch: MAUREEN [...] 'Hoppe, hoppe Reiter, wenn er fällt dann schreit er. Fällt er in den Graben, fressen ihn die Raben.' Jau. (*Pause.*) Jau. (Szene 8, Seite 76.)

Seit der Tat ist also ein Monat vergangen. Maureen konnte nichts nachgewiesen werden – und die folgenden Kommentare Rays bezüglich der Polizei, lassen einen Schluss auf seine Abneigung Polizisten gegenüber zu, die sich früher im Stück in Zusammenhang mit dem Schürhaken gezeigt hat.

Nicht für dieses Stück von Bedeutung, aber als Referenz auf die anderen beiden Stücke der Trilogie wird hier erwähnt, dass Tom Hanlon Polizist ist (sein Bruder Mairtin wurde schon früher erwähnt), und als Maureen die Teilnehmer an der Beerdigung aufzählt, werden neben ihren Schwestern und deren Ehemännern (diese allerdings alle nicht namentlich) nur Maryjohnny Rafferty und Father Walsh/Welsh genannt, Figuren die in der Trilogie auftreten.

Rays Frage nach dem abgestellten Fernseher ist mehr ein Versuch von seiner Seite, das Gesprächsthema „Polizisten“ zu wechseln. Maureens Antwort knüpft jedoch an das Gespräch an, das sie zu Beginn des Stückes mit ihrer Mutter hatte.

Ray [...] Are you not watching telly for yourself, no?
Maureen I'm not. It's only Australian owl shite they do ever show on that thing.
Ray (*slightly bemused*) Sure, that's why I do like it. Who wants to see Ireland on telly?
Maureen I do.
Ray All you have to do is look out your window to see Ireland. And it's soon bored you'd be. 'There goes a calf.' (*Pause.*) I be bored anyway. [...]⁵⁰

Auch diese Konversation dient nur dazu, das bedrückende Schweigen zu brechen.⁵¹ Die Trostlosigkeit des Lebens in Leenane und seine Hoffnung, bald nach England gehen zu können werden von Ray nochmals angesprochen.

Nach einiger Zeit wird Maureen ungeduldig, sie versucht, Ray loszuwerden. Ray erinnert sich erst jetzt wieder, warum er überhaupt zu Maureen gekommen ist: er hat

⁴⁹ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Nine, Seite 51. Deutsch: RAY: [...] Hat alles gut geklappt? MAUREEN: Ja. RAY: Trotz dem Regen. MAUREEN: Trotz dem Regen. RAY: Ein Scheißtag für ein Begräbnis. MAUREEN: Stimmt. Hätten wir sie bloß letzten Monat beerdigen können, dann hätte sie noch den letzten Rest Sonne mitgekriegt, und wenn da nicht die ganzen verdammten Untersuchungen gewesen wären, haben eh nichts gebracht. RAY: Sie sind sie jetzt wohl ganz schön froh, daß das alles erledigt ist und vorbei. MAUREEN: Das sag ich dir. RAY: Die müssen wahrscheinlich auch nur ihren Job machen. (*Pause*) [...] (Szene 9, Seite 78.)

⁵⁰ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Nine, Seite 53. Deutsch: RAY: [...] Gucken Sie alleine eigentlich kein Fernsehen? MAUREEN: Nein. Gibt ja eh nur diesen ollen australischen Scheiß da in dem Ding. RAY (*etwas irritiert*): Klar, deshalb mag ich das ja gerade. Wer will schon Irland in der Glotze sehen? MAUREEN: Ich. RAY: Sie müssen doch nur aus dem Fenster gucken, da können Sie Irland sehen. Da wird Ihnen schnell langweilig von. „Da geht ein Kalb.“ (*Pause.*) Mir ist sowieso langweilig. [...] (Szene 9, Seite 80.)

⁵¹ Abgesehen davon birgt dieser Dialog eine Fülle an Themen, die in der Sekundärliteratur ausführlich besprochen werden, u.a. Medienkritik und Kritik am Irlandbild, Einstellung der Heimat gegenüber, Desinteresse der Jugend...

einen Brief von Pato bekommen, mit der Bitte, Maureen sein Beileid zum Tod der Mutter auszusprechen.

Maureen wird neugierig, möchte mehr wissen und setzt sich in den Schaukelstuhl.

Maureen Aye, aye, aye, and anything else, now?
Ray That was the main gist of it, the message he said to pass onto you.
Maureen It had no times or details, now?
Ray Times or details? No...
Maureen I suppose...
Ray Eh?
Maureen Eh?
Ray Eh? Oh, also he said he was sorry he didn't get to see you the night he left, there, he would've liked to've said goodbye. But if that was the way you wanted it, so be it. Although rude, too, I thought that was.
Maureen (*standing, confused*) I did see him the night he left. At the station, there.
Ray What station? Be taxicab Pato left. What are you talking of?
Maureen (*sitting*) I don't know now.⁵²

Nicht nur, dass Ray Maureen etwas für sie Unglaubliches erzählt: dass sie nämlich Pato nicht auf Wiedersehen gesagt hatte, dass sie niemals mit ihm gesprochen hat, Ray erzählt auch, dass Pato sich verlobt hat. Maureen versteht all das nicht. Auch an Rays Blick (*He looks at her as if she's mad*⁵³) wird deutlich, wie Maureen auf die Nachricht reagiert. Obwohl Ray Maureens Irritation bemerkt, redet er weiter. Irgendwann erinnert er sich, dass er Pato einen Brief zurück schreiben wird und fragt Maureen, ob er von ihr eine Nachricht ausrichten soll. Maureen ist viel zu verwirrt, um darauf reagieren zu können. Ein Haus, das verrückt mache, meint Ray. Mit dieser Bemerkung holt er Maureen in die Wirklichkeit zurück, sie reagiert darauf nicht freundlich. Ray bekommt es langsam mit der Angst zu tun und bringt einen größeren Abstand zwischen sich und Maureen. Er geht zum Fenster und schaut hinaus in den Regen. Maureen nimmt den Schürhaken und nähert sich langsam Ray, der in diesem Moment etwas zwischen den Schachteln auf dem Regal neben dem Küchenfenster findet. Ray ist viel zu wütend, als dass er den Schürhaken in Maureens Hand entdecken würde: hier ist der Ball, den sie ihm vor so langer Zeit weggenommen hat, ob aus Bosheit oder anderen Gründen, ist einerlei, für Ray steht fest: sie ist verrückt. Maureen gerät durch diesen Wutausbruch Rays wieder zur Vernunft und lässt den Schürhaken fallen.

⁵² *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Nine, Seite 55 – 56. Deutsch: MAUREEN: Jau, jau, jau, und noch irgendwas? RAY: Das war so die Hauptsache, das, was ich Ihnen sagen sollte, von ihm. MAUREEN: Es waren keine Zeiten oder Einzelheiten dabei? RAY: Zeiten oder Einzelheiten? Nein. MAUREEN: Ich nehme an... RAY: Häh? MAUREEN: Häh? RAY: Häh? Oh, also, er sagte, es tat ihm leid, daß er Sie nicht mehr gesehen hat, an dem Abend, an dem er weggefahren ist. Er hätte sich gerne von Ihnen verabschiedet. Aber wenn Sie es so wollten, dann soll es sein. Obwohl schon unhöflich, wenn Sie mich fragen. MAUREEN (*steht auf, verwirrt*): Ich habe ihn doch gesehen, am Abend als er weggefahren ist. Am Bahnhof, da. RAY: Welcher Bahnhof? Mit dem Taxi ist Pato weg. Wovon reden Sie denn da? MAUREEN (*setzt sich*): Ich weiß auch nicht. (Szene 9, Seite 82 – 83.)

⁵³ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Nine, Seite 56.

Ray *picks the poker up and puts it in its place.*

That's a good poker, that is. Don't be banging it against anything hard like that, now.

Maureen I won't.

Ray That's an awful good poker. (*Pause.*) To show there's no hard feeling over me swingball, will you sell me that poker, Mrs? A fiver I'll give you.

Maureen Ah, I don't want to be selling me poker now, Ray.

Ray G'wan. Six!

Maureen No. It does have sentimental value to me.

Ray I don't forgive you, so!⁵⁴

Ray ist beleidigt, er will gehen, Maureen hält ihn noch einmal zurück und bittet ihn, Pato zu schreiben, „The beauty queen of Leenane says goodbye“. Noch in der Türe ruft Maureen, die in der Zwischenzeit wieder auf dem Schaukelstuhl sitzt, Ray zurück und bittet ihn, das Radio lauter zu drehen. Wie zuvor ihre Mutter, verwechselt sie erst die Namen Ray und Pato.

Maureen Will you turn the radio up a biteen too, before you go, Pato, now? Ray, I mean...

Ray (*exasperated*) Feck...

Ray *turns the radio up.*

The exact fecking image of your mother you are, sitting there pegging orders and forgetting me name! Goodbye!⁵⁵

Ray verlässt nach einem weiteren kurzen Wortwechsel das Haus und Maureen sitzt im Schaukelstuhl und hört die Ansage im Radio.

Announcer [...] This next one, now, goes out from Annette and Margo Folan to their mother Maggie, all the was out in the mountains of Leenane, a lovely part of the world there, on the occasion of her seventy-first birthday last month now. Well, we hope you had a happy one, Maggie, and we hope there'll be a good many more of them to come on top of it. I'm sure there will. This one's for you, now.

*'The Spinning Wheel' by Delia Murphy is played. [...]*⁵⁶

Etwa nach der vierten Strophe steht Maureen auf, nimmt den Koffer, schaut auf den Schaukelstuhl zurück und geht aus dem Zimmer. Im Nebentext wird noch explizit darauf hingewiesen, dass das Lied bis zum Ende läuft und das Licht langsam ausgeht. Damit endet das Stück.

⁵⁴ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Nine, Seite 58 – 59. Deutsch: RAY: Das ist ein verdammt guter Schürhaken. (*Pause*) Damit wir quitt sind, wegen dem Swingball, wollen Sie mir den Schürhaken hier verkaufen, Mrs.? Ich geb Ihnen einen Fünfer. MAUREEN: Ah, ich will jetzt nicht meinen Schürhaken verkaufen, Ray. RAY: Na, kommen Sie schon. Sechs! MAUREEN: Nein. Er ist ein Erinnerungsstück für mich. RAY: Dann verzeih ich Ihnen nicht! (Szene 9, Seite 87.)

⁵⁵ Scene Nine, Seite 59 – 60. Deutsch: MAUREEN: Kannst du das Radio nicht ein kleinbißchen lauter machen bevor du gehst, Pato? Ray, mein ich... RAY (*total wütend*): Fuck! [...] Das exakte, verdamnte Abbild Ihrer Mutter sind Sie. Sitzen da, kommandieren rum, und vergessen meinen Namen! Auf Wiedersehen. (Szene 9, Seite 88 – 89.)

⁵⁶ *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Nine, Seite 60. Deutsch: SPRECHER: [...] Der nächste kommt von Annette und Margo Folan für ihre Mutter Maggie, weit draußen in den Bergen von Leenane. Das ist ein hübsches Fleckchen Erde. Zu ihrem einundsiebzigsten Geburtstag im letzten Monat. Also, wir hoffen, das wird ein wunderbares Fest, Maggie. Und wir wünschen Ihnen, daß da noch eine ganze Menge folgen werden. Und da bin ich mir sicher. Das hier ist für Sie. [...] (Szene 9, Seite 89.)

Wie schon erwähnt, ist diese letzte Szene mehr so etwas wie ein Epilog zu der Handlung. Für Maureen endet die Handlung mit einer Niederlage. Ihre Wünsche und Hoffnungen wurden von Mag, ihrer Mutter, vereitelt und zunichte gemacht, auch über den Tod hinaus. Maureen bleibt alleine im Haus zurück, noch schlimmer, sie verwandelt sich immer mehr in ihre Mutter, wie Ray feststellen muss. Das, was der Radioansager am Ende noch sagt, ist nur mehr der allerletzte schlechte Scherz des Schicksals: zu Beginn der Szene wiederholt Maureen immer wieder, dass Mag siebzig Jahre geworden ist, und wie im Laufe des Stückes zu erfahren war, hatte Mag vor mehr als einem Monat Geburtstag. Dass ihre beiden Töchter Annette und Margo beides falsch angegeben hatten, zeugt nur noch mehr von der anderen Welt, in der sie leben, die für Maureen unerreichbar wurde, weil sie bei ihrer Mutter bleiben musste/sollte/gezwungen wurde, zu bleiben...

In dieser Szene verändert sich nur Maureen, Ray bleibt der schwatzhafte Jugendliche, Maureen wird von ihm um all ihre Träume gebracht. Ray ist so etwas wie der Katalysator, der Maureen aus ihrer Traumwelt in eine fürchterliche Realität zurückzwingt.

Auch in der letzten Szene dient der Dialog hauptsächlich dazu, die Stille zu überbrücken, trotzdem steht hier die Handlung mehr als in den anderen Szenen in direkter Verbindung mit dem Gesagten. Maureen reagiert auf Rays Aussagen, diese Aussagen wiederum ändern den Handlungsverlauf grundlegend.

Viele der Gesprächsinhalte im Verlaufe des Stückes werden in der letzten Szene noch einmal aufgegriffen: am auffälligsten ist hier der Ball, den Maureen Ray vor Jahren weggenommen hatte und der Auslöser dafür ist, dass Ray sich endgültig gegen Maureen wendet. Aber auch andere Dinge wiederholen sich in gewisser Weise oder finden hier einen Abschluss, wie z.B. der Schürhaken und die Rolle, die er im Laufe des Stückes spielt.

Das Stück kann sowohl als Verknüpfung von unglücklichen Zufällen gesehen werden – (es lädt förmlich zu einem Spielchen ein: was-wäre-wenn) – die Handlung kann aber auch als schicksalhaft interpretiert werden und bringt das Stück damit in die Nähe der Tragödie. Die Figuren sind ebenso exemplarisch und cartoonhaft, wie oft in Aufsätzen beschrieben, als sie auch gut fundierte Charakterzüge haben und Persönlichkeiten darstellen. Die Ambivalenz hinsichtlich dieser Sichtweisen ist in diversen Abhandlungen und Aufsätzen, aber auch bei den Meinungen von Kritikern und

Publikum – sogar bei den Schauspielern – auffallend oft zu finden.⁵⁷ In Bezug auf das Stück *The Beauty Queen of Leenane* und seine Interpretation spielen Oberflächlichkeit und Tiefgründigkeit des Stückes ebenso eine Rolle wie bei allen anderen Stücken, weshalb dieses Thema später allgemein behandelt wird.

⁵⁷ Siehe: II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

1.1.2. *A SKULL IN CONNEMARA*:

Scene One:

Das zweite Stück in der Leenane-Trilogie ist nicht ausdrücklich in Leenane angesiedelt. Der Hinweis, es sei irgendwo im ländlichen Galway⁵⁸ ist der einzige konkrete Hinweis. Allerdings gibt es durch Erwähnungen von Ereignissen, die sich auf die Handlung von *The Beauty Queen of Leenane* beziehen eine eindeutige Verbindung zum ersten Stück der Trilogie.

Das Bühnenbild/die Szene wird mit derselben Genauigkeit wie beim ersten Stück beschrieben: Der Wohnbereich eines Häuschens, ziemlich spartanisch eingerichtet mit einem Tisch und zwei Stühlen und einem Schrank auf der rechten Seite. Die Eingangstüre befindet sich auf der linken Seite, ein brennender Kamin in der Mitte der hinteren Wand, rechts und links jeweils ein Polstersessel. An der rückwärtigen Wand hängen neben einem Kreuz alte landwirtschaftliche Geräte.

Mick Dowd ist der Besitzer des Hauses. Er ist in seinen Fünfzigern. Zu Beginn des Stückes sitzt er in einem der Polstersessel vor dem Feuer. Es klopft an der Türe. Mick macht auf und begrüßt Mary Rafferty, eine Frau über siebzig.

Das erste Gespräch dreht sich einzig um das Wetter. Der frühe Herbst, der nasse Sommer, die nicht mehr zu bestimmende Zeit dienen indirekt dazu, Micks Charakter zu beschreiben. Mary ist eindeutig die bestimmende in dem Dialog. Mick zeigt durch seine vagen und desinteressierten Äußerungen über das Leben um sich, wie wenig er daran Teil hat. Andererseits wird im Verlaufe des Gespräches auch Marys Charakter näher beschrieben: als etwas altmodisch und gläubig. Lügen, Küssen und harmlose Zwischenfälle vor langer Zeit bleiben ihr als störende Elemente im Gedächtnis und sie unterstreicht immer wieder ihre Missbilligung.

Im Laufe des Gespräches macht Mary Andeutungen über Micks Arbeit. Mick ist vom Priester (Father Welsh) beauftragt worden, die alten Gräber zu leeren, um Platz für die nächsten Toten zu machen. Hierbei kommen die beiden auf Father Welsh zu sprechen. Wurde Father Welsh in *The Beauty Queen of Leenane* vorrangig als Running-Gag durch das Nicht-Wissen seines wirklichen Namens eingesetzt und wenig über ihn gesagt, so wird er in *A Skull in Connemara* schon sehr deutlich porträtiert. Alle

⁵⁸ *A Skull in Connemara*, Scene One, Seite 63.

weiteren Figuren der Trilogie werden erst durch die jeweiligen Stücke, in denen sie auftreten, näher beschrieben. Mick und Mary stacheln sich während des Gesprächs gegenseitig auf – Mick hinterfragt Marys Religiosität und wirft ihr vor, Geld von den Touristen zu stehlen, indem sie Prospekte, die sie gratis verteilen sollte, nur gegen Geld ausgibt, und somit gegen eines der Gebote – „Thou shalt not stela“⁵⁹ verstoßen würde. Aber nicht genug damit: Mick spricht sie auch auf ihre Diebstähle an, die sie Woche für Woche begehen würde – bis Mary schließlich Micks Vergangenheit anspricht und Mick wütend wird.

Die Hinweise, die Mary hier gibt, sind noch sehr vage. Einzig die Tatsache, dass es etwas mit Micks Frau Oona zu tun hat, wird hier für den Rezipienten klar. Mick wird ungehalten, ärgerlich, weil Mary von Oona redet und wechselt das Thema zum wöchentlichen Bingoabend in der Kirche. Dabei werden die beiden von Mairtin unterbrochen, der bei der Türe hereinkommt, sobald er geklopft hat. Mairtin ist um die zwanzig und spricht gerne, wie sofort klar wird.

Mick How are you, Mairtin? And close the door.

Mairtin I'll close the door (*Does so.*) or was it a barn with a wide open door you were born in, me mam says. She says, was it a barn with a wide open door you were born in, Mary beag, and I say 'You're the get would know, Mam.'

Mary *tuts.*

Mairtin No, I say, you're the woman would know, Mam. I do. That's what I say, like. Because if anybody was to know where I was born, wouldn't it be her? (*Pause.*) The Regional Hospital I was born. In Galway.⁶⁰

Mairtin tritt selbstbewusst auf, spielt den Erwachsenen mit Erfahrung und macht sich über die „heutige Jugend“ lustig. Mary unterbricht ihn in seinem Redeschwall immer wieder durch missbilligende Gesten wenn er sich in der Wortwahl vergreift, woraufhin er dasselbe nochmals in anderen, gewählteren Worten von sich gibt. Durch das, was Mairtin erzählt, erfährt der Rezipient viel von ihm und seiner Einstellung gegenüber Autoritäten: auf seinen Vater ist er nicht gut zu sprechen, da dieser ihn angeblich immer verprügelt hat, und sein Bruder, Tom Hanlon, ist Polizist und somit genau das, was Mairtin verabscheut. Respekt und Mitgefühl scheinen in seiner Welt keine Rolle

⁵⁹ *A Skull in Connemara*: Scene One, Seite 66.

⁶⁰ Martin McDonagh: *A Skull in Connemara*. In: Martin McDonagh: *Plays*: 1. *The Beauty Queen of Leenane, A Skull in Connemara, The Lonesome West*. Methuen Drama, London, 1999. Scene One, Seite 68 – 69. – Deutsch: MICK DOWD Wie gehts dir, Mairtin? Und mach die Tür zu. MAIRTIN HANDLON Ich mach die Tür zu. [...] Oder haben sie dich in einer Scheune geboren, wo das Tor weit aufstand, sagt meine Mam immer. Sie sagt, habe sie dich in einer Scheune geboren, wo das Tor weit aufstand, liebe Mary, und ich sag: Du wirst das schon wissen, Mam.“ MARY RAFFERTY [...] MAIRTIN HANLON Nein, ich sage, du bist die Frau, die das wissen sollte, Mam. Das mach ich. So sag ich das. Weil, wenn jemand weiß, wo ich geboren bin, dann ist das doch wohl sie? (*Pause*) Im Kreiskrankenhaus bin ich geboren. In Galway. (Szene 1, Seite 11 – 12.)

zu spielen. Mairtin erzählt von Zwischenfällen bei einem Tanzabend und äußert seinen Unmut über alles und jeden. Mick reißt bei all dem Gerede von Mairtin der Geduldsfaden und er schreit ihn an, weswegen er denn eigentlich gekommen sei, was denn die Nachricht von Father Welsh sei. Den missbilligenden Blick Marys über sein Geschrei kann er noch ignorieren, dass Mairtin Mick aber in ihrer Anwesenheit den Auftrag von Father Welsh überbringt, die Toten auszugraben, ist selbst für Mary etwas zu viel. Ihre Blicke – **Mary looks across at Mick with stern resentment.**⁶¹ – sagen mehr als jedes Wort. Mick erfährt somit auch gleich von Mairtin, dass dieser ihm dieses Jahr helfen wird. Der Hinweis, dass Mag Folan vor einem Monat beerdigt wurde ist ein deutlicher und kleiner Hinweis, in wie weit das Stück mit dem Stück *The Beauty Queen of Leenane* verkettet ist.

Mairtins Neugierde und Fragerei führen schließlich zu einer weiteren Anspielung Marys auf Micks Vergangenheit. Ihre Motivation dürfte durch ihre Missbilligung gegenüber dem Auftrag von Father Welsh an Mick begründet sein. Durch ihre Andeutung wird Mairtin neugierig, Mary zieht sich durch eine scharfe Bemerkung Micks nochmals auf der Affäre und bringt die Arbeit Micks zur Sprache: So erfahren Mairtin und der Rezipient was Mick genau macht: er gräbt die Toten aus und

Mick Oh, for the hundredth fucking time, is it? I'll tell you what I did with them. I hit them with a hammer until they were dust and I pegged them be the bucketload into the slurry.

Mary is aghast. Mairtin bursts out laughing loudly.

Mairtin (laughing) Is that true, now?

Mick Oh, maybe it's true now, and maybe it isn't at all.⁶²

Was für Mairtin nach großem Spaß klingt ist in Marys Augen absolut unglaublich. Sie fixiert Mick während des Gespräches zwischen ihm und Mairtin und kann sich schließlich dazu durchringen nachzufragen, ob Mick dies ernst gemeint habe.

Mary Mick Dowd!

Mick Maryjohnny!

Mary I am going to ask you one question! And I want the truth!

Mick Ask away for yourself!

Mary Is that right what you said that you hammer the bones to nothing and you throw them in the slurry?

Mick What I do with the bones, both the priest and the guards have swore me to secrecy and bound by them I am...

[...]

Mary Michael Down, if you do not answer...

⁶¹ *A Skull in Connemara*: Scene One, Seite 71.

⁶² *A Skull in Connemara*: Scene One, Seite 73. Deutsch: MICK DOWD Oh, zum hundertsten verdammt Mal also? Ich werde euch sagen, was ich mit ihnen gemacht habe. Ich habe mit einem Hammer draufgeschlagen, bis sie nur noch Staub waren, und dann habe ich sie hinter dem Schuppen in die Jauchegrube geworfen. MARY ist entsetzt. MAIRTIN brüllt vor Lachen. MAIRTIN HANLON Ist das wahr, wirklich? MICK DOWN Oh, kann schon sein, kann aber auch nicht sein. (Szene 1, Seite 16.)

Mick I neither hammer the bones nor throw them in the slurry, Mary. Sure what do you take me for?⁶³

Mairtin hatte sich natürlich auf die Arbeit gefreut und ist enttäuscht über das, was Mick nun erzählt; für Mary ist es jedoch eine Erleichterung zu erfahren, dass Mick die Überreste in Säcke packt und mit einem Gebet im See versenkt.

Im Laufe des weiteren Gespräches hält sich Mary wieder zurück. Mairtin reizt Mick erneut – Kleinigkeiten, sein ununterbrochenes Gerede und dergleichen lassen Mick anfangs als den Überlegenen erscheinen. Mairtin versucht noch einmal auch einen Schluck Poteen zu bekommen, was dazu führt, dass Mick ihm – in einer Geste wie in einer Segnung – Poteen in die Augen spritzt. Schreiend und wütend, aber auch, in Micks Worten „wehleidig“ sucht Mairtin Schutz bei seiner Großmutter. Mick ist noch eindeutig der Überlegene und selbst Maryjohnny ist nicht ganz auf Mairtins Seite. Als Mairtin jedoch darauf hinweist, etwas zu wissen, was Mick nicht weiß, wendet sich das Blatt und auch Mick hört Mairtin wieder aufmerksam zu.

Mairtin Maybe I know which corner of the cemetery it is we're to be digging this week.

Mick What do I care which corner of the cemetery?

Mairtin Oh, maybe you don't, now. Only that it's the south side, by the gable.

Mick *nodes, somewhat disturbed.*

Mick Are they all more than seven years down, then, at the gable. They are, I suppose.

Mairtin They are. Seven years and more! (*To Mary.*) See? He doesn't like it when it starts to get closer to home. That's when he doesn't like it.

Mary What do you mean, 'closer to home'?

Mairtin Isn't it his missus buried down there by the gable? How closer to home can you get?⁶⁴

Nun wird die Anspielung, die schon zu Beginn der Szene von Mary gemacht wurde, wieder aufgegriffen, diesmal steuert Mairtin seinen Beitrag an Gerüchten und

⁶³ *A Skull in Connemara*: Scene One, Seite 73 – 74. Deutsch: MARY RAFFERTY Mick Down! MICK DOWD Maryjohnny! MARY RAFFERTY Ich werde dir eine Frage stellen! Und ich will die Wahrheit! MICK DOWD Frag nur, frei heraus! MARY RAFFERTY Ist das wahr, was du da gesagt hast, daß du die Knochen zerschlagen hast, und du hast sie in die Jauche geworfen? MICK DOWD Was ich mit den Knochen gemacht habe, das mußte ich dem Pfaffen und auch den Jungs vom Wachschutz hoch und heilig versprechen, daß ich kein Wort darüber verliere, und weil ich ihnen jetzt verpflichtet bin... [...] MARY RAFFERTY Michael Dowd, wenn du nicht antwortest... MICK DOWD Ich zertrümmere weder die Knochen, noch werfe ich sie in die Jauche, Mary. Mal ehrlich, wofür hältst du mich den? (Szene 1, Seite 17.)

⁶⁴ *A Skull in Connemara*: Scene One, Seite 77. Deutsch: MAIRTIN HANLON: Vielleicht weiß ich, in welcher Ecke vom Friedhof wir diese Woche graben sollen. MICK DOWD Was kümmert mich das, welche Ecke vom Friedhof? MAIRTIN HANLON Oh, vielleicht nichts, kann sein. Nur, daß es die Südseite ist, bei der Gabelung. [...] MICK DOWD Dann liegen sie also alle schon mehr als sieben Jahre da unten an der Gabelung. Ich glaube schon. MAIRTIN HANLON Ganz genau. Sieben Jahre und mehr! (*zu MARY*) Siehst du? Er mag es nicht, wenn das Thema auf zu Hause kommt. Das mag er überhaupt nicht. MARY RAFFERTY Was meinst du mit „zu Hause“? MAIRTIN HANLON Ist denn nicht seine Frau dort beerdigt, unten an der Gabelung? Mehr zu Hause geht ja wohl kaum, oder? (Szene 1, Seite 21.)

Vermutungen bei. Für Mary steht außer Frage, dass Mick die Überreste seiner Frau Oona nicht exhumieren soll, Mick ist aber, neben Mairtin, der einzige, der dies machen kann. Auf seinen Einwand hin er wolle es nicht einem anderen, schon gar nicht Mairtin überlassen, da dieser sicherlich den Schädel zerbrechen würde, meint Mairtin, dies könne gar nicht mehr geschehen. Seine Anspielungen auf die Todesursache Oonas sind ein offenes Geheimnis im Ort. Das Gerücht hält sich nun seit mehr als sieben Jahren, dass Mick am Tod seiner Frau schuld sei. Mick hingegen bekräftigt wiederholt, dass es ein Unfall gewesen sei, dass er getrunken hatte und sie keinen Sicherheitsgurt angelegt hatte. Die Tatsache aber, dass Mairtin ihm dies so offen ins Gesicht sagt, veranlasst Mick Mairtin aus dem Haus zu werfen. Mary, die selbst dahingehende Anspielungen gemacht hatte, stellt sich hinter Mick. Dass Mairtin erst nach einem weiteren Wortwechsel aus dem Haus geht scheint unvermeidlich zu sein.

Nachdem Mairtin gegangen ist, nimmt Mick das Thema nochmals auf. Aber Mary wiederholt, dass es kein Gerede hinter seinem Rücken gäbe. Die beiden einigen sich auf den unmöglichen Charakter Mairtins und genießen ihren Poteen. Damit endet die erste Szene.

Die erste Szene des Stückes stellt gleich drei der vier Figuren vor. Einzig der Polizist Tom Hanlon wird nur namentlich erwähnt. Die Szene dient somit der Einleitung und der Präsentation der Situation und des – vermutlichen – weiteren Verlaufes. Der Spannungsbogen zieht sich kontinuierlich durch die Szene, nach der Frytag-Pyramide lässt sich auch die erste Szene aufteilen: Die Exposition beinhaltet den Eintritt Marys und das Gespräch zwischen ihr und Mick. In der steigenden Handlung erscheint Mairtin und treibt den Handlungsbogen bis zur Klimax – dem Streit, was nun wirklich mit den Knochen der Toten geschieht. Die Wende setzt mit der Versicherung Micks ein, dass er die Überreste pietätvoll beseitigen würde. Den Moment der letzten Spannung erzeugt ein weiteres Mal Mairtin durch seinen quälend langen Abgang und seiner Penetranz. Die Lösung des Handlungsbogens tritt mit der Ruhe, die nach Mairtins Abgang eintritt, auf.

Inhalt der Szene ist vorrangig, einen Überblick über die Konstellation der Figuren zueinander zu gestatten und die ersten Hinweise zu geben.

Anders als bei *The Beauty Queen of Leenane* gibt es hier fast keinen Nebentext. Der Fortlauf der Handlung wird durch die Dialoge bestimmt. Auch gibt es nur Ansätze einer Diskrepanz zwischen Gesagtem und Gemeintem.

Die Verbindung zur nächsten Szene ist nur insofern gegeben, als dass der Rezipient in Scene One von der Beschäftigung Micks erfährt und diese in Scene Two ausgeführt wird.

In wie weit die erste Szene des Stückes mit der letzten Szene des vorhergehenden Stückes verbunden ist, wurde schon am Anfang erwähnt. Ansonsten lässt sich das Stück, genauso wie die beiden anderen Stücke der Trilogie, als eigenständiges Geschehen und abgeschlossener Handlungsbogen betrachten. Die Verweise auf Figuren, die nur in einem der anderen beiden Stücke auftreten – oder gar nicht – sind nur ein stilistisches Mittel, die Trilogie zu verbinden.

Scene Two:

Szenenwechsel vom ersten zum zweiten Bild: Die Szene findet auf dem Friedhof bei Nacht statt. Es ist dunkel, nur durch ein paar Lampen werden zwei Gräber beleuchtet, eines davon ist offen, Mick steht bis zur Hüfte darin und schaufelt Erde auf die Seite. Mairtin ist am Beginn der Szene gerade dabei, seine Schaufel wegzulegen und es sich vor dem Grabstein des offenen Grabes gemütlich zu machen, um eine Zigarette zu rauchen.

Der Nebentext geht auf einige Details ein, so wie zum Beispiel die schwache Beleuchtung und das halboffene rechte Grab, ansonsten gibt es keine weiteren Hinweise.

Anhand der ersten Worte, die gewechselt werden, wird klar, wer der beiden die Arbeit leistet. Mick ist irritiert, dass Mairtin eine Zigarettenpause braucht – eine Pause vom Nichtstun, so kommt es ihm vor. Sein Vorwurf gibt Mairtin Anlass, Mick zu kritisieren: er drücke sich davor, auch dieses Grab zu leeren. Mairtin fordert Mick heraus, indem er erwägt, an dem noch unberührten Grab mit der Arbeit zu beginnen.

Mairtin [...] (*Pause.*) *I'll make a start on your missus's grave.*

Mick Will you, now?

Mairtin I may.

Mairtin *takes his shovel and idles past Mick to Oona's grave. Mick stops work and looks at him threateningly. Mairtin taps the soil with his foot, then raises his shovel as if about to start digging.*

Mick One grain of that soil you touch, Mairtin Hanlon, it is in that grave you will be, not on it.

Mairtin *smiles, lays his shovel aside, and leans against the gravestone behind him.*

Mairtin Is it murder you're threatening now, Mick, and in earshot of your missus too?⁶⁵

⁶⁵ *A Skull in Connemara*: Scene Two, Seite 82. Deutsch: MAIRTIN HANLON [...] Ich fang jetzt mit dem Grab von deiner Frau an. MICK DOWD Tatsächlich? MAIRTIN HANLON Vielleicht. [...] MICK

Micks Reaktion ist ein weiterer Hinweis auf den ungeklärten Tod seiner Frau. Wie auch schon in der ersten Szene dürften die Anspielungen, die Mairtin macht, durchaus begründet sein. Mick versucht, das Gespräch von sich weg und auf Mairtins Vergangenheit zu lenken. Mairtin unternimmt schließlich einen weiteren Versuch, damit Mick endlich mit Oonas Grab beginnt. Schließlich erklärt Mick Mairtin, dass sie warten müssen, bis ein Polizist kommt. Die Erklärung dafür: die Anwesenheit des Polizisten soll ihn vor weiterem Gerede schützen und auch klarstellen, dass alles korrekt abgelaufen ist, wenn er das Grab seiner Frau öffnet.

Die Wartezeit vertun die beiden mit der Exhumierung der Überreste in dem anderen, schon offenen Grab. Sie unterhalten sich über die Toten und Mairtin scheitert beim Nachrechnen des Alters des Toten.

Sobald Mick die letzten Holzteile des Sarges aus dem Grab geworfen hat, bittet er Mairtin, ihm den Sack mit den Knochen und Schädeln zu geben. Mairtin spielt mit den Schädeln und vergleicht deren Form.

Mick nutzt die Zeit, um Mairtin eine Schauergeschichte zu erzählen, er macht sich über Mairtins Unwissenheit lustig.⁶⁶ Mairtin, der nicht sicher ist, ob Mick ihn nicht doch nur aufzieht, will sich von Father Welsh eine Bestätigung der Geschichte holen und geht ab.⁶⁷

Mick bleibt alleine zurück und betrachtet das Grab seiner Frau. Tom Hanlon, der Polizist, tritt auf. Er trägt seine volle Uniform und führt abwechselnd eine Zigarette und einen Asthmaspray zum Mund. Nachdem er sich für sein spätes Kommen entschuldigt hat, überwindet sich Mick schließlich und beginnt mit der Arbeit an Oonas Grab. Tom scheint sich nicht sehr wohl auf dem Friedhof zu fühlen und redet – ein bisschen wie sein Bruder Mairtin – so viel er kann. Der Blick in den Sack voll Knochen scheint ihn sehr verunsichert zu haben.

Mick [...] (*Pause.*) Don't you come across more morbid things than this in your work every day? People only minutes dead you come across, neverminding seven years.

Thomas When do I come across people only minutes dead?

Mick Do you not? Oh. I thought the way you do talk about it, just like *Hill Street Blues* your job is. Bodies flying about everywhere.

Thomas I would *like* there to be bodies flying about everywhere, but there never is.

DOWD Einen einzigen Krümel dieses Bodens berührst du, Mairtin Hanlon, und du wirst dich in diesem Grab wiederfinden, und nicht länger darauf. [...] MAIRTIN HANLON Jetzt drohst du also mit Mord, Mick, und das auch noch vor den Ohren deiner Frau? (Szene 2, Seite 26 – 27.)

⁶⁶ Ein Hinweis auf die irische Geschichte im ironischen Sinn.

⁶⁷ *A Skull in Connemara*: Scene Two, Seite 86 – 88.

Mick Go ahead up north so. You'll be well away. [...]⁶⁸

Tom sucht sich seine Vorbilder in den amerikanischen und englischen Polizeiserien und wünscht sich ein ebenso aufregendes Leben.

Die Abwesenheit Mairtins bemerkt Tom schließlich auch; nachdem er erfährt, weswegen sein Bruder nicht da ist, macht er sich über dessen Einfältigkeit lustig.

Mick kommt gut voran bei seiner Arbeit am Grab. Da sich die beiden eben über Hinweise bezüglich Verbrechen im Allgemeinen und Kleinigkeiten unterhalten haben, äußert Mick sein Erstaunen, wie schnell er weiterkommt, wie locker die Erde bei diesem Grab ist. In genau diesem Moment kommt Mairtin zurück, sich seine brennende Wange reibend. Er schimpft, Tom und Mick müssen nur lachen.

Während die beiden Brüder sich streiten gräbt Mick weiter. Der Streit der beiden dreht sich einerseits um die Leichtgläubigkeit Mairtins, andererseits um die Arbeit Toms. Hier kommt es zu einer weiteren Referenz zum ersten Stück: Ray Dooley und sein „Unfall“ mit der gebrochenen Zehe in Polizeigewahrsam werden erwähnt. Laut Ray und Mairtin war die Polizei dafür verantwortlich, Tom widerspricht dem und unterstreicht, dass Ray betrunken war und gegen die Türe getreten habe – und dabei vergessen hatte, dass er keine Schuhe trug. Mairtin glaubt den Schilderungen seines Bruders nicht. Der Streit endet damit, dass Mairtin beginnt das leere Grab auf der rechten Seite zuzuschaukeln.

Während Mairtin Erde in das Grab schaufelt, schleicht sich Tom von hinten an und stößt ihn hinein. Mick und Tom lachen und treten Erde auf Mairtin. Mairtins heftiges Fluchen, als er aus dem Grab heraus kriecht bekommt nur den lakonischen Kommentar von Tom, dass er hier am Friedhof nicht fluchen solle, eine Referenz auf den Beginn der Szene und auch auf Mairtins Verhalten in der ersten Szene des Stückes.

Nachdem Mairtin mit der Arbeit wieder beginnt, wendet sich Tom Mick zu.

Thomas (*pause*) Aren't you getting nervous there now, Mick? I'd be nervous, seeing me wife again after such a time.

Mick What's to be nervous for?

Thomas Nothing at all, now.

Mick Nothing at all is right.

Thomas Aye, now. Only I thought you might have some things on your mind might be making you nervous seeing your missus again.

⁶⁸ *A Skull in Connemara*: Scene Two, Seite 89. Deutsch: MICK DOWD [...] Begegnen dir nicht viel gräßlichere Sachen bei deiner Arbeit jeden Tag? Leute, die gerade ein paar Minuten tot sind, wenn du vorbeikommst, sieben Jahre sind da doch egal. TOM HANLON Wann komme ich bei Leuten vorbei, die gerade ein paar Minuten tot sind? MICK DOWD Kommst du nicht? Oh, ich dachte, so wie du immer über deinen Job sprichst, das wäre wie in Hill Street Blues. Wo überall Leichen herumfliegen. TOM HANLON Ich würde mir wünschen, daß überall Leichen rumfliegen, aber das passiert ja nie. MICK DOWD Dann geh doch in den Norden. Da wärst du fein raus. [...] (Szene 2, Seite 34 – 35.)

[...]

Thomas No things at all, sure. None at all. Just conversing we are.
Mick Conversing me arse. Do you have something to say to me?
Thomas No, no, now...⁶⁹

Tom spricht es nicht aus, aber der Verdacht, der über all die Jahre Mick belastet, ist auch bei ihm das Motiv für seine Fragen. Mick weiß genau, was Tom fragen will und fühlt sich ziemlich alleine gelassen. Jeder scheint ihn für den Tod seiner Frau verantwortlich zu machen, und nicht nur das: jeder scheint ihn für den Mörder seiner Frau zu halten. Toms Gerechtigkeitsinn äußert sich hier zum ersten Mal explizit: für die Beleidigung, die Mick Mairtin schließlich an den Kopf wirft, habe dieser eine Beleidigung gegenüber Mick gut. Gleiches für gleiches, Auge um Auge, Zahn um Zahn.

Schließlich formuliert Tom seinen Verdacht doch noch genau: dass die Kopfverletzung, die Oona getötet hatte, nicht unbedingt mit dem Unfall zu tun gehabt haben müsse. Mit detektivischem Spürsinn malt er sich die Möglichkeit aus, dass Oona schon vor dem Unfall tot gewesen sein könnte. Mick wird ernstlich ärgerlich. Schließlich müssen sich die beiden für die Anschuldigungen entschuldigen. Mairtin sieht sich einer weiteren Sensation beraubt: er hatte den Job angenommen, da er dachte, Mick sei ein Killer; nun scheint der Nervenkitzel unberechtigt gewesen zu sein. Einmal mehr macht sich Tom über seinen kleinen Bruder lustig und fängt einen weiteren Streit mit ihm an. Mick gräbt unterdessen weiter. Der Streit endet mit einem weiteren Fall Mairtins ins offene Grab. Gerade als der Streit zu eskalieren droht, stößt Mick mit seiner Schaufel auf den Sarg in Oonas Grab.

***Mairtin** starts clambering up out f the side of the grave to get at **Thomas**, who takes his truncheon out in readiness. Just as **Mairtin** gets to his feet, the sound of **Mick's** shovel splintering the rotten coffin lid under his feet is heard.*

Mick I'm through to it.

***Mairtin** and **Thomas** stare at each other a moment, then forget their fight and go and stand over **Mick** at the grave. **Mick** crouches down, so he's almost out of sight, to pull up the rotten boards.*

Thomas Prepare yourself so, Mick, now. She'll be a shock to you.

Mick The boards are... funny. The boards are already broke open, or is that just the rot, now?

***Mick** throws a couple of bits of rotten board away.*

Thomas Dig some more of that dirt off there, Mick.

⁶⁹ *A Skull in Connemara*: Scene Two, Seite 94. Deutsch: TOM HANLON (*Pause*) Wirst du da nicht langsam nervös, Mick? Ich wäre nervös, wenn ich nach so einer Zeit meine Frau wiedersehen würde. MICK DOWD Was gibt es da nervös zu sein? MAIRTIN HANLON Jau, was gibt es da nervös zu sein? [...] TOM HANLON Also, nein, gar keine. Überhaupt keine. Wir unterhalten uns doch auch nur. MICK DOWD Unterhalt dich mit deinem Arsch, wenn du mir nichts zu sagen hast. TOM HANLON Ja, ja, gut, also... (Szene 2, Seite 39 – 40.)

Mick takes his shovel and scrapes some more of the dirt from the coffin. After a few seconds, his scraping starts becoming more frantic.

Mick What's the...? What's the...?

Thomas Is she...?

Mairtin This is a peculiar business.

Mick throws the shovel away and ducks down into the grave again, this time desperately scraping the dirt away with his bare hands.

Mick (frantic) Where is she...?! Where is she...?!

Thomas (quietly) Is she not...?

Mick (shouting, voice almost breaking) She's not there!

He scraping ceases. Pause. He stands back up, dirty and bedraggled, looking down into the grave numbly.

(Quietly) She's not there.

*Pause. Blackout.*⁷⁰

Mit Micks Entdeckung des leeren Grabes endet die zweite Szene. Die Strukturierung der Szene ist diesmal etwas weniger der klassischen Pyramide untergeordnet. Steigende und fallende Handlung wechseln sich kontinuierlich ab, es gibt keine wirklichen Höhepunkte – außer vielleicht die Entdeckung am Ende der Szene. Im Verlauf der Handlung des Stückes übernimmt die zweite Szene die Funktion der steigenden Handlung. Die Andeutungen, die schon in der ersten Szene gemacht wurden – bezüglich des Todes Oonas und Micks Verwicklung darin – werden in der zweiten Szene bekräftigt.

Inhalt dieser Szene ist somit ein Wiederholen der Anhaltspunkte aus der ersten Szene und der Auftritt und somit die Einführung der vierten Figur, Tom Hanlons. Auch in dieser Szene wird Mairtin in keiner Weise ernst genommen, sowohl sein Bruder Tom als auch Mick machen sich bei jeder Gelegenheit über ihn lustig.

Auf den tatsächlichen Zustand des Innenlebens der Figuren geht der Nebentext nicht ein. Motive und Reaktionen lassen sich aus dem Dialogtext ableiten – weitere Hinweise werden nicht gegeben.

Scene Three:

Zu Beginn der dritten Szene steht eine ausführliche Beschreibung: Ort der Handlung ist dasselbe Zimmer wie zu Beginn des Stückes, das Geschehen findet etwa ein oder

⁷⁰ *A Skull in Connemara: Scene Two, Seite 99 – 100. Deutsch: [Nebentext] MICK DOWD Ich bin durch. [Nebentext] TOM HANLON Sieh dich besser vor jetzt, Mick. Sie wird ein Schock sein für dich. MICK DOWD Die Bretter sind... komisch. Die Bretter sind schon aufgebrochen, oder ist das nur so verfault, was? [...] TOM HANLON Mach da noch mal ein bißchen mehr Erde weg, Mick. [...] MICK DOWD Was zum...? Was zum...? TOM HANLON Ist sie...? MAIRTIN HANLON Das ist ja merkwürdig. [...] MICK DOWD (außer sich) Wo ist sie...?! Wo ist sie...?! TOM HANLON (leise) Ist sie nicht...? MICK DOWD (brüllt) Sie ist nicht da! [...] MICK DOWD (leise) Sie ist nicht da. Pause. BLACKOUT. (Szene 2, Seite 46 – 47.)*

zwei Tage nach der vorhergegangenen Szene statt. Auf dem Küchentisch liegen drei Schädel und Knochen. Mairtin steht dahinter und starrt benommen auf die Knochen. Er hält in der einen Hand einen Holzhammer, in der anderen Hand eine halbvolle Flasche Poteen, aus der er ab und zu angeekelt einen Schluck trinkt. Er steht sichtlich unter dem Einfluss von Alkohol. Zu Beginn der Szene ist Mick nur zu hören, er sucht – genauso angetrunken – in einer Kiste nach Werkzeug.

Mick (*off*) There's another one here somewhere I know.
Mairtin What do you be wanting an owl woody hammer for, Mick, now?
Mick They do call them mallets.
Mairtin Ohh. (*Pause.*) Skulls do be more scary on your table than they do be in their coffin. Why? I don't know why. Some reason now.
Mick Are you getting scared, you wee pup?
Mairtin I'm not getting scared at all. All right I'm getting a bit scared. You won't be leaving me on me own more long?⁷¹

Dieser kurze Wortwechsel zwischen Mairtin und Mick stellen zu Beginn der Szene einige Dinge klar: Mairtin weiß nicht, weswegen Mick einen Holzhammer braucht und er fühlt sich nicht sehr wohl mit den Gebeinen am Tisch und alleine im Zimmer. Mairtin greift immer wieder zur Flasche und versucht das Gespräch mit Mick im anderen Raum aufrecht zu erhalten.

Mairtin bringt schließlich den Vorfall am Ende der vorhergegangenen Szene zur Sprache: das Verschwinden von Oonas Überresten. Daraus geht klar hervor, dass Mick sich sicher ist, jemand habe Oonas Grab leer geräumt. Wer auch immer dies war – so versichert Mick Mairtin – könne mit seiner Rache rechnen. Mairtin weiß genauso wenig wie Mick, wer der Übeltäter war und beide stellen Spekulationen an.

Als Mick endlich aus dem Hinterzimmer kommt, trägt er eine halb leere Flasche Poteen bei sich und einen weiteren Holzhammer.

Mairtin kann den Zweck der Hämmer noch immer nicht erraten; angetrunken wie er ist, überlegt er sich, ob sie vielleicht mit den Knochen und den Schädeln Kricket spielen werden. Mick hat etwas ganz anderes auf dem Herzen bevor er sich seiner eigentlichen Aufgabe zuwendet.

Mick Are you looking in me eyes now, Mairtin?
Mairtin What eyes?
Mick My eyes.

⁷¹ *A Skull in Connemara*: Scene Three, Seite 101. Deutsch: MICK DOWD (*off*) Ich weiß, daß irgendwo hier noch einer ist. MAIRTIN HANLON Wofür brauchst du denn jetzt so'n Hammer, Mick? MICK DOWD Das ist kein Hammer, sondern ein Holzhammer. MAIRTIN HANLON Oh. (*Pause.*) Auf deinem Tisch sind die Schädel unheimlicher als in ihrem Sarg. Warum? Ich weiß nicht, warum. Wohl irgendein Grund. MICK DOWD Kriegst du Angst, du kleiner Furzknollen? MAIRTIN HANLON Ich krieg überhaupt keine Angst. Also gut, ich kriege ein bißchen Angst. Du läßt mich sicher nicht mehr lange hier so allein, oder? (Szene 3, Seite 48.)

[...]

Mick Did you have anything to do with my wife going missing?

Mairtin Eh?

Mick Did you have anything to do with my wife going missing?

Mairtin No.

Mick *keeps staring at Mairtin for a long time, as Mairtin sways slightly but returns the stare.*

Mick You have looked me in the eyes and I believe you now, Mairtin. I do apologise for even asking you.⁷²

Die beiden schütteln sich die Hände und Mick geht zum Tisch. Zu Mairtins Entsetzen schlägt Mick mit aller Kraft auf den vor sich liegenden Schädel *shattering it, spraying pieces of it all over the room*.⁷³

Mairtin You've buggered him to skitter!

Mick I have. Not skitter enough.

Mick *starts smashing the skull into even smaller pieces and stamping on the bits that have fallen on the floor. Mairtin stares at him dumbfounded.*

Mairtin Ease then in the lake you said.⁷⁴

Nun muss Mairtin – und mit ihm der Rezipient – einsehen, dass der vermeintliche Scherz in Scene One, den Mick Mary gegenüber als solchen deklariert hatte, eigentlich ernst gemeint war. Mairtin erholt sich schnell von seinem Schock und bittet, ebenfalls auf die Schädel und Knochen einschlagen zu dürfen. Für den Rest der Szene, so der Nebentext, schlägt immer mindestens einer der beiden auf die Knochen und Schädel ein.

Wie in einem Rausch schlagen die beiden auf die Schädel ein und reden über die Personen, denen einst die Schädel gehört haben. Mairtin fühlt sich hintergangen, dass er nur einen der drei Schädel bekommen hat, Mick hingegen die anderen beiden. Aber auf Micks Hinweis: immerhin hätte er ihm auch eine halbe Flasche Poteen gegeben, beruhigt sich Mairtin wieder und ist zufrieden. Mairtin macht sogar Vorschläge, wie das Zerschlagen vielleicht noch besser funktionieren könnte.

Mick If you'll not be liking my skull-battering ways you can be off with you.

Mairtin Your ways is fine indeed.

Mick I do have a dustpan and brush.

⁷² *A Skull in Connemara*: Scene Three, Seite 102. Deutsch: MICK DOWD Siehst du mir mal in die Augen, Mairtin? MAIRTIN HANLON Welche Augen? MICK DOWD Meine Augen. [...] MICK DOWD Hast du was damit zu tun gehabt, daß meine Frau verschwunden ist? MAIRTIN HANLON Eh? MICK DOWD Hast du was damit zu tun gehabt, daß meine Frau verschwunden ist? MAIRTIN HANLON Nein. [...] MICK DOWD Du hast mir also in die Augen gesehen, und jetzt glaube ich dir, Mairtin. Entschuldige, daß ich dich überhaupt gefragt habe. (Szene 3, Seite 49 – 50.)

⁷³ *A Skull in Connemara*: Scene Three, Seite 103.

⁷⁴ *A Skull in Connemara*: Scene Three, Seite 103. Deutsch: MAIRTIN HANLON Du hast ihn zu Scheiße zerschlagen. MICK DOWD Das hab ich. Aber nicht genug Scheiße. [...] MAIRTIN HANLON In den See hineingleiten lassen, hast du gesagt. (Szene 3, Seite 51.)

Mairtin I was thinking. Goodbye Biddy Curran or whatever it is your name is. You're all mixed up now anyways, you poor feck you.
Mick Don't be cursing now, Mairtin.
Mairtin I won't be.
Mick Not when you're handling the departed, now.⁷⁵

Schließlich müssen sich die beiden darauf einigen, dass sie beide ziemlich betrunken sind. Der weitere Verlauf der Unterhaltung dreht sich ausschließlich um die unschönen Möglichkeiten, im betrunkenen Zustand zu ertrinken. Schließlich kommen die beiden wieder auf Oona zu sprechen. Während sie weiterhin die Knochen zerschlagen, fragt Mairtin Mick, ob er dies auch mit den Knochen und dem Schädel von Oona gemacht hätte.

Mairtin (*pause*) Would you be hammering your missus's bones with equal fervour were she here, Mick?
Mick I wouldn't be. I'd have some respect.
Mairtin Maybe a favour it was they did you so, the fellas went and stole her on you?
Mick No favour was it to me, and if I had the feckers here, then you'd be seeing some fancy skull-battering. I'll tell you that. Battered to dust they would be!
Mairtin Good enough fort hem, the morbid oul fecks. And not only stealing your missus then, if that weren't enough, but to go pinching the locket that lay round her neck too, a locket that wouldn't fetch you a pound in the Galway pawn, I'd bet.
Mick *has stopped hammering on the locket's first mention and stepped back a pace, staring at Mairtin whose hammering continues unabated, entirely unaware of his faux-pas.*⁷⁶

Mairtin bekommt gar nicht mit, was er gesagt hat. So wie in *The Beauty Queen of Leenane* verrät er durch einige unbewusste Äußerungen alles und bringt so den Stein ins Rollen. Mick lässt ihn reden. Er selbst setzt sich und sieht Mairtin bei seiner Arbeit zu. Mairtin beschwert sich kurz, dass er die Arbeit alleine machen muss, kehrt aber in seinem benebelten Zustand gleich wieder zu ihr zurück und redet weiter. Nach einiger Zeit ist die Arbeit getan.

⁷⁵ *A Skull in Connemara*: Scene Three, Seite 105. Deutsch: MICK DOWD Wenn dir meine Art, Schädel zu zertrümmern, nicht paßt, kannst du auch abhauen. MAIRTIN HANLON Wie du das machst, das ist sehr gut. MICK DOWD Ich habe eine Dreckschaufel und einen Besen. MAIRTIN HANLON Ich hab nur so gedacht. Auf Wiedersehen, Billy Curran, oder wie auch immer dein Name ist. Du bist jetzt sowieso völlig durcheinander, du armes Dreckstück, du. MICK DOWD Hör jetzt auf zu fluchen, Mairtin. MAIRTIN HANLON Gut, ich hör auf. MICK DOWD Jedenfalls wenn du mit den Toten umgehst. (Szene 3, Seite 52.)

⁷⁶ *A Skull in Connemara*: Scene Three, Seite 108 – 109. Deutsch: MAIRTIN HANLON (*Pause*) Würdest du die Knochen deiner Frau mit derselben Leidenschaft zertrümmern, wenn sie hier wäre, Mick? MICK DOWD Nein, würde ich nicht. Ich hätte Respekt. MAIRTIN HANLON Einen Gefallen haben sie dir also vielleicht getan, diese Kerle, daß sie sie dir gestohlen haben. MICK DOWD Das war kein Gefallen, und wenn ich diese Dreckskerle hier hätte, dann könntest du ein schönes Schädelzertrümmern sehen. Das kann ich dir sagen. Zu Staub zertrümmert würden sie. MAIRTIN HANLON Das würde ihnen recht geschehen, den gräßlichen Schweinen. Und nicht nur, daß sie deine Frau stehlen, als wenn das nicht genug wäre, klauen sie auch noch die Kette, die um ihren Hals hing, eine Kette, die nicht mal ein Pfund bringen würde beim Pfandleiher in Galway, da wette ich. [...] (Szene 3, Seite 56 – 57.)

Mairtin What's next on the agenda?
Mick Be picking up a few of the big lumps, there, and be putting them in the sack.
Mairtin *does so, drunkenly.*
Mairtin Ah there's too many of the bastards to be picking up. You should get a Hoover.
Mick Just a few more of the big ones will do us.
Mairtin I was promised a dustpan and brush a while back. I see that promise proves untrue. Now what?
Mick (*standing*) Now we'll be driving them out to the lake to be starting the disposing.
 [...]
Mairtin Ah you wouldn't let me be driving, would ya?
Mick If you're not up to the job, no I wouldn't be.
Mairtin I'd be up to the job, Mick! I'd be up to the job!
Mick You're not a tadeen over the limit, now?
Mairtin I'm not near the limits, sure. I've had a bare sip. Oh let me be driving, Mick. Please now.
Pause. Mick takes his car keys out of his pocket and tosses them to Mairtin, who fumbles them at length and drops them, then drunkenly picks them back up off the floor.
Mairtin Oh jeebies, this has turned into a great owl night. Driving and drinking and skull-battering...⁷⁷

Was Mairtin in seinem betrunkenen Zustand nicht merkt, dem Rezipienten jedoch nicht entgeht, ist die ausbleibende Reaktion Micks auf Mairtins Fauxpas. Nachdem Mick Mairtin die Schlüssel für den Wagen gegeben hat, zeigt sich eine deutliche Richtung dahingehend an, wie Micks Reaktion auf Mairtins Fehler aussehen kann. Zum Erstaunen des Rezipienten, wenn auch aus anderer Motivation heraus, spricht Mairtin dies sogar noch an:

[**Mairtin**] *exits with sack.*
 (*Off.*) I'll be sure and remember to be putting me seat-belt on too, Mick, knowing your track record.
Sound of Mairtin laughing, off.
Mick (*quietly*) Be doing what you like, ya feck...
He picks up his mallet and rolls it around in his hand a little.
 It'll make no difference in the end.
*He exits briskly, bringing the mallet with him and turning the lights off behind him, as the sound of a car starting up is heard.*⁷⁸

⁷⁷ *A Skull in Connemara*: Scene Three, Seite 110 – 111. Deutsch: MAIRTIN HANLON Was steht jetzt an? MICK DOWD Heb ein paar von den Klumpen da auf, und wirf sie in den Sack. [...] MAIRTIN HANLON Ach, das sind zu viele von diesen Bastarden, um die alle aufzuheben. Du solltest einen Staubsauger holen. MICK DOWD Nur noch ein paar von den ganz großen, das reicht. MAIRTIN HANLON Man hat mir vor ner Weile eine Dreckschaufel und einen Besen versprochen. Das Versprechen ist nicht eingehalten worden. Was jetzt? MICK DOWD (*steht auf*) Jetzt fahren wir sie raus zum See, um sie loszuwerden. [...] MAIRTIN HANLON Ah, du würdest mich doch sowieso nicht fahren lassen, oder? MICK DOWD Wenn du das nicht unbedingt machen willst, würde ich das nicht tun. MAIRTIN HANLON Ich will das unbedingt machen, Mick! Ich will das unbedingt machen! MICK DOWD Bist du nicht ein bißchen über dem Limit, oder? MAIRTIN HANLON Ich bin nicht mal in der Nähe vom Limit. Ich hatte ja nur ein Schlückchen. Oh laß mich fahren, Mick. Bitte, wirklich. [...] MAIRTIN HANLON Oh Mann, das ist wirklich eine großartige Nacht geworden. Fahren, trinken und Schädel zertrümmern... (Szene 3, Seite 58 – 59.)

Mit dem Abgang Micks endet die dritte Szene. Die Szene endet mit einem klassischen Cliff-Hanger. Alle Anzeichen deuten auf eine fürchterliche Racheaktion Micks an Mairtin hin.

Funktion der dritten Szene ist es, die beiden Figuren Mick und Mairtin in ein engeres Verhältnis zu bringen. Durch den Vertrauensaufbau erscheint der Verrat eine noch größere Dimension zu bekommen. Das Ende der Szene bezeichnet gleichzeitig den Höhepunkt der Handlung der Szene. Zuvor wurde durch kleine Wendungen – z.B. zu Beginn das Zerschlagen der Knochen und Schädel – die Handlung vorangetrieben. Scheint der Umstand, dass Oonas Überreste verschwunden sind, zu Beginn der Szene nur eine Tatsache zu sein, an der die beiden Männer keinen Einfluss haben können und wird dieser Umstand im Laufe der Szene sogar so weit verdrängt, dass er in Vergessenheit geraten kann, bringt Mairtins unbedachte Äußerung der Handlung eine ungeahnte Wendung. Anders, als im ersten Stück der Trilogie, ahnt auch der Rezipient von dieser Wendung nichts. Alle anderen zuvor gegebenen Hinweise – vor allem diejenigen, die sich auf Micks Vergangenheit beziehen sowie auch seine Drohungen denen gegenüber, die Oonas Grab geöffnet haben – lassen hingegen sehr wohl einen Schluss auf den weiteren Verlauf der Handlung am Ende der dritte Szene zu. Schon der Beginn der nächsten Szene stellt außer Zweifel, zu welchem Zeitpunkt diese Handlung wieder aufgenommen wird.

Scene Four:

Mick enters, turns lights on. His shirt is covered in blood. He wipes some blood off his mallet and lays it on the table, then brushes the bone fragments littering the floor into the next room. He sits in his armchair when finished. There is a knock at the door. Mick lets Maryjohnny in.⁷⁹

Der Beginn der Szene besteht zu allererst in dem Auftritt Micks. Sein blutiges Hemd und die Tatsache, dass er beginnt, den Raum zu säubern legen nahe, dass es nicht sein Blut ist. Obwohl der Nebentext nicht sehr ausführlich ist, lässt die stumme Handlung dem Rezipienten genügend Zeit sich Gedanken zu machen. Anhand des Endes der vorhergegangenen Szene scheint sich die Vermutung, die das Ende von Scene Three

⁷⁸ *A Skull in Connemara*: Scene Three, Seite 111. Deutsch: MAIRTIN HANLON (*off*) Zur Sicherheit werde ich auch daran denken, mich anzuschneiden, Mick, ich weiß ja, wie das enden kann... [...] MICK DOWD (*leise*) Mach doch, was du willst, du Scheißer... [...] MICK DOWD Das macht am Ende auch keinen Unterschied. [...] (Szene 3, Seite 59.)

⁷⁹ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 111. Deutsch: (Szene 4, Seite 60.)

evoziert hat, erfüllt zu haben. Alles spricht dafür, dass Mick sich an Mairtin gerächt hat.

Marys Auftritt bringt einen weiteren kuriosen Effekt in die Szene: Das Begrüßungsritual wird von ihr nicht durch eine Frage oder sonstige Anzeichen gestört, dass sie das Blut entdeckt habe – obwohl es unmöglich zu übersehen ist. Die Konversation dreht sich ums Wetter – so wie zu Beginn der ersten Szene – und über das gerade zu Ende gegangene Bingospiel, von dem Mary kommt. Mary hat nur Eintrittskarten fürs Schwimmbad gewonnen und sucht einen Abnehmer.

Mary I'll give them to Mairtin or someone so. Is Mairtin able to swim?

Mick *wipes some of the blood from himself.*

Mick I'd bet money against it.⁸⁰

Diese Aussage Micks unterstreicht noch die Vermutung, dass mit Mairtin etwas passiert ist. Mary, die jetzt erst das Blut entdeckt, meint, es sei Farbe.

Der Dialog dreht sich schließlich kurz um Oonas verschwundene Überreste – dadurch wird klar, dass sich dahingehend noch nichts anderes ergeben hat – und Mary erzählt dann den neuesten Tratsch, dass Ray Dooley (Patos Bruder aus *The Beauty Queen of Leenane*) seinen Job als Fremdenführer verloren hat, weil er den Touristen Blödsinn erzählt habe und dass er sich bald auf den Weg nach Bosten machen wird, um bei der Hochzeit seines Bruders dabei zu sein. Dieser kleine Exkurs nimmt somit den weiteren Verlauf der Handlung aus dem ersten Stück der Trilogie auf. Durch die Erwähnung der Hochzeit kommt Mick wieder auf Oona zu sprechen. So wie er über sie spricht, wie er ihre kleinen Fehler beschreibt, wird klar, – und er bestätigt dies dann auch – dass sie ihm fehlt.

Mary It's a shame she's dead so. (*Pause.*) I wonder who it was took her?⁸¹

Bevor dieses Thema wieder aufgenommen werden kann, kommt Thomas zur Türe herein. Er trägt eine kleine Tasche bei sich. Tom bittet seine Großmutter Mary zu gehen. Sie will nicht gehen und auch Mick hat nichts dagegen, dass sie bleibt, obwohl Tom mit ihm unter vier Augen sprechen wollte. Auch Tom übersieht das blutverschmierte Hemd Micks.

Mick What would you want to be speaking to me alone for anyways?

Thomas Oh nothing terrible important really. Just I'd like you to write out and sign a little owl confession for me, that's all. Just a weeny little confession, like.

⁸⁰ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 112. Deutsch: MARY RAFFERTY Dann gebe ich sie also Mairtin oder irgend jemandem. Kann Mairtin schwimmen? MICK *wischt sich etwas Blut ab.* MICK DOWD Ich wette, nicht. (Szene 4, Seite 61.)

⁸¹ Scene Four, Seite 114. Deutsch: MARY RAFFERTY Also eine Schande, daß sie tot ist. (*Pause.*) Ich frag mich, wer es war, der sie gestohlen hat? (Szene 4, Seite 62.)

Mick A confession to what?
Thomas *takes a skull with a large forehead-crack out of his bag.*
Thomas A confession to the murdering be blunt instrument, or be some sort of instrument, of you late wife, Mrs Oona Margaret Dowd.
Thomas *gestures to the skull crack.*
Mary No...!
Mick Oh. Okay so.
Thomas Hah?
Mick Okay, I said. Do ya have a pen?⁸²

Nicht nur zu Toms Überraschung willigt Mick ein ein Geständnis zu schreiben. Die Situation entbehrt nicht einer gewissen Komik, da erst kein Stift gefunden werden kann und Mary dann ihre leuchtenden Stifte vom Bingospiel anbietet.

Mick (*finding pen*) Here, me lucky lotto pen. Now, what exactly do you want me to be saying, Thomas?
Thomas Well, the *truth*, Mick.
Mick Oh, the truth, aye. Fair enough.
Mick *writes out his confession on two pieces of paper* **Thomas** *gives him [...]*⁸³

Während Mick schreibt beschäftigt sich Mary mit Oonas Schädel. Sie kann es nicht glauben, dass Mick Oona wirklich umgebracht haben soll. Aber andererseits scheint ihr der Beweis mehr als ausreichend zu sein, um ihre Meinung zu ändern. Während Mick schreibt, bittet er Mary eindringlich, den Schädel seiner Frau auf den Tisch zu legen und die Finger von ihr zu lassen. Außerdem fragt er Tom, warum dieser nie etwas gegen die Diebstähle Marys beim Bingo machen würde, oder gegen die Gesetzesübertritte seines Bruders Mairtin. Allerdings ist ein Mord allemal wichtiger als kleine Vergehen, so Thomas.

Thomas [...] (*Pause.*) Are you nearly done?
Mick I'm nearly done, all right.
Mary Poor Oona. Why did you kill her, Mick? Sure, bad scrambled eggs is no just cause to butcher your wife.
Mick I know it's not, Mary, and do you want to hear something funny? I didn't butcher my wife. Just like for seven long years I've been saying I didn't butcher my wife. I never butchered anybody 'til tonight.⁸⁴

⁸² *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 115. Deutsch: MICK DOWD Weswegen könntest du mich denn überhaupt allein sprechen wollen? TOM HANLON Wirklich nichts schrecklich Wichtiges. Es ist nur, ich hätte gern, daß du mir ein kleines Geständnis unterschreibst, das ist alles. Nur ein winzig kleines Geständnis. MICK DOWD Was für ein Geständnis? [...] TOM HANLON Ein Geständnis wegen dem Mord an deiner verstorbenen Frau, Mrs. Oona Margaret Dowd, stumpfer Gegenstand oder so was in der Art – irgendein Instrument. [...] MARY RAFFERTY Nein...! MICK DOWD Oh. Ja, ist gut. TOM HANLON Hah? MICK DOWD Ist gut, habe ich gesagt. Hast du einen Stift? (Szene 4, Seite 63 – 64.)

⁸³ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 116. Deutsch: MICK DOWD (*findet einen Stift*) Hier, mein Lotto-Glücksstift. Also, was genau willst du, soll ich sagen, Thomas? TOM HANLON Nun, die Wahrheit, Mick. MICK DOWD Oh, die Wahrheit, jau. Das ist fair. [...] (Szene 4, Seite 64.)

⁸⁴ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 118. Deutsch: TOM HANLON [...] (*Pause.*) Bist du bald fertig? MICK DOWD Ich bin bald fertig, ja, ja. MARY RAFFERTY Arme Oona. Warum hast du sie umgebracht, Mick? Also wirklich, schlechte Rühreier sind doch kein Grund, seine Frau abzuschlachten. MICK DOWD Das weiß ich, Mary, und willst du was Komisches hören? Ich habe meine Frau nicht

Sehr viel Zeit bleibt weder dem Rezipienten noch den Figuren auf der Bühne um sich über das Gesagte Gedanken machen zu können. Vom Standpunkt des Rezipienten aus wird die Vermutung und Vorahnung, die sich am Ende der dritten Szene zu bilden begann, durch diese Aussage nur bestätigt. Mary und Tom hingegen dachten die ganze Zeit über an Oona, nicht an eine andere Person.

Während Mick Thomas das Geständnis gibt und dieser es durchliest, bekräftigt Mick seine Aussage von vor sieben Jahren nochmals:

[**Mick**] A pure, drink-driving was all my Oona was, as all along I've said, but if it's a murderer ye've always wanted living in ere midst, ye can fecking have one.
Thomas D'you think I'm going to believe this pile of fecking bull?! Down the disco with Ray Dooley tonight Mairtin is, and nowhere but the disco.
Mick But, sure, if down the disco Mairtin was, how would I have ended up with his bastard brains dripping down the bloody front of me?
Mary No...!
Mick D'you see how great a copper he is, Maryjohnny, with his skills and his solving and his lettuces in empty fridges, yet doesn't bat an eye at a blood-soaked man standing whap-bang in front of the feck-brained fool...
Thomas You killed him?
Mick I did, aye. His body's hanging halfway out the windscreen of me Anglia a mile away there.
Thomas *dives for Mick, knocking him off his chair and strangling him on the floor, Mick barely defending himself.*
Mary Leave him, Thomas, leave him! Thomas!
Mairtin *enters behind her, somewhat concussed, a big bloody crack down the centre of his forehead, dripping onto his shirt. He watches the fight a while, Mary noticing him after a few seconds, confused.*
Mairtin What are them two gobshites up to?
Thomas *stops strangling Mick. Both stand and stare at Mairtin.*
Mairtin What are ye's feckers looking at? Ye's fellas looking at, I mean?
Thomas *examines Mairtin's wound. Mary sits, refilling drink.*⁸⁵

Mairtins Auftauchen kommt für alle unerwartet. Alles hat darauf hingewiesen, dass er tot ist, nicht zuletzt Micks Geständnis wenige Minuten zuvor. Woher das Blut auf

abgeschlachtet. Schon seit sieben Jahren habe ich immer gesagt, ich habe meine Frau nicht abgeschlachtet. Ich habe bis heute Abend noch nie jemanden abgeschlachtet. (Szene 4, Seite 66 – 67.)

⁸⁵ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 118 – 119. Deutsch: MICK DOWD Nichts weiter als ein Fall von betrunken fahren war meine Oona, das habe ich immer gesagt, aber wenn ihr einen Mörder unbedingt braucht, in eurer Mitte, könnt ihr verdammt noch mal einen haben. TOM HANLON Glaubst du wirklich, daß ich dir diesen Haufen Bockmist hier abnehme?! Mit Ray Dooley unten in der Disco ist Mairtin, und nirgendwo als in der Disco. MICK DOWD Ja, klar, wenn er in der Disco wär, wie hätte ich es dann geschafft, hier zu sitzen, während sein blödes Hirn hier vorne an mir runtertropft? MARY RAFFERTY Nein...! MICK DOWD Da siehst du, was für ein großartiger Polizist der ist, Maryjohnny, mit seinen Schädeln und seinem Aufklären und seinen Salaten in leeren Kühlschränken, aber hat keinen Blick übrig für einen blutverschmierten Mann, der ihm direkt auf den Füßen steht, dieser Trottel mit einem Hirn aus Scheiße. [Nebentext] MARY RAFFERTY Laß ihn los, Thomas, laß ihn los! Thomas! [Nebentext] MAIRTIN HANLON Was haben diese beiden Arschlöcher da vor? [Nebentext] MAIRTIN HANLON Was glotzt ihr Arschlöcher so blöd? Ihr Kerle, meine ich? [...] (Szene 4, Seite 67.)

Micks Hemd stammt, wird mit dem Auftritt Mairtins klar, warum Mairtin jedoch noch lebt, löst sich erst später auf.

Thomas will sich seinen Mörder nicht entgehen lassen. Mit allen Mitteln versucht er, Mick trotz Mairtins Auftauchen für den Tod Mairtins festzunehmen. Wenn schon nicht durch das Aufklären von Oonas Tod, so doch durch das Geständnis Micks, er habe Mairtin erschlagen: Mick soll Thomas endlich den lang ersehnten Erfolg durch eine Verhaftung bringen.

Thomas We have you now, Michael Dowd. We have you now.
Thomas *takes his handcuffs out and goes to Mick.*
Mairtin Have him for what?
Thomas Have him for ramming a mallet through the poor brains of you.
Mairtin A mallet? What are you talking about, sure? A pure drink-driving is all this was.
Thomas Hah?
Mick Hah?⁸⁶

Der schöne Erfolg für Thomas wird durch Mairtins Aussage zerstört. Mairtin kann sich die ganze Geschichte nicht erklären. Warum sollte Mick ihm mit dem Holzhammer den Schädel einschlagen wollen? Sind sie nicht Freunde? Mick bestätigt Mairtin seine Zuneigung. Während Thomas seinem Bruder Mairtin zu suggerieren versucht, dass er unter Schock stehe, nimmt Mick sein Geständnis vom Tisch und verbrennt es. Mairtins Zweifel veranlassen Thomas, sich umzudrehen und gerade noch die letzten Flammen des brennenden Papiers sehen.

Mairtin steht nun gänzlich auf Micks Seite. Für ihn steht fest, dass Mick seine Frau nicht umgebracht hat. Thomas fühlt sich hintergangen und verraten.

Thomas What are you on his fucking side for?!
Mairtin Well why wouldn't I be on his fucking side, when it's me own blackguard brother I catch carving a hole in Mick's missus's skull there, the day after you'd dug her up on him.⁸⁷

Nach und nach erzählt Mairtin, dass Thomas ihn mit dem Amulett habe bestechen wollen. Aber da es wertlos gewesen sei, schulde er ihm nichts. Und nicht nur das: Mairtin fängt an, alle Fehler aufzuzählen, die seinem Bruder als Polizist unterlaufen

⁸⁶ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 119. Deutsch: TOM HANLON Jetzt haben wir dich, Michael Dowd. Jetzt haben wir dich. [...] MAIRTIN HANLON Weswegen „haben wir ihn“? TOM HANLON Weil er dir einen Holzhammer in dein armes Hirn gerammt hat. MAIRTIN HANLON Einen Holzhammer? Wovon redest du denn? Betrunken fahren war das, sonst nichts. TOM HANLON Hah? MICK DOWD Hah? (Szene 4, Seite 68.)

⁸⁷ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 120. Deutsch: TOM HANLON Wozu bist du jetzt auf seiner Seite, verdammt noch mal?! MAIRTIN HANLON Also, wie sollte ich wohl nicht auf seiner Seite sein, wo es doch mein eigener lausiger Bruder war, den ich dabei ertappe, wie er ein Loch in den Schädel von Micks Frau schnitzt, einen Tag nachdem er ihn ausgegraben hat. (Szene 4, Seite 69.)

sind. Ab und zu wird er von diesem durch die Frage: Are you finished, Mairtin?⁸⁸ unterbrochen. Schließlich meint Mairtin:

Mairtin I'm finished for the minute, aye, but I may be thinking up some more insults for ya in a whileen once I get me breath back.
Thomas But for the time being you're finished?
Mairtin For the time being I'm finished, aye. Sure haven't I just said five times?
Thomas Good—oh.
Thomas *smashes Mairtin twice across the head with the mallet, Mairtin collapsing to the floor.*⁸⁹

Diesmal sind es Mary und Mick, die versuchen, Thomas von Mairtin fernzuhalten. Mairtin versteht die Welt um sich herum nicht mehr. Thomas, der von Mick festgehalten wurde, um Mairtin nicht weiter mit dem Holzhammer zu attackieren, muss zu seinem Asthmaspray greifen, bevor endlich wieder sprechen kann. Er resigniert. Er sieht ein, dass er alles vermasselt hat, dass er niemals befördert werden würde. Die totale Wandlung in seinem Verhalten veranlasst Mairtin ihn zu fragen, ob es ihm denn gut gehe, während ihm selber das Blut vom Kopf rinnt. Thomas verlässt das Haus. Mary kümmert sich um die Kopfwunde ihres Enkels Mairtin während Mick am Tisch sitzt und Oonas Schädel in Händen hält.

Mairtin beschwört noch einmal die Höhepunkte des Tages herauf: Trinken, Fahren, Schädel zertrümmern. Dann fragt er Mick, ob dieser noch Hilfe beim Zerschlagen von Oonas Schädel brauche, Mick lehnt ab und fügt hinzu, dass er Mairtin die Rechnung für den verbeulten Wagen schicken würde.

Mairtin ist viel zu verwirrt, um darauf zu reagieren. Er steht auf, schwankt, und beschließt endlich doch, sich auf den Weg zum Krankenhaus zu machen. Er geht. Mary bleibt bei Mick zurück.

Als neuerlich das Zerschlagen der Knochen und Schädel erwähnt wird ist Mary wieder empört und macht Mick für den Tod seiner Frau Oona verantwortlich. Sie deutet an, in der besagten Nacht etwas gesehen zu haben. Mick beharrt jedoch darauf, dass es ein Unfall war. Und auch, als Mary ihn damit konfrontiert, dass Mairtins Wunde am Kopf eindeutig nicht vom Autounfall stammen konnte bringt Mick nichts von seiner Aussage ab.

⁸⁸ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 121.

⁸⁹ *A Skull in Connemara*: Scene Four, Seite 121. Deutsch: MAIRTIN HANLON Das ist der Schluß für den Moment, jau, aber vielleicht überlege ich mir ja noch ein bißchen was, wenn ich wieder zu Atem gekommen bin. TOM HANLON Aber für den Moment ist das der Schluß? MAIRTIN HANLON Für den Moment ist das der Schluß, jau. Ich hab es ha auch erst fünfmal gesagt. TOM HANLON Also gut. TOM schlägt zweimal mit dem Hammer auf MAIRTINs Kopf ein. MAIRTIN bricht auf dem Boden zusammen. (Szene 4, Seite 70.)

Mick sagt Mary schließlich direkt, dass sie, wenn sie wirklich von seiner Schuld überzeugt gewesen wäre, sicherlich nicht all die Jahre vorbeigekommen wäre – außer natürlich, um ihm seinen Poteen abzuschwatzen. Mary steht schließlich auf und geht. Mick bleibt alleine zurück, küsst den Schädel Oonas und wiederholt noch einmal, dass er sie nicht getötet habe. Damit endet das Stück.

Die letzte Szene des Stückes führt zur teilweisen Auflösung der Problemstellungen. Ob oder ob nicht Mick für den Tod seiner Frau verantwortlich war, wird nicht gelöst, das Verschwinden ihrer Überreste und alles, was damit zu tun hat, wird hingegen in dieser letzten Szene aufgelöst. So wie in den anderen Stücken werden die losen Enden von Andeutungen und Vermutungen zu einer Lösung gebracht.

Der Konflikt, der am Ende der dritten Szene seinen Höhepunkt erreicht, wird im Laufe der letzten Szene gelöst. Die Verbindung zur vorangegangenen Szene ist durch den kurzen, deutlichen Zeitunterschied gegeben. Der Beginn der letzten Szene ist eigentlich nur die Fortführung der unterbrochenen dritten Szene. Wie viel Zeit genau zwischen den beiden Szene liegt, lässt sich nicht festmachen, allerdings ist klar auszuschließen, dass es sich um mehr als nur ein paar Stunden – wenn überhaupt so lange – handelt. Durch diese feste Verbindung bekommt das ganze Stück eine dichte Konstruktion. Wird die ungenaue Beschreibung am Beginn der dritten Szene nicht berücksichtigt – ob es nun ein oder zwei Tage sind, spielt für den Fortgang der Handlung keine Rolle – so findet das Geschehen an etwa zwei Tagen statt.

Der Abgang Tom Hanlons sowie die besorgte Nachfrage Mairtins sind ein Verweis auf das folgende Stück der Trilogie: *The Lonesome West*.

Auffallend oft wird im Verlauf der Handlung auf Figuren aus dem vorangegangenen Stück, *The Beauty Queen of Leenane*, verwiesen. Durch diese Verweise wird ein noch engeres Verhältnis der Stücke unterstrichen.

Hinweise, in wie weit Aussagen und Handlungen der Figuren nicht zusammenpassen, – wie bei *The Beauty Queen of Leenane* – gibt es im Verlaufe des Stückes keine. Nur durch später eintretende Ereignisse lassen sich vorher unlogisch erscheinende Äußerungen rückwirkend als relevant erkennen. Dieser Kunstgriff ist vor allem bei dem Stück *The Cripple of Inishmaan*⁹⁰ deutlich zu sehen, spielt aber auch in den anderen Stücken immer wieder eine Rolle. In Bezug auf die Rezeption hat dies eine große Bedeutung.

⁹⁰ Siehe: 1.2.1. *The Cripple of Inishmaan*.

1.1.3. *THE LONESOME WEST*:

Scene One:

Auch in *The Lonesome West* besteht die Bühne aus der Wohnküche eines alten Farmhauses im Westen Irlands. Ort der Handlung – wie im Nebentext festgeschrieben – ist Leenane im Co. Galway. Ganz rechts, so weiter in der Szenenbeschreibung, ist die Eingangstüre. Rechts im Raum steht ein Tisch mit zwei Sesseln. An der hinteren Wand in der Mitte ist ein Kamin, rechts und links davon ein Polstersessel. Auf der linken Seite sind zwei Türen, die eine führt in das Zimmer von Coleman, die andere in das Zimmer von Valene. An der hinteren Wand ist ein langes Regal voll mit Plastikfiguren von Heiligen, alle mit einem großen „V“ markiert. Oberhalb hängen eine Schrotflinte und darüber ein Kreuz. Außerdem befinden sich noch ein Schrank mit Lebensmitteln auf der linken Seite des Raumes sowie ein Schrank mit Laden auf der rechten Seite, auf dem das gerahmte Foto eines schwarzen Hundes steht. Das Stück beginnt mit dem Eintritt Colemans. Er ist schwarz gekleidet und kommt gerade von einer Beerdigung. Während er hereinkommt, löst er die Krawatte, dann nimmt er eine Keksdose aus dem Schrank, öffnet sie und entnimmt ihr eine Flasche Poteen die auch mit einem „V“ gekennzeichnet ist. Hinter ihm kommt Father Welsh zur Türe herein.⁹¹ Father Welsh tritt hier zum ersten Mal auf. Im Laufe der Trilogie wurde er immer wieder erwähnt, sein Name ist zum Running Gag geworden, es wurde schon viel von ihm und über ihn erzählt. Mit dem ersten Satz wird auch die dritte Figur des Stückes eingeführt, auch wenn sie noch nicht auf der Bühne erschienen ist: Welsh lässt die Eingangstüre für Valene offen Coleman reagiert nicht darauf. Schon die ersten zwei Sätze des Stückes sagen viel über die beiden Figuren Coleman und Welsh aus:

Welsh	I'll leave the door for Valene.
Coleman	Be doing what you like. ⁹²

Der Rezipient kann aus diesem Wortwechsel einiges an Informationen herauslesen: zum einen, dass es noch jemanden namens Valene gibt – und dass dieser wahrscheinlich hier wohnt und der Inhaber all der Sachen ist, die mit „V“ gekennzeichnet sind – und dass es Coleman einerlei ist, was Father Welsh macht. Diese Gleichgültigkeit Colemans steht der Fürsorge Father Welsh' gegenüber. Gleich

⁹¹ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 129.

⁹² *The Lonesome West*: Scene One, Seite 129. Deutsch: WELSH Ich lasse die Tür für Valene auf. COLEMAN Machen Sie, was Sie wollen. (Szene 1, Seite 4.)

darauf liefert Coleman indirekt eine weitere Charakterisierung von Father Welsh: er bietet Father Welsh einen Schluck an, den dieser annimmt, und murmelt dann aber noch zu sich selbst:

Coleman (*quietly*) A dumb fucking question that was.⁹³

Dies wiederum lässt darauf schließen, dass Father Welsh wohl niemals einen Schluck Alkohol ablehnt. In einem der nächsten Sätze wird dann klar, woher die beiden Männer gerade gekommen sind: Father Welsh ermahnt Coleman, nicht zu fluchen, gerade an diesem Tag nicht, am Tag des Begräbnisses von Colemans und Valenes Vater. Father Welsh spricht die rege Teilnahme an dem Begräbnis an, Coleman sieht darin allerdings nur das Verlangen der Menschen (explizit wird hier Maryjohnny genannt, die im zweiten Stück der Trilogie ihren Auftritt hat) nach einem Leichenschmaus – den es jedoch nicht geben wird, da Valene das Geld hat und nicht gewillt ist, etwas herzuschenken. Schon die Tatsache, dass Valene allen Anschein nach jedes seiner Besitztümer kennzeichnet, legt nahe, dass dieser nicht teilen will. Auch der Poteen, den die beiden sich gerade genehmigen, so betont Coleman, gehört Valene.

Coleman [...] and this is his poteen too, so if he comes in shouting the odds tell him you asked me outright for it. Say you sure enough demanded. That won't be hard to believe.

Welsh Like an alcoholic you paint me as half the time.

Coleman Well that isn't a big job of painting. A bent child with no paint could paint you as an alcoholic. There's no great effort needed in that.

Welsh I never touched this stuff before I come to this parish. This parish would drive you to drink.⁹⁴

Was Coleman schon zu Beginn der Szene angedeutet hat wird hier noch einmal wiederholt und von Father Welsh sogar bestätigt: seine Alkoholabhängigkeit.

Als Seelsorger versucht Father Welsh mit Coleman von Trauer um den toten Vater reden, Coleman kann aber damit nichts anfangen. Es kommt sogar so weit, dass Coleman mit fast jedem Wort entweder flucht oder Welsh offen beleidigt und angreift.

⁹³ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 129. Deutsch: COLEMAN (*leise*) Eine scheißdumme Frage ist das gewesen. (Szene 1, Seite 4.)

⁹⁴ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 130. Deutsch: COLEMAN [...] Und übrigens, das ist sein Poteen, und wenn er gleich hier reinkommt und Zeter und Mordio schreit, dann sagen Sie ihm, daß Sie mich ausdrücklich darum gebeten haben. Sagen Sie, Sie haben darauf bestanden. Das ist ja auch nicht schwer zu glauben. WELSH Als wär ich ein Alkoholiker, so ein Bild zeichnest du dauernd von mir. COLEMAN Na, das ist ja auch nicht schwer zu zeichnen. Jedes bescheuerte Kind ohne Arme könnte dich als Alkoholiker zeichnen. Das macht nun wirklich keine große Mühe. WELSH Bevor ich in diese Gemeinde gekommen bin, hab ich das Zeug nicht angerührt. Diese Gemeinde treibt einen in den Suff. (Szene 1, Seite 5.)

Als Father Welsh schließlich aufsteht, um sich die Heiligenfiguren anzuschauen, kommt Valene zur Türe herein. Er trägt einen Sack mit weiteren Figuren bei sich, die er anfängt aufzustellen.

Valene Fibreglass.
Coleman (*pause*) Feck fibreglass.
Valene No, feck you instead of feck fibreglass.
Coleman No, feck you two times instead of feck fibreglass...
Welsh Hey now!! (*Pause.*) Jesus!
Valene He started it.⁹⁵

Wie zwei Kinder streiten sich die Brüder um nichts und wieder nichts. Aufgrund Father Welsh' Reaktion ist anzunehmen, dass dies nicht das erste Mal ist. Waren die Flüche vor Valenes Eintritt noch einigermaßen 'normal', geht in diesem kurzen Wortwechsel nichts mehr ohne Fluchen.

Diesmal schafft es Father Welsh die Aufmerksamkeit der Brüder abzulenken und dem Streit ein Ende zu setzen. Er bringt die Sprache auf Tom Hanlon, den Polizisten. (Eine weitere Figur aus dem zweiten Stück der Trilogie.) Aufgrund der Hinweise liegt die Vermutung nahe, dass nach den Ereignissen, die in dem Stück *A Skull in Connemara* vorkamen, Thomas so etwas wie eine Auszeit hatte. Father Welsh betont, dass Tom zurück sei.

Der Themenwechsel hat jedoch nicht ganz den gewünschten Erfolg.

Valene I do hate them fecking Hanlons.
Welsh Why now, Val?
Valene Why, is it? Didn't their Mairtin hack the ears off of poor Lassie, let him fecking bleed to death?
[...]
Welsh And there's plenty enough hate in the world as it is, Valene Connor, without you adding to it over a dead dog.
Valene Nobody'll notice a bitten more hate, so, if there's plenty enough hate in the world.
Welsh A nice attitude that is for a...
Valene Feck off and sling your sermons at Maureen Folan and Mick Dowd, so, if it's nice attitudes you're after, Walsh. Wouldn't that be more in your fecking line?
Welsh *bows his head and pours himself another drink.*
Coleman That shut the fecker up.⁹⁶

⁹⁵ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 131 – 132. Deutsch: VALENE Fiberglas. COLEMAN (*Pause*) Scheiß doch auf Fiberglas. COLEMAN Nein, scheiß zweimal auf dich statt scheiß auf Fiberglas... WELSH Hey!! (*Pause*) Himmel! VALENE Er hat angefangen. (Szene 1, Seite 7.)

⁹⁶ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 132 – 133. Deutsch: VALENE Wirklich, ich hasse diese beschissenen Hanlons. WELSH Warum das denn, Val? VALENE Wieso warum? Hat etwa nicht ihr Mairtin die Ohren von der armen Lassie abgehackt und sie verdammt nochmal verbluten lassen? [...] WELSH Und es gibt schon genug Haß auf der Welt, so wie sie ist, Valene Connor, auch ohne, daß du noch kommst und deinen Haß über einen toten Hund ausschüttet. VALENE Ein bißchen mehr Haß wird niemanden stören, also, wenn sowieso schon soviel davon auf der Welt ist. WELSH Das ist ja eine schöne Haltung für einen... VALENE Verpissen Sie sich, und sparen Sie sich Ihre Sermon für Maureen Folan und Mick Dowd, wenn Sie auf eine schöne Haltung aus sind, Walsh. Das wär wohl angemessener

Für einen kurzen Augenblick sind die Brüder sich über etwas einig. Father Welsh' Reaktion auf die Namen Maureen und Mick (Maureen ist eine Figur, Mörderin, aus *The Beauty Queen of Leenane*, dem ersten Stück der Trilogie, Mick ist vielleicht ein Mörder und kommt im zweiten Stück der Trilogie, *A Skull in Connemara*, vor) legt nahe, dass er auch diesen beiden nicht ins Gewissen reden konnte. Der Griff zur Flasche Poteen lässt Valene erkennen, dass es sich hier um seine Flasche handelt – der nächste Streit mit seinem Bruder Coleman ist somit ausgelöst.

Valene A great parish it is you run, one of them murdered his missus, an axe through her head, the other her mammy, a poker took her brains out [...]

Welsh What can I do, sure, if the courts and the polis...

Valene Courts and the polis me arse. I heard the fella you represent was of a higher authority than the courts and the fecking polis.

Welsh (*sadly*) I heard the same thing, sure. I must've heard wrong. It seems like God has no jurisdiction in this town. No jurisdiction at all.⁹⁷

Obwohl Father Welsh nicht die eigentliche Hauptfigur ist, sondern die Brüder, so ist seine Figur die weitaus interessantere. Nicht nur, dass durch das häufige Erwähnen seines Namens schon in den anderen beiden Stücken der Trilogie so etwas wie eine Mystik entstanden ist, was seine Person betrifft, so ist er in diesem Stück zu einem gewissen Grad auch die Schlüsselfigur der Handlung. Sein erneuter Griff zur Flasche, um sich sein Glas wieder anzufüllen, verdeutlicht seine Gefühle und seine Resignation. Diese letzte Feststellung bewirkt bei den Brüdern eine eigenartige Reaktion: nicht auf den Inhalt bezieht sich Coleman, sondern einzig auf den Klang des Wortes 'Jurisdiction', als er seinen Kommentar – der somit keiner ist – abgibt. Für Coleman ist der Inhalt des Wortes genauso nebensächlich wie das, was Father Welsh eben gesagt hat.

Fast überflüssig zu erwähnen, dass Colemans Eingeständnis, den Klang des Wortes zu mögen, Valene zu weiteren Sticheleien und einem weiteren Streit anregt.

für Sie, Scheiße. [...] COLEMAN Das hat dem Arschloch jetzt die Sprache verschlagen. (Szene 1, Seite 8 – 9.)

⁹⁷ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 134. Deutsch: VALENE Eine tolle Gemeinde ist das, die Sie da haben, der eine ermordet seine Frau, eine Axt durch den Kopf, die andere ihre Mutti, mit einem Schürhaken das Hirn rausgeprügelt, und Sie haben nichts Besseres zu tun, als mit denen rumzuquatschen? Oh, jau. WELSH Was soll ich denn machen, mal ehrlich, wenn die Gerichte und die Polizei... VALENE Gerichte und Polizei, du scheiße. Ich hab gehört, daß der Kerl, den Sie hier repräsentieren, eine höhere Autorität wäre als die Richter und die Scheißpolizei. WELSH (*traurig*) Sicher, das hab ich auch schon gehört. Da muß ich mich verhöhrt haben. Es scheint, als fiele diese Stadt nicht in Gottes Zuständigkeitsbereich. Überhaupt kein Zuständigkeitsbereich hier. (Szene 1, Seite 10.)

Valene erinnert sich endlich, wohin er seinen Marker gegeben hat – Kommentar Colemans: sein Bruder verstecke alles – und verlässt den Raum, als Father Welsh seine ‘Selbstreflexion’ wieder aufnimmt.

Welsh I’m a terrible priest, so I am. I can never be defending God when people go saying things agin him, and, sure, isn’t that the main qualification for being a priest?

Coleman Ah there be a lot worse priests than you, Father, I’m sure. The only thing with you is you’re a bit too weedy and you’re a terror for the drink and you have doubts about Catholicism. Apart from that you’re a fine priest. Number one you don’t go abusing five-year olds so, sure, doesn’t that give you a head-start over half the priests in Ireland?⁹⁸

Colemans Versuch Father Welsh aufzumuntern oder ihm Mut zuzusprechen ist wohl etwas eigenartig. Father Welsh lässt sich sein Selbstmitleid auch nicht nehmen. Schließlich weiß er, was sich in seiner Gemeinde abspielt und dass sowohl Mick als auch Maureen noch immer nicht die Morde gebeichtet haben, sondern immer nur von ihren schmutzigen Gedanken oder dem Treten nach einem Pferd freigesprochen werden wollen. Dass Coleman wiederholt, dass die beiden vermutlichen Morde niemals nachgewiesen wurden, ändert an Father Welsh’ Einstellung nichts – und Welsh kann seine Vermutungen sogar untermauern. (WELSH: With the scythe hanging out of her forehead, now, Coleman?⁹⁹) Zumindest in Bezug auf Micks Frau Oona. Auch was Mags Tod betrifft, meint Coleman, Mag sei einfach nur gestolpert als Maureen mit dem Schürhaken hantiert habe.

Coleman She had a bad hip and everybody knew, and if it’s at anybody you should be pegging murder accusations, isn’t it me? Shot me dad’s head off him, point blank range.

Welsh Aye, but an accident that was, and you had a witness...

Coleman Is what I’m saying. And if Valene hadn’t happened to be there to see me tripping and the gun falling, wouldn’t the town be saying I put he barrel bang up again him, blew the head off him on purpose? It’s only because poor Mick and Maureen had no witnesses is why all them gobshites do go gossiping about them.

[...]

Welsh See? You do see the good in people, Coleman. That’s what I’m supposed to do, but I don’t. I’m always at the head of the queue to be pegging the first stone.

Valene He’s not having another fecking crisis of faith?

⁹⁸ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 135. Deutsch: WELSH Ich bin wirklich ein miserabler Priester. Nie schaffe ich es, Gott zu verteidigen, wenn irgendwer was gegen ihn sagt, mal ehrlich, und ist das nicht die wichtigste Qualifikation für einen Priester? COLEMAN Ach, es gibt viel schlechtere Priester als Sie, Pater, da bin ich sicher. Sie sind nur ein bißchen zu weich, und Sie saufen wie Hölle, und Sie zweifeln am Katholizismus. Davon abgesehen sind Sie ein prima Priester. Vor allem, weil Sie keine kleinen Jungs mißbrauchen, also, na ja, und das unterscheidet Sie ja wohl von der Hälfte aller Priester in Irland, was? (Szene 1, Seite 11.)

⁹⁹ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 135. Deutsch: WELSH Und was ist mit der Sense, die ihr in der Stirn steckte, Coleman? (Szene 1, Seite 12.)

Alleine in diesem kurzen Abschnitt wird viel von der Ausgangssituation der Handlung erklärt; Fragen, die durch die Andeutungen zu Beginn des Stückes noch offen waren – bezüglich des Todes des Vaters – werden hier überdeutlich diskutiert. Ironie bei der ganzen Geschichte bleibt (parallel zu sehen zu der Unfähigkeit Tom Hanlons in *A Skull in Connemara* Blut als solches zu erkennen) die Tatsache, dass Coleman die Schuld am Tod seines Vaters zugibt, Father Welsh dies jedoch nicht wahrhaben will. Weiters werden die anderen Todesfälle in Leenane besprochen und letztlich auch Father Welsh' Glaubenzweifel. Selbst ein weiterer Versuch Colemans dem Father Mut zuzusprechen – schließlich habe dieser die Fußballmannschaft der unter zwölfjährigen Mädchen zum Sieg geführt – scheitert kläglich.

Nach einem Klopfen an der Eingangstüre steckt Girleen, ein schönes, etwa siebzehnjähriges Mädchen, den Kopf zur Türe herein. Sie verkauft Poteen. Valene will zwei Flaschen, und während er das Geld holen geht, kommt Girleen mit zwei Flaschen zur Türe herein. Auch sie begrüßt den Father mit dem schon altbekannten Running Gag: Father Welsh Walsh Welsh.¹⁰¹

Auf Girleens Frage, wie es denn allen gehe, meint Coleman nur: „We've just stuck our dad in the ground“.¹⁰² Girleen, so als hätte sie nicht zugehört, meint nur: „Grand, grand“, und geht zum nächsten Thema über: Sie hat einen ziemlich offiziell aussehenden Brief vom Briefträger für Valene mitbekommen.

Während Girleen mit Coleman spricht und mit ihrem Aussehen und ihrer Beliebtheit kokettiert steckt Father Welsh aus lauter Verzweiflung die Ohren zwischen die Hände. Dass Valene Coleman keine Flasche Poteen kauft, ist zu erwarten, aber Coleman versucht es doch. Als dann Valene den Brief aufmacht und einen Scheck in der Hand hält und diesen Coleman immer wieder vor die Nase hält, wird es Coleman zu viel: er

¹⁰⁰ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 136. Deutsch: COLEMAN Sie hatte eine schlimme Hüfte, und jeder wußte das, und wenn sie schon jemand wegen Mord bezichtigen müssen, wie wärs dann mit mir? Hab meinem Vater den Kopf weggeschossen, kürzeste Entfernung. WELSH Jau, aber das war ein Unfall, und du hattest einen Zeugen... COLEMAN Ist wie ich sage. Und wenn Valene nicht zufällig dagewesen wäre, der gesehen hätte, wie ich gestolpert bin und das Gewehr hab fallen lassen, würde dann nicht die ganze Stadt sagen, ich hätte die Waffe gegen ihn erhoben und ihm absichtlich den Kopf weggeblasen? Nur weil der arme Mick und Maureen keine Zeugen hatten, zerreißen sich die Quatschköpfe ihre Schandmäuler über sie. [...] WELSH Na, also. Du siehst das Gute in den Menschen, Coleman. Das sollte ich eigentlich auch, aber ich tus nicht. Ich bin immer der erste der Menge, der den Stein wirft. VALENE Er hat doch wohl nicht schon wieder so eine scheiß Glaubenskrisen? COLEMAN Doch, hat er. (Szene 1, Seite 12 – 13.)

¹⁰¹ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 137.

¹⁰² *The Lonesome West*: Scene One, Seite 137. Deutsch: COLEMAN Wir haben grad unseren Vater unter die Erde gebracht. (Szene 1, Seite 14.)

stürzt sich auf Valene. Girleen lacht nur, Father Welsh, nicht mehr ganz nüchtern¹⁰³ (Nebentext), versucht die beiden zu trennen. Welsh ist entsetzt: die beiden streiten sich am Tag des Begräbnisses ihres Vaters.

Welsh What's the matter with ye at all, sure?
Valene He started it.
Welsh Two brothers laying into each other the same day their father was buried! I've never heard the like.
Girleen It's all because you're such a terrible priest to them, Father.
Welsh *glares at her. She looks away, smiling.*
Girleen I'm only coddling you, Father.
Welsh What kind of a town is this at all? Brothers fighting and lasses peddling booze and two fecking murderers on the loose?
Girleen And me pregnant on top of it. *(Pause.)* I'm not really.
Welsh *looks at her and them sadly, moving somewhat drunkenly to the door.*
Welsh Don't be fighting any more, now, ye's two. *(Exits.)*
Girleen Father Welsh Walsh Welsh has no sense of humour. I'll walk him the road home for himself, and see he doesn't get hit be a cow like the last time.
Coleman See you so, Girleen.
Valene See you so, Girleen. *(Girleen exits. Pause.)* That fella, eh?
Coleman *(in agreement)* Eh? That fella.
Valene Jeez. Eh? If he found out you blew the head off dad on purpose, he'd probably get three times as maudlin.
Coleman He takes thing too much to heart does that fella.
Valene Way too much to heart.
*Blackout.*¹⁰⁴

Der letzte Abschnitt der ersten Szene gibt viele Hinweise und sogar deutliche Antworten auf all das, was im Laufe der Szene an Fragen aufkommen kann: zum einen wird deutlich, dass Coleman seinen Vater wirklich erschossen hat, und nicht nur, wie er Father Welsh versichert, beziehungsweise dieser glaubt und glauben will, aus Versehen, sondern mit voller Absicht. Des Weiteren wird klar, dass Valene von der Tat seines Bruder weiß – in wie weit dies auf das Verhältnis der Brüder Einfluss nimmt, ist in Scene One nur zu erahnen. Dass dieser Umstand mit den ewigen

¹⁰³ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 139.

¹⁰⁴ *The Lonesome West*: Scene One, Seite 139 – 140. Deutsch: WELSH Was ist denn überhaupt los mit euch allen? VALENE Er hat angefangen. WELSH Da liegen sich zwei Brüder in den Haaren, am selben Tag, an dem ihr Vater beerdigt wurde. So was habe ich noch nie gehört. GIRLEEN Das ist alles nur, weil Sie ihnen so ein miserabler Priester sind, Pater. [Nebentext] GIRLEEN Ich nehm Sie doch nur hoch, Pater. WELSH Was ist das nur für eine Stadt? Brüder prügeln sich, und die Mädchen verkaufen Schnaps an der Haustüre, und dann laufen auch noch zwei Mörder frei herum? GIRLEEN Und dann bin ich auch noch schwanger. *(Pause)* Nein, stimmt gar nicht. WELSH sieht sie an und geht dann traurig und ein bißchen betrunken zur Tür. WELSH Hört endlich auf, euch zu prügeln, ihr zwei. *(ab)* GIRLEEN Pater Walsh, Welsh, hat einfach keinen Humor. Ich werde auf seinem Weg nach Hause mit ihm mitgehen und aufpassen, daß er nicht wieder von einer Kuh getreten wird, wie neulich. COLEMAN; Bis dann, Girleen. VALENE Bis dann, Girleen. *(Girleen ab. Pause)* Das ist vielleicht ein Kerl. COLEMAN *(zustimmend)* Was? Dieser Kerl. VALENE Mein Gott! Was? Wenn er rausfinden würde, daß du Dad den Kopf mit Absicht weggeblasen hast, dann wären dem seine Gefühlsduseleien dreimal so schlimm. COLEMAN Er nimmt sich alles viel zu sehr zu Herzen, dieser Kerl. VALENE Viel zu sehr zu Herzen. *Blackout.* (Szene 1, Seite 16 – 17.)

Streitereien der beiden zu tun haben könnte, wird – durch die Eintracht der beiden was den Tod des Vaters betrifft – als unwahrscheinliches Motiv nicht standhalten können.

Ein weiterer Punkt am Ende der Szene wird auch deutlich gemacht: Father Welsh ist hoffnungslos überfordert, und, wie es Valene und Coleman am Ende der Szene betonen, er nimmt sich alles viel zu sehr zu Herzen.

Was Girleens Rolle betrifft, werden hier nur wenige Andeutungen gegeben: Aber ihre Fürsorge für Father Welsh am Ende der Szene ist ein kleiner Hinweis auf Kommendes. Ansonsten werden in Scene One alle vier Figuren des Stückes eingeführt und – mehr oder weniger deutlich – charakterisiert. Somit ist die vorrangige Funktion der ersten Szene die Einführung in die Handlung und das Vorstellen der Figuren derselben.

Aufbau und Verlauf der Szene halten sich mit einigen Momenten der Spannung und Entspannung auf einem gleich bleibenden Level. Sobald die Brüder in einem Raum sind, ist es immer nur eine Frage der Zeit, wann der nächste Streit beginnt – gleichgültig, wer sich noch im Raum befindet.

Das Verhältnis von Text und Nebentext ist auffallend verschoben: Der Nebentext gibt nur kleine, meist fast überflüssige Bemerkungen zu den Handlungen und Reaktionen der Figuren auf Gesagtes. Ausgeschlossen ist hierbei nur die einleitende Bühnenbeschreibung, die Wert auf Details legt.

Scene Two:

Die zweite Szene spielt an einem Abend. Das Zimmer hat sich etwas verändert: vor dem offenen Kamin steht ein neuer Herd mit einem großen „V“ markiert. Zu Beginn der Szene sitzt Coleman im linken der Polstersessel, die Brille auf der Nase und liest in einer Frauenzeitschrift, neben ihm steht ein Glas Poteen. Valene kommt mit dem Einkauf zurück, geht gleich zu dem neuen Herd und lässt seine Hand über den Herd streichen.

Valene	I'm checking.
Coleman	I can see you're checking. ¹⁰⁵

Überdeutlich lässt Valene Coleman seine Besitzansprüche spüren. Mit dem Eintritt Valenes ist der erste Streit vorprogrammiert: Coleman weiß, woran er ist, aber er braucht nicht immer von Valene daran erinnert werden, dass alles Valene gehört.

¹⁰⁵ *The Lonesome West*: Scene Two, Seite 140. Deutsch: VALENE Nur mal nachsehen. COLEMAN Ich seh, daß du nur mal nachsiehst. (Szene 2, Seite 18.)

Valene hingegen scheint es wichtig zu finden, Coleman immer wieder klar zu machen, dass nichts in dem Haus Coleman gehört.

Valene [...] This stove is mine, them figurines are mine, this gun, them chairs, that table's mine. What else? This floor, them cupboards, everything in this fecking house is mine, and you don't go touching, boy. Not without me express permission.¹⁰⁶

Coleman versucht irgendwie das Thema zu wechseln und fragt nach dem Einkauf: es stellt sich heraus, dass es weitere Heiligenfiguren und Chips sind, in Colemans Augen eine ungenießbare Marke, die Valene jedoch bevorzugt. Damit geht der Streit in die nächste Runde. Der nächste Anlass bietet sich, als Valene entdeckt, dass Coleman Poteen trinkt. Nicht zu unrecht nimmt er an, dass dies sein Poteen ist, da Valene ja kein Geld hat, um sich einen zu kaufen. Für kurze Zeit unterstellt Valene Coleman auch, das Geld für die Haushaltsversicherung nicht eingezahlt sondern selber eingesteckt zu haben, Coleman meint aber, er brauche das Geld nicht, da er Girleen mit seinem Sexappeal den Poteen abschwatzen konnte. Während Valene Coleman des Lügens bezichtigt, nimmt Coleman eine der Chip-Packungen, macht sie auf und isst. Valene ist noch so durcheinander wegen der Geschichte mit Girleen, dass er erst viel später dazu kommt, Coleman wegen der Chips anzufahren. Er will die Chips bezahlt bekommen. Als Coleman ihm auch noch das Wechselgeld lassen will, gibt Valene ihm bis auf den Groschen heraus. Coleman schmeißt das Kleingeld an Valenes Hinterkopf, als dieser sich abwendet. Als die beiden sich in den Haaren liegen und am Boden schlagen, kommt Father Welsh zur Türe herein. Er ist betrunken. Da die Brüder auch bei seinem Kommen nicht mit der Rauferei aufhören, platzt Father Welsh mit der Neuigkeit heraus. Endlich lassen die beiden voneinander ab. Tom Hanlon (der Polizist aus *A Skull in Connemara*) hat sich gerade umgebracht.

Welsh He walked out into the lake from the oul jetty there. Aye, and kept walking. His body's on the shingle. His father had to haul me drunk out of Rory's to say a prayer o'er him, and me staggering.

Valene Tom Hanlon? Jeez. Sure I was only talking to Tom a day ago there. The funeral.

Welsh A child seen him. Seen him sitting on the bench on the jetty, a pint with him, looking out across the lake to the mountains there. And when his pint was done he got up and started walking, the clothes still on him, and didn't stop walking. No. 'Til the poor head of him was under. And even then he didn't stop.

Coleman (*pause*) Ah I never liked that Tom fecking Hanlon. He was always full of himself, same as all fecking coppers...¹⁰⁷

¹⁰⁶ *The Lonesome West*: Scene Two, Seite 141. Deutsch: VALENE [...] Dieser Ofen gehört mir, diese Figuren gehören mir, dies Gewehr, diese Stühle, dieser Tisch gehört mir. Was noch? Dieser Boden, diese Schränke, alles in diesem verdammten Haus gehört mir, und faß das ja nicht an, mein Junge. Nicht ohne meine ausdrückliche Erlaubnis. (Szene 2, Seite 19.)

¹⁰⁷ *The Lonesome West*: Scene Two, Seite 147. Deutsch: WELSH Er ist von der alten Landungsbrücke aus ins Wasser gegangen. Ja, und immer weiter gegangen. Seine Leiche liegt auf dem Grund. Sein Vater

Die Nachricht vom Selbstmord Tom Hanlons ist in zweierlei Hinsicht interessant: erstens vollendet sie damit die Handlung der zweiten Teils der Trilogie – Hanlon begeht Selbstmord, weil er in seiner Arbeit keinen Erfolg hat (siehe: *A Skull in Connemara*), am Ende des Stückes gibt es dafür viele Hinweise – und die Beschreibung an sich wird im Laufe dieses Stückes noch ein Pendant finden. Colemans Respektlosigkeit fordert Father Welsh heraus. Er weist ihn zurecht, allerdings erfolglos. Als Valene sich auf die Seite des Fathers stellt kommen im Laufe des Streitgespräches nicht nur die zuvor aufgegessenen Chips zur Sprache, sondern auch Colemans Behauptungen, er hätte für sexuelle Dienste von Girleen den Poteen bekommen. Father Welsh bestätigt aber, dass Girleen ihm den ganzen Tag über geholfen hatte. Coleman versucht die Flucht in sein Zimmer, wird aber vom schadenfrohen Valene daran gehindert und so lange gereizt, dass schließlich Father Welsh, der einmal mehr zwischen die beiden streitenden Brüder tritt, die Schimpftirade abbekommt.

Coleman And you can shut your fucking gob too, Welsh or Walsh or whatever your fucking name is, ya priest! You don't go catching Coleman Connor out on lies and expect to be... and be expecting to... to be...

Coleman enters his room, slamming its door.

Valene You're a stuttering oul ass, so you are! 'To be... to be... (*To Welsh.*) Eh?

As Valene turns back to Welsh, Coleman dashes out, kicks the stove and dashes back to his room, Valene trying and failing to catch him.

Ya fecker, ya!

He checks the stove for damage.

Me good fucking stove! If there's any damage done to this stove it'll be you'll be paying for it, ya fecker! [...] Do ya like me new stove, Father? Isn't it a good one?¹⁰⁸

Während die Brüder sich durch die geschlossene Türe von Colemans Zimmer Gemeinheiten an den Kopf werfen, sitzt Father Welsh am Tisch und ist kurz davor loszuweinen.

mußte mich besoffen aus Rorys Kneipe zerren, damit ich für ihn ein Gebet spreche. Ich völlig am Torkeln. VALENE Tom Hanlon? Mein Gott. Gerade gestern habe ich noch mit Tom gesprochen. Auf der Beerdigung. WELSH Ein Kind hat ihn gesehen. Hat ihn auf der Landungsbrücke sitzen gesehen. Mit einem Bier, hat auf den See gestarrt bis rüber zu den Bergen. Als er mit dem Bier fertig war, ist er aufgestanden und losgegangen, hatte noch alles an, und ist immer weitergegangen. Immer weiter. Bis sein armer Kopf ganz unter Wasser war. Noch nicht mal da ist er stehengeblieben. COLEMAN (*Pause*) Ach, ich hab diesen blöden Tom Hanlon nie gemocht. Hatte nur sich selbst im Kopf. Genau wie all die anderen bepissten Bullen... (Szene 2, Seite 26.)

¹⁰⁸ *The Lonesome West*: Scene Two, Seite 149. Deutsch: COLEMAN Und Sie können auch Ihre verdammte Schnauze halten, Welsh oder Walsh, oder wie auch immer Ihr verdammter Scheißname sein mag, Sie Priester! Sie erwischen Coleman Connor nicht beim Lügen und erwarten dann noch... und erwarten dann noch, daß... noch daß... [...] VALENE Du bist ein stotterndes altes Arschloch, das bist du! Dann noch daß... dann noch, daß... dann noch, daß... (*zu Welsh*) Häh? [Nebentext] Du Arschloch du! [...] Mein guter Scheißofen! Wenn an diesem Ofen irgend etwas kaputt ist, wirst du dafür bezahlen, du Drecksack. [...] (*Pause*) Gefällt Ihnen mein neuer Ofen, Pater? Der ist doch wohl Klasse? (Szene 2, Seite 28.)

Welsh You see, I come in to ye... and ye're fighting. Fair enough, now, that's all ye two ever is fight. Ye'll never be changed. It's enough times I've tried...

Valene Are you crying, Father, or is it a bit of a cold you do have? Ah it's a cold...

Welsh It's crying I am.

[...]

Welsh Cos I come in, and I tell ya a fella's just gone and killed himself, a fella ye went to school with... a fella ye grew up with... a fella never had a bad word to say about anybody and did his best to be serving the community every day of his life... and I tell you he's killed himself be drowning, is a horrible way to die, and not only do ye not bat an eye... not only do ye not bat an eye but ye go arguing about crisps and stoves then!

[...]

Valene (*pause*) But isn't it a nice stove, Father?¹⁰⁹

Wie schon in der ersten Szene steht Father Welsh auf verlorenem Posten. Valene scheint über seine Andeutung, Father Welsh könne weinen selbst erstaunt zu sein und flüchtet sich in die nächst beste, einfachere Lösung, dass es nur eine Erkältung sei. Dass Father Welsh trotzdem sein Herz ausschüttet, ist alles andere, als das, was Valene brauchen kann. Seine Abwehrreaktion, auch wenn sie mit einiger Verspätung kommt, ist sein erneutes Nachfragen nach seinem neuesten Besitz, dem Herd. Father Welsh' Reaktion darauf wird im Nebentext in der Regieanweisung kurz und treffend beschrieben: **Welsh** *puts his head in his hands*.¹¹⁰ Er muss aufgeben, resignieren, es hat keinen Sinn. Valene scheint nichts davon mitzubekommen, er redet und redet und erzählt von seinem tollen, neuen Herd. Sogar Father Welsh verliert dabei die Geduld.

Welsh (*screamed*) Valene, you fecking fecker ya!!

Valene Wha? Oh, aye, poor Thomas.¹¹¹

Ursprünglich war Father Welsh zu den Conner Brüdern gekommen um einen der beiden zu bitten ihm beim Transport der Leiche Tom Hanlons behilflich zu sein. Jetzt bringt er seine Bitte vor und Valene sichert ihm seine Hilfe zu. Coleman, der noch immer in seinem Zimmer ist, kommt nicht mit. Für ihn hat der Tod Tom Hanlons nichts daran geändert, dass er ihn nicht mochte. Als Valene am Gehen ist, ruft er

¹⁰⁹ *The Lonesome West*: Scene Two, Seite 150. Deutsch: WELSH Also, wißt ihr, ich komm bei euch rein, ... und ihr prügelt euch. Schlimm genug, aber das ist ja alles, was ihr könnt, euch prügeln. Ihr werdet euch nie ändern. Ich habs oft genug versucht... VALENE Heulen Sie jetzt, Pater, oder haben Sie nur eine leichte Erkältung? Na, es wird eine Erkältung sein... WELSH Ich heule. [...] WELSH Weil, ich komm hier rein, und ich erzähl euch, daß dieser Kerl von uns gegangen ist und sich das Leben genommen hat, ein Kerl, mit dem ihr zur Schule gegangen seid... ein Kerl, mit dem ihr aufgewachsen seid... ein Kerl, der nie ein böses Wort über irgendwen verloren hat du sein Bestes getan hat, um der Gemeinschaft zu dienen, an jedem Tag seines Lebens... und ich sag euch, er hat sich umgebracht, er hat sich ersäuft, ein furchtbarer Tod, und nicht nur, daß ihr keine Miene verzieht, ihr streitet euch über Chips und Öfen! [...] VALENE (*Pause*) Aber das ist doch wohl wirklich ein hübscher Ofen, Pater? (Szene 2, Seite 29 – 30.)

¹¹⁰ *The Lonesome West*: Scene Two, 150. Deutsch: [Nebentext] (Seite 30.)

¹¹¹ *The Lonesome West*: Scene Two, Seite 150. Deutsch: WELSH (*brüllt*) Valene, du verdammtes Arschloch, du!! VALENE Was? Oh, jau, der arme Thomas. (Szene 2, Seite 30.)

Coleman noch einige Gemeinheiten, unter anderem bezüglich seiner Lüge wegen Girleen, zu, Coleman kommt aber zu spät aus seinem Zimmer gestürmt: Valene und Father Welsh sind schon weg.

Coleman A virgin fucking gayboy, is it? Shall we be having gas mark ten for no reason at all, now? Wes hall, d'you know?
He lights the stove, turns t up, closes its door and exits to his room. He returns a few seconds later and looks around the room.
For no reason at all, is it?
He takes a large oven-proof bowl out of a cupboard, places all of the figurines from the shelf into the bowl and puts the bowl inside the stove, closing its door afterwards.
Now we'll be seeing who's a virgin gayboy couldn't pay a monkey to interfere with him. I'll say we'll fucking see.
*He pulls on his jacket, brushes his unkempt hair for two seconds with a manky comb, and exits through the front door. Blackout.*¹¹²

Am Ende der zweiten Szene spitzt sich der Streit zwischen den Brüdern zu. Etwas viel Schlimmeres hätte Coleman seinem Bruder wohl nicht antun können: nicht nur, dass er den Herd in Betrieb nimmt – schon das ist, nach der Reaktion Valenes zu Beginn der Szene unverzeihlich – er nimmt auch noch die Heiligenfiguren und stellt sie in den heißen Herd.

Die in Scene One schon angesprochenen Streitereien werden in Laufe der zweiten Szene noch vertieft. Ansonsten ist die vorantreibende Kraft der Handlung der Selbstmord Tom Hanlons, der in diesem Stück ansonsten keine Rolle spielt. Charakterzüge der Figuren werden betont und unter etwas anderen Umständen als in Scene One noch einmal ausgelebt. Dass auch diesmal – wie in der ersten Szene – ein Toter im Hintergrund der Handlung steht ist letztlich nebensächlich. Dem Rezipienten wird schnell klar, dass die Streitigkeiten der Brüder immer vorhanden sind, einzig der Auftritt Father Welsh' wirkt durch die Todesfälle begründeter.

Somit ist Scene Two nur eine Fortsetzung der Handlung, die sich auf die Brüder bezieht, und eine Fortsetzung ihrer Streitereien. Der Handlungsbogen wird nur geringfügig durch Ereignisse außerhalb dieser Streitereien beeinflusst.

Scene Three:

Die dritte Szene setzt die Handlung der zweiten Szene einige Stunden später fort. Valene und Father Welsh kommen zur Eingangtüre herein, beide sichtlich

¹¹² *The Lonesome West*: Scene Two, Seite 150 – 151. Deutsch: COLEMAN Also, eine kinderfickende Schwuchtel, ja? Wollen wir hier mal einfach so aus Spaß alle Knöpfe auf zehn stellen? Ja, das wollen wir, oder? [Nebentext] Einfach so aus Spaß? [Nebentext] Jetzt werden wir mal sehen, wer hier eine kinderfickende Schwuchtel ist und nicht mal genug Geld für einen Affen hat, der mit ihm rummacht. Das werden wir wirklich mal sehen. [Nebentext] *Blackout*. (Szene 2, Seite 31.)

angetrunken. Valene holt seinen Poteen aus der Blechdose und schenkt sich selbst ein. Father Welsh äugt zur Flasche, sagt jedoch nichts.

Die beiden unterhalten sich über die schreckliche Pflicht, die sie übernommen haben, nachdem sie den Leichnam zu seiner Familie nach Hause getragen haben. Father Welsh waren keine tröstenden Worte eingefallen und die Familie hat sich die Augen ausgeweint. Mairtin, Toms Bruder, hat – nach Valenes Meinung – am meisten geweint. Für Valene ein Zeichen, dass Mairtin dies verdient habe, nachdem er seinem Hund die Ohren abgeschnitten hatte. Father Welsh' Einwand, auch Valene würde über den Tod seines einzigen Bruders weinen, verfehlt seine Wirkung total.

Father Welsh beginnt, seine Gedanken über den einsamen Tod Tom Hanlons, zu formulieren. Sicher habe sich Tom Hanlon alles Für und Wider überlegt, denn schließlich habe jedes Leben positive Aspekte.

Welsh [...] But then you say if the world's such a decent place worth staying in, where were his friends when he needed them in this decent world? When he needed them most, to say 'Come away from there, ya daft, we'd miss ya, you're worthwhile, as dumb as you are.' Where were his friends then? Where was I then? Sitting pissed on me own in a pub. *(Pause.)* Rotting in hell now, Tom Hanlon is. According to the Catholic Church anyways he is, the same as very suicide. No remorse. No mercy on him.

[...]

Welsh Well if he killed himself, aye, he'll be in hell too. *(Pause.)* It's great it is. You can kill a dozen fellas, you can kill tow dozen fellas. So long as you're sorry after you can still get into heaven. But if it's yourself you go murdering, no. Straight to hell.¹¹³

Auch Valenes Gerede über Serienfiguren, die Selbstmord begangen haben, können an Father Welsh' Zustand nichts ändern. Als dieser sich schließlich durchringt Valene um ein Glas Poteen zu fragen, bekommt er eine Abfuhr. Obwohl die Flasche noch zur Hälfte gefüllt ist, behauptet Valene, nichts mehr übrig zu haben. Valene packt die Flasche zurück in ihr Versteck, als Father Welsh auf einen eigenartigen Geruch aufmerksam wird.

Welsh Is there a funny smell off of your house tonight, Val, now?

¹¹³ *The Lonesome West*: Scene Three, Seite 153 – 154. Deutsch: WELSH [...] Aber wenn man sich dann sagt, daß es doch eine anständige und schöne Welt ist, in der wir leben, wo waren denn seine Freunde, als er sie gebraucht hat, in dieser schönen, anständigen Welt? Als er sie am meisten gebracht hat, um ihm zu sagen: „Komm da weg, du Blödmann, wir brauchen dich, so dämlich du auch sein magst.“ Wo waren seine Freunde da? Wo war ich da? Saß allein besoffen im Pub. *(Pause)* Jetzt schmort er in der Hölle, Tom Hanlon. Jedenfalls wenn es nach der katholischen Kirche geht, wie jeder andere Selbstmörder auch. Keine Gnade für ihn. [...] WELSH Also, wenn er sich umgebracht hat, dann wird er jetzt auch in der Hölle sein. *(Pause)* Ist schon verrückt. Man kann ein Dutzend Kerle umbringen, man kann sogar zwei Dutzend umbringen. Es muß einem hinterher nur leid tun, dann kommt man immer noch in den Himmel. Aber, wenn man sich selbst umbringt, nicht. Ab in die Hölle. (Szene 3, Seite 33 – 34.)

Valene If you're going criticising the smell of me house you can be off now, so you can.
Welsh Like of plastic, now?
Valene Cadging me booze and then saying me house smells. That's the best yet, that is.¹¹⁴

Welsh gibt auf und wechselt das Thema: er ist froh darüber, dass Coleman doch noch nachgekommen ist um ihnen mit dem Leichnam zu helfen. Erst jetzt wird ihm bewusst, dass Coleman noch nicht zurückgekommen ist. Valene meint sich zu erinnern, dass Coleman zurückgeblieben ist um sich seine Schuhsenkel zu binden, stoppt allerdings bei diesem Gedanken, da Coleman gar keine Schuhsenkel an den Schuhen hat. Nach einer weiteren Pause merkt er plötzlich das Fehlen seiner Heiligenfiguren.

He [Valene] leans in over the stove, places his hands on its top, to see if the figurines have fallen down the back. The searing heat from the stove burns his hands and he pulls them away, yelping.

(Hysterical.) Wha?! Wha?!

Welsh What is it, Valene? Did you go leaving your stove on?

Stunned, Valene opens the stove door with a towel. Smoke billows out. He takes the steaming bowl of molten plastic out, sickened, places it on the table and delicately picks one of the half-melted figurines with the towel.

All your figurines are melted, Valene.

Valene *(staggering backwards)* I'll kill the feck! I'll kill the feck!

Welsh I'll be betting it was Coleman, Valene.

Valene That's all there it to it! I'll kill the feck!

Valene *pulls the shotgun off the wall and marches around the room in a daze, as*

Welsh *jumps up and tries to calm him.*¹¹⁵

Coleman hatte ganze Arbeit geleistet, als er die Figuren in den Herd gestellt hat. Valene ist nicht zu beruhigen. Jedes Argument, das Father Welsh zur Hilfe nimmt, verfehlt seinen Zweck, dient Valene womöglich noch als weiterer Grund, seinen Bruder umzubringen. Father Welsh' Argument, Valene könne doch nicht seinen eigenen Bruder wegen einiger Figuren töten wollen, versteht Valene überhaupt nicht.

Valene Inanimate objects? Me figurines of the saints? And you call yoursel' a priest? No wonder you're the laughing stock of the Catholic Church in Ireland. And that takes some fecking doing, boy.

Welsh Give it me now, I'm saying. Your own flesh and blood this is you're talking of murdering.

¹¹⁴ *The Lonesome West*: Scene Three, Seite 155. Deutsch: WELSH Hier riechts heute Abend ein bißchen komisch, nicht, Val? VALENE Wenn Sie an dem Geruch meines Hauses rummäkeln wollen, dann können Sie gleich abhauen, aber ganz bestimmt. WELSH Irgendwie nach Plastik, oder? VALENE Meinen Schnaps schnorren und dann behaupten, in meinem Haus stinkts. Das ist ja wohl die Krönung, was? (Szene 3, Seite 35.)

¹¹⁵ *The Lonesome West*: Scene Three, Seite 155 – 156. Deutsch: VALENE [Nebentext] *(hysterisch)* Was?! Was?! WELSH Was ist los, Valene? Hast du den Ofen angelassen? [Nebentext] Deine ganzen Figuren sind geschmolzen, Valene. VALENE *(taumelt zurück)* Die Sau bring ich um! Die Sau bring ich um! WELSH Ich wette, das war Coleman, Valene. VALENE Da fällt dir ja wohl nichts mehr zu ein! Die Sau bring ich um! [Nebentext] (Szene 3, Seite 36.)

Valene Me own flesh and blood is right, and why not? If he's allowed to murder his own flesh and blood and get away with it, why shouldn't I be?¹¹⁶

Nicht nur, dass Valene die Haltung von Father Welsh nicht versteht – schließlich sollte doch gerade dieser das ungeheure Sakrileg an den Heiligenfiguren nachvollziehen können – er spricht auch einen anderen Punkt an: dass der Unfalltod seines Vaters gar kein Unfall war. Und nicht nur das: als Father Welsh ihn beschwichtigen will und versucht, das Gesagte als Irrtum abzutun, wiederholt Valene die Anschuldigung gegenüber seinem Bruder noch einmal und erklärt auch klar, dass wohl Father Welsh der Einzige sei, der die Version mit dem Unfall wirklich glaubt. Coleman habe den Vater wegen dessen Kritik an seiner Frisur kaltblütig hingerichtet.

Genau in diesem Moment kommt Coleman zur Türe herein. Valene zielt mit dem Gewehr auf Coleman, dieser zeigt sich ungerührt und setzt sich zum Tisch.

Father Welsh kämpft weiterhin darum die Ungeheuerlichkeiten, die er eben gehört hat, zu begreifen.

Welsh Tell me you didn't shoot your dad on purpose, Coleman. Please, now...

Valene This isn't about our fucking dad! This is about me fucking figurines!

Coleman Do you see this fella's priorities?¹¹⁷

Im nachfolgenden Dialog zwischen Welsh und Coleman versucht Valene immer wieder auf seine geschmolzenen Heiligenfiguren und das Verbrauchen des Gases durch den erhitzten Herd aufmerksam zu machen. Währenddessen fragt Father Welsh ununterbrochen, Coleman solle ihm bestätigen, dass er seinen Vater nicht absichtlich umgebracht hat. Schließlich – in all dem Durcheinander – bestätigt Coleman das, was sein Bruder über ihn gesagt hat. Father Welsh ist vollkommen verzweifelt.

Nicht nur das möchte Coleman angesichts der Schrotflinte noch loswerden: er rechtfertigt die Tat an seinem Vater und fängt an, andere seiner Taten aufzuzählen, die seiner Meinung nicht entschuldbar sind. Valene fügt der Liste das Schmelzen von Heiligenfiguren hinzu, als Coleman noch eine weitere Tat erwähnt, nicht ohne sich nochmals der Aufmerksamkeit Father Welsh' zu versichern:

¹¹⁶ *The Lonesome West*: Scene Three, Seite 156. Deutsch: VALENE Tote Gegenstände? Meine Heiligenfiguren? Und Sie nennen sich Priester? Kein Wunder, daß Sie der größte Lachsack der katholischen Kirche in Irland sind. Und das will verdammt nochmal was heißen, Mann. WELSH Gib schon her, hab ich gesagt. Du willst doch nicht dein eigen Fleisch und Blut umbringen. VALENE Mein eigen Fleisch und Blut, stimmt, wieso auch nicht? Wenn er sein eigen Fleisch und Blut umbringen darf und ungeschoren davonkommt, wieso sollte das bei mir anders sein? (Dritte Szene, Seite 36 – 37.)

¹¹⁷ *The Lonesome West*: Scene Three, Seite 157. Deutsch: WELSH Sag, daß du deinen Vater nicht mit Absicht erschossen hast, Coleman, bitte, ... VALENE Hier gehts nicht um unseren bescheuerten Vater! Hier gehts um meine scheiß Figuren! COLEMAN Da sehen Sie, was dem wichtig ist. (Szene 3, Seite 37.)

Coleman [...] (*To Welsh.*) Hey moany, are you listening...?
Welsh I'm listening, I'm listening, I'm listening...
Coleman I'll tell you another thing that's against God. Sitting your brother in a chair, with his dad's brains dripping down him, and promising to tell everyone it was nothing but an accident...
Valene Shut up now, ya feck...
Coleman So long as there and then you sign over everything your dad went and left you in his will...
Welsh No... no... no...
 [...]
Valene Be saying goodbye to the world, you, fecker!
 [...]
Valene *cocks the gun that's up against Coleman's head.*
Welsh No, Valene, no!
Valene I said say goodbye to the world, ya feck.
Coleman Goodbye to the world, ya feck.¹¹⁸

Damit ist die Abhängigkeit Colemans von Valene erklärt, die Macht, die Valene über seinen Bruder hat. Father Welsh steht auf verlorenem Posten; jeder Versuch, die beiden voneinander abzuhalten, scheitert. So wie in den Szenen zuvor, ist er machtlos und muss mit ansehen, wie die Brüder streiten.

Valene drückt wirklich ab. Die Waffe ist nicht geladen. Er versucht es nochmals. Wieder nichts. Wieder ein Versuch, wieder nichts. Coleman greift in seine Hosentasche und holt zwei Patronen heraus.

Coleman Do you think I'm fucking stupid, now? (*To Welsh.*) Did you see that, Father? My own brother going shooting me in the head.¹¹⁹

Welsh reagiert darauf nicht, Valene umso heftiger. Er verlangt die Munition, versucht sie Coleman aus der Hand zu nehmen.

[...] **Valene** *grabs Coleman by the neck and they fall to the floor, grappling, rolling around the place. Welsh stares at the two of them dumbstruck, horrified. He catches sight of the bowl of steaming plastic beside him and, almost blankly, as the grappling continues, clenches his fists and slowly lowers them into the burning liquid, holding them under. Through clenched teeth and without breathing, Welsh manages to withhold his screaming for about ten to fifteen seconds until, still holding his fists under, he lets rip with a horrifying high-pitched wail lasting about ten seconds, during which Valene and Coleman stop fighting, stand, and try to help him.*
Valene Father Walsh, now...

¹¹⁸ *The Lonesome West*: Scene Three, Seite 158. Deutsch: COLEMAN [...] (*zu Welsh*) Hey, Transuse, hörst du überhaupt zu...? WELSH Ich höre zu. Ich höre zu. Ich höre zu. COLEMAN Ich sag Ihnen noch was, was gegen Gott ist. Seinen Bruder auf einen Stuhl setzen, während das Hirn seines Vaters an ihm runtertropft, und versprechen, allen zu sagen, daß es nur ein Unfall war... VALENE Halts Maul, du Arsch... COLEMAN Wenn man nur verspricht, auf der Stelle auf alles zu verzichten, was Dad in seinem letzten Willen hinterlassen hat... WELSH Nein... nein... nein... [...] VALENE Sag der Welt auf Wiedersehen, du Arsch! [...] [Nebentext] WELSH Nein, Valene, nein! VALENE Ich hab gesagt, du sollt der Welt auf Wiedersehen sagen, du Arsch. COLEMAN Der Welt auf Wiedersehen, du Arsch. (Szene 3, Seite 38 – 39.)

¹¹⁹ *The Lonesome West*: Scene Three, Seite 159. Deutsch: COLEMAN Glaubst du eigentlich, ich bin total bescheuert? (*Zu Welsh*) Haben Sie das gesehen, Pater? Mein eigener Bruder schießt mir in den Kopf. (Szene 3, Seite 39.)

Coleman Father Walsh, Father Walsh...

Welsh *pulls his fists out of the bowl, read raw, stifles his screams again, looks over the shocked Valene and Coleman in despair and torment, smashes the bowl off the table and dashes out through the front door, his fists clutched to his chest in pain.*

Welsh *(exiting, screaming)* Me name's Welsh!!¹²⁰

Dieser letzte, verzweifelte Versuch Father Welsh' hat endlich den erhofften Effekt: Coleman und Valene lassen voneinander ab, sie vergessen den Streit. Nachdem Father Welsh gegangen ist, sind sie sich beide einig, dass dieser den Verstand verloren hat. Zusatz von Valene: und wer räumt den Sauhaufen jetzt auf? Er ruft diese Frage noch Father Welsh durch die Türe nach, dieser ist jedoch schon außer Sichtweite. Coleman entledigt sich dieser Aufgabe mit dem Hinweis, es sei ja nicht sein Boden, der gereinigt werden muss, droht Valene noch einmal mit den beiden Patronen in seiner Hand und verschwindet in sein Zimmer. Valene bleibt alleine zurück, unentschlossen, was er tun soll. Damit endet die Szene. Im Text ist außerdem vermerkt, dass hier die Pause des Stückes einzulegen ist.

In der dritten Szene des Stückes wird die Streitsucht der Brüder auf den vorläufigen Höhepunkt getrieben. Father Welsh muss zu sehr drastischen Mitteln greifen, um die beiden trennen zu können. Inhalt der Szene ist ein wiederholtes Hinterfragen des Standpunktes von Father Welsh, wenn auch auf andere Weise als in den beiden vorhergegangenen Szenen. Diesmal ist es nicht Welsh selber, der seinen Glauben hinterfragt, sondern Valene, der sich in seiner Wut durch den Father bestätigt sehen will.

Der Handlungsstrang, der in der zweiten Szene begonnen wird – das Einschmelzen der Heiligenfiguren durch Coleman – ist das Hauptmotiv der dritten Szene. Der Konflikt zwischen den Brüdern wird dadurch vorangetrieben und bildet einen vorläufigen Höhepunkt. Coleman und Valene dominieren die Szene, Father Welsh rückt nur für kurze Zeit in den Vordergrund, als er sich selbst verletzt, um die beiden vom Streit abzubringen. Wie schon zuvor, können Valene und Coleman durchaus auch der selben Meinung sein – der Normalzustand der beiden allerdings ist Streit .

Durch den Einsatz der Pause nach dieser Szene, wird auch eine längere Zeitspanne bis zur nächsten Szene suggeriert.

¹²⁰ *The Lonesome West*: Scene Three, Seite 159. Deutsch: [Nebentext] VALENE Pater Walsh, also... COLEMAN Pater Walsh, Pater Walsh... [Nebentext] WELSH *(erregt, schreiend)* Ich heiße Welsh!!! (Szene 3, Seite 39 – 40.)

Scene Four:

Szenen- und Ortswechsel: die vierte Szene spielt in der Nacht, am Ufer eines Sees. Father Welsh sitzt auf einer einsamen Bank, seine Hände sind bandagiert, er hält ein Glas Bier in der Hand. Girleen kommt und setzt sich neben Father Welsh auf die Bank. Schon die beginnende Szenenbeschreibung lässt den Rezipienten an Father Welsh' ausführliche Beschreibung von Tom Hanlons Selbstmord denken. Dass es sich hierbei durchaus um denselben See und dieselbe Bank handelt, ist zwar nicht explizit gesagt, ist aber nahe liegend.

Girleen fängt die Konversation an, Father Welsh gibt vorerst eher einsilbige Antworten. Die beiden sprechen über die Trauerfeier von Tom Hanlon, die an diesem Abend stattgefunden hat. Girleen ist in ihrem Auftreten ganz anders als in den vorhergegangenen Szenen: sie ist nicht so ordinär, nicht so selbstsicher, gesteht dem Father, dass sie zu Tränen gerührt war bei seiner Rede. Diesmal ist es aber Father Welsh, der nicht adäquat reagiert. Er ist schon etwas betrunken, leicht reizbar. Als Girleen ihn darauf anspricht, wird er ärgerlich. Girleen versucht ihm etwas zu sagen, ihm ihr Herz auszuschütten, aber für Father Welsh ist alles irgendwie wieder nur ein weiterer Versuch Girleens ihn auf den Arm zu nehmen. Jetzt, wo sie endlich einmal ernst mit ihm reden will, will und kann er sie nicht ernst nehmen.

Girleen I only tease you now and again, and only to camouflage the mad passion I have deep within me for ya...

Welsh *gives her a dirty look. She smiles.*

Girleen No, I'm only joking now, Father.

Welsh Do ya see?!

Girleen Ah be taking a joke will ya, Father? It's only cos you're so high-horse and up yourself that you make such an easy target.

[...]

Welsh *(pause)* Am I so high-horse and up meself?¹²¹

Und wieder beginnt Father Welsh an sich selbst zu zweifeln.

Welsh [...] Maybe that's why I don't fit into this town. Although I'd have to have killed half me fecking relatives to fit into this town. Jeez. I thought Leenane was a nice place when first I tuned up her, but no. Turns out it's the murder capital of fecking Europe. Did you know Coleman had killed his dad on purpose?

Girleen *(lowers head, embarrassed)* I think I did hear a rumour somewhere along the line...

Welsh A fecking rumour? And you didn't bat an eye or go reporting it?

¹²¹ *The Lonesome West*: Scene Four, Seite 161. Deutsch: GIRLEEN Ich veräpple Sie eben dann und wann ma, nur um die wilde Leidenschaft zu verbergen, die ich tief in mir für Sie hege... *Welsh sieht sie lüstern an. Sie lächelt.* GIRLEEN Nein, war ja nur Spaß, Pater. WELSH Siehst du? GIRLEEN Sie werden doch wohl einen Witz verstehen, Pater? Das ist nur, weil Sie sitzen so auf einem hohen Roß und lassen keinen an sich ran, deshalb sind Sie ein leichtes Ziel. [...] WELSH *(Pause)* Sitze ich auf dem hohen Roß und lasse keinen an mich ran? (Szene 4, Seite 43.)

Girleen Sure I'm no fecking stool-pigeon and Coleman's dad was always a grumpy owl feck. He did kick me cat Eamonn there once.
Welsh A fella deserves to die, so, for kicking a cat?¹²²

Father Welsh bekommt hier noch von einer anderen Seite die Bestätigung, dass er wohl der einzige war, der an die Unfallversion geglaubt hatte.

Nach einiger Zeit nimmt er einen Brief aus der Tasche und reicht ihn Girleen mit der Bitte, den Brief an die Connor Brüder weiterzugeben. Girleen ist verwundert fragt nach, warum er dies denn nicht selber machen könne.

Girleen Won't you be seeing them soon enough yourself?
Welsh I won't be. I'm leaving Leenane tonight.
Girleen Leaving for where?
Welsh Anywhere. Wherever they send me. Anywhere but here.¹²³

Girleen versucht ihr bestes, ihn von dem Gedanken Leenane zu verlassen, abzubringen. Father Welsh meint – wohl nicht unbegründet – dass er keinerlei Autorität besitze, niemand, nicht einmal Girleen würde auf ihn hören. Girleen trifft das sehr.

Als Father Welsh ihr dann auch noch vorhält, Poteen zu verkaufen, versucht sie ihm zu erklären, dass sie dies nur deswegen mache, weil sie etwas Geld verdienen wolle, um etwas kaufen zu können. Für ihn ist das keine Rechtfertigung.

Welsh To go buying shite, aye. Well I wish I did have as tough problems in my life as you do in yours, Girleen. It does sound like life's a constant torment for ya.
Girleen *stands up and wrenches Welsh's head back by the hair.*
Girleen If anybody else went talking to me that sarcastic I'd punch them in the fecking eye for them, only if I punched you in the fecking eye you'd probably go crying like a fecking girl!
 [...]
Girleen *releases him and starts walking away.*
Welsh I'm sorry for being sarcastic to you, Girleen. [...]¹²⁴

¹²² *The Lonesome West*: Scene Four, Seite 162. Deutsch: WELSH [...] Vielleicht paß ich deshalb ja nicht in diese Stadt. Obwohl, ich müsste schon die Hälfte meiner blöden Verwandten ermordet haben, damit ich in diese Stadt passe. Mein Gott. Ich dachte eigentlich, Leenane wäre ein hübscher Ort, als ich das erste Mal herkam, weit gefehlt. Jetzt stellt sich heraus, es ist die Mordhauptstadt vom ganzen bescheuerten Europa. Hast du gewusst, daß Coleman seinen Vater mit Absicht umgebracht hat? GIRLEEN (*senkt den Kopf, peinlich berührt*) Ich glaub, ich hab mal gerüchteweise so was gehört... WELSH Ein verdammtes Gerücht? Und du hast nicht mal nachgehakt oder es angezeigt? GIRLEEN Ja, sicher, ich bin ha auch eine scheiß Petze, und Colemans Dad war sowieso ein grantiger alter Arsch. Er hat sogar mal meine Katze getreten, Eamonn. WELSH Dann verdient ein Kerl den Tod, weil er eine Katze getreten hat? (Szene 4, Seite 43 – 44.)

¹²³ *The Lonesome West*: Scene Four, Seite 162. Deutsch: GIRLEEN Sehen Sie sie denn nicht selbst demnächst? WELSH Werd ich nicht. Ich werd Leenane heut Nacht verlassen. GIRLEEN Wohin verlassen? WELSH Irgendwohin. Wo sie mich auch immer hinschicken. Bloß hier weg. (Szene 4, Seite 44.)

¹²⁴ *The Lonesome West*: Scene Four, Seite 163 – 164. Deutsch: WELSH Um irgendeinen Mist zu kaufen, jau. Ich wär wirklich froh, wenn ich deine Probleme hätte, Girleen. Das klingt, als würdest du vom Leben ganz schön gebeutelt. [Nebentext] GIRLEEN Wenn irgend jemand anders mir so kommen würde, dann würd ich dem ordentlich einen zwischen die Augen geben, aber wenn ich Ihnen einen

Girleen kommt zurück. Sie setzt sich wieder neben Father Welsh und muss sich gleich darauf entschuldigen, da sie ihn wieder Father Walsh genannt hat. Welsh und Walsh liegen einfach zu nahe beieinander. Und dann fangen sie an, über ihre Namen zu sprechen. Welsh gesteht, dass sein erster Name Roderick ist – Girleen muss lachen – und Girleen gesteht, dass ihr eigentlicher Name Mary ist. Beide müssen deswegen lachen. Für einen kurzen Augenblick vergessen sie die Welt um sich herum.

Girleen fragt nochmals nach, ob er wirklich schon diese Nacht abreisen müsse, Father Welsh bestätigt dies, und auf ihr Bitten, ihr doch ab und an zu schreiben, meint er, er würde es versuchen.

Girleen ist traurig, sie wischt sich ein paar Tränen aus den Augen, ohne dass Father Welsh dies mitbekommt. Father Welsh fängt an, über Tom Hanlons Selbstmord zu sprechen: dass dies die Stelle sei, wo er ins Wasser gegangen sei. Er macht sich – wie schon zuvor in Scene Two – Gedanken, was Tom Hanlon dabei wohl gedacht habe. Girleen ist eine bessere ZuhörerIn und geht auf Father Welsh Gedanken ein. Sie sprechen über die Geister der Selbstmörder – schon zu früheren Zeiten gab es hier immer wieder solche Vorfälle – und darüber, dass sie sich eigentlich vor den Geistern fürchten sollten. Girleen gesteht, dass sie im Gegensatz sogar ganz gerne bei Nacht am Friedhof ist. Nicht, weil sie morbide oder mutig sei.

Girleen (*embarrassed throughout*) Not at all. I'm not a tough. It's because... even if you're sad or something, or lonely or something, you're still better off than them lost in the ground or in the lake, because... at least you've got the *chance* of being happy, and even if it's a real little chance, it's more than them dead ones have. And it's not that you're saying 'Hah, I'm better than ye', no, because in the long run it might end up that you have a worse life than ever they had and you'd've been better off as dead as them, there and then. But at last when you're still here there's the *possibility* of happiness, and it's like them dead ones know that, and they're happy for you to have it. They say 'Good luck to ya'. (*Quietly.*) Is the way I see it anyways.¹²⁵

Girleens Offenheit führt ein weiteres Mal zu einer etwas peinlichen Situation zwischen Girleen und Father Welsh – Welsh macht ihr ein Kompliment, bekommt es allerdings

zwischen die Augen gebe, dann heulen Sie wahrscheinlich los wie ein kleines Mädchen. [...]
[Nebentext] WELSH Ich habs ja nicht so gemeint, Girleen, [...] (Szene 4, Seite 45 – 46.)

¹²⁵ Scene Four, Seite 166 – 167. Deutsch: GIRLEEN (*peinlich berührt*) Überhaupt nicht. Ich bin nicht zäh. Es ist, weil... sogar, wenn man traurig ist, oder so was, oder einsam oder irgendwas, ist man immer noch besser dran als die da unter der Erde oder im See, weil... wenigstens hat man die Chance, glücklich zu sein, und sogar wenns ne echt kleine Chance ist. Ist immer noch mehr als die Toten haben. Und es ist nicht so, daß man sagen kann 'Ha, ich bin besser dran als ihr', nein, weil alles in allem läuft's vielleicht darauf hinaus, daß man noch ein beschisseneres Leben hat, als die je hatten, und man wär besser dran, wenn man so tot wär wie die, so insgesamt. Aber wenigstens, wenn man noch hier ist, da gibts wenigstens die MÖGLICHKEIT für Glück, und das ist so, als wenn die Toten das wüßten, und sie freuen sich für einen, daß das so ist. Wünschen einem viel Glück. (*leise*) So seh ich das jedenfalls. (Szene 4, Seite 49.)

selbst nicht so ganz mit. Als er ihr dann auch noch so als Erwachsener sagt, sie würde eines Tages sicher eine tolle Frau werden, wird Girleen ganz traurig und klein. Sie verabschiedet sich von Father Welsh. Father Welsh erinnert Girleen noch einmal an den Brief für die Connor Brüder, sie flüchtet sich in ihren Sarkasmus zurück, um ihre wahren Gefühle nicht zeigen zu müssen.

Als Girleen schon im Gehen ist, ruft er ihr noch nach:

Welsh [...] Thanks for coming sitting next to me. It's meant something to me, it has.

Girleen Any time, Father. Any time.

Girleen exits. **Welsh** *stares out front again.*

Welsh (*quietly*) No, not any time, Girleen. Not any time.

Welsh *finishes his pint, puts the glass down, blesses himself and sits there quietly a moment, thinking. Blackout.*¹²⁶

Noch wird vieles nur angedeutet. Die vierte Szene ist die Liebesszene des Stückes, auch wenn eigentlich alles unausgesprochen bleibt. Das, was am Beginn der Szene als Vermutung im Raum steht wird am Ende der Szene zwar nicht eingelöst, allerdings liegt die Vermutung nahe, dass sich das schnell ändern wird. Die Parallelen zu Tom Hanlons Selbstmord sind unübersehbar.

Inhalt der Szene ist zum einen der Versuch Girleens Father Welsh ihre Zuneigung zu gestehen, andererseits der Versuch Father Welsh' sich von allem zu verabschieden. In einer leichten Auf- und Abbewegung wird die Handlung vorangetrieben. Das wiederholte Ansprechen der Connor Brüder lässt den Handlungsstrang des Stückes auch in dieser Szene nicht unberührt.

Die Figur Girleens zeigt sich – wie schon erwähnt – mit einem viel sanfteren Charakter als in den vorhergegangenen Szenen. Father Welsh hingegen scheint nicht mehr auf die Reize der Außenwelt zu reagieren, er ist in seiner Gedankenwelt gefangen.

Die Verkettung mit den vorhergegangenen Szenen besteht zum einen durch die verbundenen Hände des Fathers, zum anderen durch den Hinweis auf das Begräbnis des Selbstmörders Tom Hanlon.

Scene Five:

Auf der abgedunkelten Bühne liest Father Welsh einen Brief vor. Inhalt der Szene ist nur dieser Brief, der Brief, den Father Welsh an Valene und Coleman geschrieben hat

¹²⁶ *The Lonesome West*: Scene Four, Seite 168. Deutsch: WELSH [...] Danke, daß du dich zu mir gesetzt hast. Das hat mir wirklich was bedeutet, ehrlich. GIRLEEN Immer für Sie da, Pater. Jederzeit. *Girleen ab. Welsh starrt wieder geradeaus.* WELSH (*leise*) Nein, nicht jederzeit, Girleen. Nicht jederzeit. [Nebentext]. *Blackout.* (Szene 4, Seite 51.)

und Girleen in der letzten Szene mit der Bitte gegeben hatte, ihn den Brüdern zu geben.

In diesem Brief spricht Father Welsh noch einmal das Scheitern bei jedem seiner Versuche an, die Brüder vom Streiten abzubringen.

Welsh [...] All I want to do is be pleading with you as a fella concerned about ye and ye're lives, both in this world and the next, and the next won't be too long away for ye's if ye keep going on as mad as ye fecking have been. [...] Like I said, I am leaving tonight, but I have been thinking about ye non-stop since the night I did scald me hands there at yeres. Every time the pain does go through them hand I do think about ye, and let me tell you this. I would take that pain and pain a thousand times worse, and bear it with a smile, if only I could restore to ye the love for each other as brothers ye do so woefully lack, that must have been there some day. [...] Now, what the point of the letter is, couldn't ye do something about it? Couldn't the both of ye, now, go stepping back and be making a listeen of all the things about the other that do get on yere nerves, and the wrongs the other has done all down through the years that you still hold against him, and be reading them lists out, and be discussing them openly, and be taking a deep breath then and be forgiving each other them wrongs, no matter what they may be? [...] For a friend of yeres, who cares about ye, who doesn't want to see ye blowing the brains out of each other, who never achieved anything as a priest in Leenane, in fact the opposite, and who'd see ye two becoming true brothers again as the greatest achievement of his whole time here. [...] I have faith in ye. You wouldn't be letting me down now, would ye? [...] ¹²⁷

Die Szene endet mit dem Ende des Briefes, einer kurzen Pause und Father Welsh, der leicht zittert. Abgesehen von seinem Aufgeben und seinem Pessimismus hegt Father Welsh doch noch die Hoffnung, dass er mit diesem Brief den ewigen Streit zwischen Valene und Coleman beenden kann. Er bittet die beiden, es zu versuchen. Zwar spricht er auch den Mord am Vater an, aber er will über diese eine Tat nichts mehr sagen, da beide Brüder mindestens gleich schuldig sind; Coleman, weil er abgedrückt hat, Valene, weil er kaltblütig seinen Bruder wegen des Geldes erpresst hat. Ihm geht es einzig um die verschwundene oder eben nicht vorhandene Bruderliebe.

¹²⁷ *The Lonesome West*: Scene Five, Seite 168, 169, 170. Deutsch: [...] Alles, was ich will, ist euch um etwas zu bitten, und zwar als einer, der sich Sorgen um euch macht und um euer Leben, um beide, in dieser Welt und in der nächsten, und von der nächsten seid Ihr auch nicht weit entfernt, wenn Ihr verdammt nochmal so weitermacht wie bisher. [...] Wie gesagt, ich verschwinde heute abend, aber ich habe unaufhörlich über euch nachgedacht, seit der Nacht, in der ich mir die Hände bei euch verbrannt habe. Jedesmal, wenn der Schmerz mir durch die Hände fährt, denke ich an euch, und ich will euch was sagen. Ich würde den Schmerz auf mich nehmen, sogar einen tausendmal schlimmeren Schmerz, und ihn mit einem Lächeln ertragen, wenn ich euch nur die Liebe füreinander zurückgeben könnte, an der es euch als Brüder so sehr fehlt, die irgendwann wohl mal dagewesen sein muß. [...] Also, was ich mit diesem Brief will, ist folgendes: Könnt ihr nicht was dagegen tun? Könnt ihr zwei nicht mal damit aufhören und eine Liste machen mit all den Sachen, die euch einander auf die Nerven gehen, und die Fehler, die der andere in all den Jahren gemacht hat, die ihr dem anderen vorhaltet, und euch die Liste dann vorlesen und sie offen diskutieren und dann tief durchatmen und dann dem anderen seine Fehler vergeben, egal wie schwer sie auch sein mögen? [...] Für einen Freund von euch, der sich um euch Sorgen macht, der nicht mit ansehen will, wie ihr euch gegenseitig das Hirn wegblast, der nie etwas erreicht hat als Priester in Leenane, sogar im Gegenteil, und dessen größte Leistung es hier wäre, wenn ihr wieder wirklich Brüder würdet. [...] ich glaube an euch. Ihr werdet mich nicht enttäuschen, oder? [...] (Szene 5, Seite 52 – 53.)

Inhalt der Szene ist somit nur der Briefinhalt. Die fünfte Szene stellt so etwas wie einen Übergang zu den nächsten Szenen dar. Father Welsh, der bis zu diesem Zeitpunkt nichts an den Streitereien verändern konnte, würde nun alles auf sich nehmen, um die Brüder endlich zu versöhnen. Letztlich legt er sein Seelenheil in die Hände der Brüder.

Scene Six:

Die sechste Szene spielt wieder im Haus der Brüder. Die Schrotflinte ist zurück an ihrem Platz an der Wand, es gibt neue Heiligenfiguren die mit „V“ markiert sind, diesmal aus Keramik, nicht aus Plastik. Zu Beginn der Szene sitzt Coleman im linken Polstersessel, ein Glas Poteen neben sich. Er blättert in einem Frauenmagazin. Valene kommt hinein, er trägt eine Tasche und kontrolliert mit der anderen Hand den Herd. Nach einiger Zeit, in der sich Valene davon überzeugen konnte, dass alles am rechten Platz ist, nimmt er weitere Figuren aus seiner Tasche und stellt sie auf das Regal. Coleman versucht anfangs seinen Bruder zu ignorieren, Valene legt es aber wieder auf einen Streit an: er arrangiert seine Figuren und redet ununterbrochen über dies und das. Als er Coleman fragt, ob dies nicht sein Poteen sei und dieser verneint, wendet er sich einem neuen Thema zu:

Valene [...] Did you hear the news?

Coleman I did. Isn't it awful?

Valene It's a disgrace. It's an outright disgrace, and nothing but. You can't go sending off an entire girl's football team, sure.¹²⁸

Wovon die beiden wirklich reden, wird erst viel später angesprochen. An diesem Zeitpunkt ist es dem Rezipienten überlassen, die vorhergegangenen Szenen und Inhalte der Dialoge mit dem folgenden Dialog zwischen Valene und Coleman über das von Father Welsh gecoachte Mädchenfußballteam in Verbindung zu bringen. Valene spricht sogar an, dass sie sich einmal doch über etwas einig sind. Dass diese Einigkeit nicht lange anhält, wird klar, sobald Coleman von Valene Chips haben will.

Coleman I've asked polite, now, Valene, and feck boots. Three times I've asked polite.

Valene I know well you've asked polite, Coleman. You've asked awful polite. And what I'm saying to ya, ya can't have any of me fecking Taytos¹²⁹, now!

¹²⁸ *The Lonesome West*: Scene Six, Seite 172. Deutsch: VALENE [...] Hast du schon das Neueste gehört? COLEMAN Hab ich. Ist das nicht furchtbar? VALENE Es ist eine Schande. Eine Riesenschande, nichts weiter. Man kann doch nicht eine ganze Mädchen-Fußballmannschaft vom Platz stellen, Mann. (Szene 6, Seite 55.)

¹²⁹ Taytos ist eine in Irland weit verbreitete Chips-Marke. Siehe auch: II.5. Die Sprache, insbesondere: II.5.3. Die Problematik der Übersetzung und: II.4.3. Realität und Fiktion.

Coleman Is that your final word on the subject?
Valene It is me final word on the subject.
Coleman (*pause*) I won't have any of your Taytos so. (*Pause.*) I'll just crush them to skitter.¹³⁰

Bezeichnend bei dem nun folgenden Streit ist die Tatsache, dass Coleman noch zwei weitere Packungen in die Hand nimmt und somit einen Schutz gegen seinen wütenden Bruder hat. Valene ist fast den Tränen nahe, als er seine Chips in der Gewalt von Coleman sieht.

Das Eintreten Girleens beendet diesen Streit nicht. Sie hält einen Brief in der Hand, ist ziemlich verweint und steht fast unter Schock. Coleman versucht, bei jeder sich ihm bietenden Gelegenheit auf die Chipspackungen einzuschlagen und Valene versucht Coleman davon abzuhalten und ihn gleichzeitig zu Boden zu zerren.

Girleen (*in shock throughout*) Have ye heard the news, now?
Coleman What news, Girleen? The under-twelves...?
Seeing Coleman distracted, Valene dives for his neck, trying to get the crisps off him at the same time. They drag each other to the floor, rolling and scuffling, Coleman purposely mashing up the crisps any chance he gets. Girleen stares at them a while, then quietly takes a butcher's knife out of one of the drawers, goes over to them, pulls Coleman's head back by the hair and puts the knife to his neck.
Valene Leave Coleman alone, Girleen. What are you doing, now?
Girleen I'm breaking ye up.
Coleman (*scared*) We're broke up.
Valene (*scared*) We're broke up.¹³¹

Was Father Welsh nie ganz geschafft hatte, schafft Girleen auf Anhieb: sie kann die Streitenden trennen. Coleman und Valene haben keine Ahnung auf was sie hinaus will. Girleen legt den Brief auf den Tisch und sagt, er sei von Father Welsh für die beiden. Valene und Coleman können sich bissigen Bemerkungen nicht verkneifen. Valene nimmt den Brief, Coleman nimmt ihn ihm weg, dann nimmt Valene den Brief Coleman wieder aus der Hand. Schließlich stehen die beiden nebeneinander und lesen den Brief gemeinsam. Coleman verliert aber nach kurzer Zeit das Interesse. Während die Brüder mit dem Brief beschäftigt sind, nimmt Girleen eine Kette mit Herzenhänger aus ihrer Tasche und schaut sie an. Dann sagt sie zu den Brüdern, sie habe den Brief schon gelesen und die Quintessenz sei, dass die beiden sich wie Brüder lieben sollen.

¹³⁰ *The Lonesome West*: Scene Six, Seite 175. Deutsch: COLEMAN Ich habe höflich gefragt, Valene, egal wie das jetzt aussieht. Dreimal hab ich höflich gefragt. VALENE Ich weiß, daß du höflich gefragt hast, Coleman, Du hast furchtbar höflich gefragt. Und ich hab dir gesagt, du kannst keine von meinen verdammten Chips haben. So! COLEMAN Ist das dein letztes Wort? VALENE Das ist mein letztes Wort. COLEMAN (*Pause*) Dann nehme ich eben keine von deinen Chips. (*Pause*) Ich schlage sie nur zu Klump... (Szene 6, Seite 58.)

¹³¹ *The Lonesome West*: Scene Six, Seite 175 – 176. Deutsch: GIRLEEN (*durcheinander*) Wißt ihr schon das Neueste? COLEMAN Was denn, Girleen. Daß die D-Jugend...? [Nebentext] VALENE Laß Coleman in Ruhe, Girleen, was soll denn das? GIRLEEN Ich bring euch auseinander. COLEMAN (*ängstlich*) Wir sind auseinander. VALENE (*ängstlich*) Wir sind auseinander. (Szene 6, Seite 59.)

Weder Coleman noch Valene verstehen, wovon sie eigentlich redet. Valene macht sich über Father Welsh lustig, liest eine Passage mit persiflierender Stimme vor, Coleman muss lachen. Girleen scheint nicht ganz bei der Sache zu sein, sie redet vor sich her, erzählt, dass das Herz heute angekommen sei, ihr ganzes Geld, das sie mit dem Verkauf des Poteens verdient hatte, hatte sie dafür ausgegeben. Enttäuscht nimmt sie das Messer und scheidet die Kette durch. Valene und Coleman richten ihre Aufmerksamkeit jetzt auf die Kette, versuchen, Girleen davon abzuhalten noch mehr Schaden anzurichten, sie nimmt die Kette mit dem Herz und wirft sie in eine Ecke.

Girleen (*sniffing*) Have you read the letter there, now?

Valene I have. A pile of owl bull.

Girleen I read it to see if he mentioned me. Not a word.

Coleman Just shite, is it, Valene? It's not worth reading?

Valene Not at all.

[...]

Girleen I did like the bit about him betting his soul on ye. Didn't ye like that bit?

Valene *picks up the broken chain.*

Valene I don't think I understood that bit.

Girleen (*pause*) Father Welsh drowned himself in the lake last night, same place as Tom Hanlon. They dragged his body out this morning. His soul in hell he's talking about, that only ye can save for him. [...]

Shocked, Coleman reads the letter. Girleen goes to the door. Valene offers the pendant out to her.

Valene Your heart, Girleen, be keeping it for yourself.

Girleen (*crying*) Feck me heart. Feck it to hell. Toss it into fecking shite is the best place for that fecking heart. (*Exiting.*) Not even a word to me!

After Girleen exits, Valene sits in an armchair, looking at the chain. Coleman finishes reading the letter, leaves it on the table and sits in the opposite armchair.

Valene Did you read it?

Coleman I did.

Valene (*pause*) Isn't it sad about him?

Coleman It is sad. Very sad.¹³²

Für einige Momente sind sich die beiden so weit einig, dass sie sogar ernsthaft überlegen, die Streitereien ihm Namen Father Welsh' zu unterlassen. Zumindest würden sie es versuchen.

¹³² *The Lonesome West*: Scene Six, Seite 177 – 178. Deutsch: GIRLEEN (*schnieft*) Habt ihr endlich den Brief gelesen? VALENE Hab ich. Ein Haufen Scheiße. GIRLEEN Ich hab ihn gelesen, wollte wissen, ob er mich erwähnt. Kein Wort. COLEMAN Nur Scheiße, was, Valene? Lohnt nicht, den zu lesen? VALENE Überhaupt nicht. [...] GIRLEEN Ich fand die Stelle ganz gut, wo er seine Seele für euch verwettet. Fandest du die nicht auch gut? [Nebentext] VALENE Ich glaube, ich habe die Stelle nicht verstanden. GIRLEEN (Pause) Pater Welsh hat sich letzte Nacht im See ertränkt. An derselben Stelle wie Tom Hanlon. Heute morgen haben sie seine Leiche rausgezogen. Er hat davon gesprochen, daß seine Seele in der Hölle schmort und daß nur ihr ihn retten könnt. [...] [Nebentext] VALENE Dein Herz, Girleen, paß gut darauf auf. GIRLEEN (*weint*) Scheiß auf mein Herz. Zum Teufel damit. Kannst es in irgendeinen beschissenen Misthaufen schmeißen, da ist es am besten aufgehoben, das beschissene Herz. (*geht*) Mit keinem Wort! [Nebentext] VALENE Hast du ihn gelesen? COLEMAN Hab ich. VALENE (Pause) Ist schon ein bißchen schade um ihn. COLEMAN Ist schade. Sehr schade. (Szene 6, Seite 61 – 62.)

Dass sie sich weiterhin mit dem Namen des Fathers nicht sicher sind und eigentlich nicht über dessen Vornamen, Roderick, lachen sollten, beendet die Szene.

Der Selbstmord von Father Welsh, schon in der fünften Szene mehr als nur angedeutet, wird hier das erste Mal wirklich erwähnt. Der Spannungsbogen, der sich mit dem Ende der fünften Szene aufgebaut hat, findet hier sein Ende. Die siebente Szene endet mit der vagen Hoffnung, die Brüder könnten den letzten Wunsch Father Welsh' vielleicht wirklich ernst nehmen.

Girleens ungestandene Liebe zu Father Welsh wird nur im Kontext deutlich. Der eigentliche Konflikt des Stückes, der ewige Streit zwischen den Brüdern, ist mit dem Ende von Scene Six noch nicht gelöst.

Scene Seven:

Zu Beginn der letzten Szene ist der Raum im Haus der Brüder aufgeräumt, der Brief von Father Welsh hängt unter dem Kruzifix. Coleman und Valene kommen, bekleidet mit dunklen Anzügen, durch die Eingangstüre herein. Sie waren gerade beim Begräbnis von Father Welsh. Coleman trägt einen Papierbeutel mit Essen vom Leichenschmaus bei sich und stellt diesen auf den Tisch. Valene holt die Flasche Poteen aus ihrem Versteck. Erst regt sich Valene etwas über die übertrieben vielen Essensreste, die Coleman mitgenommen hat, auf, als Coleman jedoch sagt, er hätte sie auch für Valene mitgenommen, bietet Valene Coleman im Gegenzug auch Poteen an: ein ungewohntes Bild von Frieden zwischen den Brüdern. Eine sentimentale Stimmung macht sich breit und Coleman fängt an, über die schönen Momente aus der Kindheit zu reden; Valene muss die Illusion zerstören, denn das, was Coleman meint mit seinem Bruder erlebt zu haben, waren die Abenteuer, die er mit Mick Dowd¹³³ erlebt hatte. Coleman entschuldigt sich für sein früheres Verhalten – für das Seelenheil von Father Welsh. Und Valene nimmt die Entschuldigung an. Dann ist es an Coleman sich an ein unliebsames Kindheitserlebnis zu erinnern, für das Valene verantwortlich war. Wieder gibt es eine Entschuldigung und das Akzeptieren dieser.

Valene I do apologise for dropping stones on you so. (*Pause.*) For your brain never did recover from the injuries, did it, Coleman?

Coleman *stares at Valene a second, then smiles. Valene smiles also.*

Valene This is a great owl game, this is, apologising. Father Welsh wasn't too far wrong.

¹³³ Siehe: I.1.2. *A Skull in Connemara*. – Hinweis auf eine Alterszuschreibung.

Alles scheint dafür zu sprechen, dass Coleman und Valene einen neuen Umgangston miteinander gefunden haben. Trotz der kleinen Stichelei von Valene bleibt Coleman ruhig. Andererseits spricht Valene etwas an, was nicht so ganz in diese friedliche Situation passen will: er nennt das Entschuldigen ein tolles Spiel – und genau zu diesem wird sich die Situation hinentwickeln.

Während der Unterhaltung wird auch Girleen noch einmal erwähnt. Sie ist seit dem Selbstmord Father Welsh' nicht mehr ganz sie selbst, starrt nur mehr auf die Stelle am See, an der dieser ins Wasser gegangen ist, auch die Kette wollte sie von Valene nicht mehr zurücknehmen. Andererseits, so stimmen die Brüder überein, ist das Essen bei Beerdigungen immer gut, und wenn es nach ihnen gehe, dürfte es öfter welche geben. Einmal mehr kommt es zu kleinen Sticheleien und den Entschuldigungen dafür. Sie kommen auf den Tod ihres Vaters zu sprechen. Valene macht seinem Bruder keine Vorwürfe, dies sei nicht an ihm, sondern müsse Coleman mit sich selbst ausmachen.

Coleman (*pause*) I do know it wasn't right. Not only in me heart but in me head and in me everywhere. I was wrong for shooting dad. I was dead wrong. And I'm sorry for it.

Valene And I'm sorry for sitting you down and making you sign your life away, Coleman. It was the only way at the time I could think of punishing ya. Well, I could've let you go to jail but I didn't want you going to jail and it wasn't out of miserliness that I stopped you going to jail. It was more out of I didn't want all on me own to be left here. I'd've missed ya. (*Pause.*) From this day on... from this day on, this house and everything in this house is half yours again, Coleman.

*Touched, Coleman offers his hand out and they shake, embarrassed. Pause.*¹³⁵

Eigentlich könnte alles hier enden, friedlich, in Eintracht und ganz nach Wunsch von Father Welsh. Wäre da nicht noch viel mehr, das die Brüder sich gegenseitig vergeben könnten. Valene bringt dies gleich zur Sprache, Coleman pflichtet ihm bei, dass es da noch sehr viel geben muss und seine erste Entschuldigung gilt den zuvor zerbrochenen

¹³⁴ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 181. Deutsch: VALENE Dann entschuldige ich mich dafür, daß ich Steine auf deinen Kopf hab fallenlassen. (*Pause*) Dein Hirn hat sich von den Schäden auch nie so richtig erholt, oder, Coleman? [Nebentext] VALENE Das ist wirklich ein klasse Spiel, sich entschuldigen. Da lag Pater Welsh gar nicht so falsch mit. COLEMAN Und überhaupt hoffe ich, daß Pater Welsh nicht in der Hölle ist. Ich hoffe, er ist im Himmel. (Szene 7, Seite 66.)

¹³⁵ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 184. Deutsch: COLEMAN (*Pause*) Ich weiß, daß das nicht richtig war. Nicht nur in meinem Herzen, aber auch in meinem Kopf und überall. Es war nicht recht, Dad zu erschießen. Es ist ein großes Unrecht. Und es tut mir leid. VALENE Und es tut mir leid, daß ich dich gezwungen habe, mir ein ganzes Hab und Gut zu vermachen, Coleman. Aber das war in dem Moment die einzige Möglichkeit, die mir einfiel, wie ich dich bestrafen konnte. Also, ich hätte dich auch ins Gefängnis stecken lassen können. Aber ich wollte nicht, daß du ins Gefängnis gehst. Aber es war nicht aus Mitleid, daß ich dich nichts ins Gefängnis gebracht hab. Es war mehr so, ich wollte hier nicht ganz alleine sein. Ich hätte dich vermißt. (*Pause.*) Von diesem Tage an... von diesem Tage an ist dieses Haus und alles, in diesem Haus zur Hälfte wieder deins, Coleman. [Nebentext] (Szene 7, Seite 70.)

Chips. Valene entschuldigt sich als nächstes für einen verschwundenen Spielwagen aus der Kindheit. Dann ist Coleman wieder an der Reihe, und wieder Valene. So werden Dinge und Situationen aus der Vergangenheit heraufbeschworen, unter anderem, dass Maureen Folan (*The Beauty Queen of Leenane*) einst mit Coleman ausgehen wollte, Valene es allerdings nie ausgerichtet hat. Langsam aber sicher steigert sich das Um-Vergebung-Bitten-Spiel zu einem Wettkampf. Coleman bringt eine Tat nach der anderen zur Sprache, wirft Valene vor, zu langsam zu sein, wenn dieser an der Reihe ist. Valene gesteht ihm, dass er ihm mal einen Becher voll Urin in das Bier gemischt hatte als Coleman etwa siebzehn Jahre alt war. Valene entschuldigt sich, ob Coleman diese Entschuldigung wirklich annimmt, bleibt offen. Seine Reaktion bezieht sich auf Valenes Poteen:

Coleman I do take your poteen out its box each week, drink the half of it and fill the rest back up with water. Ten years this has been going on. You haven't tasted full-strength poteen since nineteen eighty-fecking-three.

Valene (*drinks. Pause.*) But you're sorry for it.

Coleman I suppose I'm sorry for it, aye. (*Mumbling.*) Making me go drinking piss, and not just anybody's piss but your fecking piss...

Valene (*angrily*) But you're sorry for it, you're saying?!

Coleman I'm sorry for it, aye! I'm fecking sorry for it! Haven't I said?!

Valene That's okay, so, if you're sorry for it, although you don't sound fecking sorry for it.¹³⁶

Coleman muss sich sichtlich zusammenreißen, um sich wieder zu beruhigen, da fängt Valene mit einer neuen Geschichte an, für die er sich entschuldigen will.

Es geht um den Unfall von Colemans Freundin, der kein Unfall war. Bei der Erwähnung Colemans erster Liebe kann sich Coleman dann doch nicht dazu durchringen, die Entschuldigung anzunehmen. Ganz im Gegenteil: er wirft mit einem der Essensreste nach Valene und versucht, ihn über den Tisch hinweg am Genick zu fassen zu bekommen. Valene ruft verzweifelt Father Welsh' Namen, Coleman stoppt, bleibt aber wütend. Valene hätte das Mädchen damals fast umgebracht und Coleman hätte jetzt glücklich mit ihr verheiratet sein können. Das kann er Valene einfach nicht verzeihen, Father Welsh' Wunsch hin oder her.

Valene Oh aye. (*Pause.*) Well it's your go now, Coleman. Try and top that one for yourself. Heh.

¹³⁶ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 187. Deutsch: COLEMAN Jede Woche hol ich deinen Poteen aus der Dose, trink die Hälfte und füll den Rest mit Wasser auf. Seit zehn Jahren geht das schon so. Du hast seit neunzehnhundertdreiundachtzig schon keinen richtig echt starken Poteen mehr getrunken. VALENE (*trinkt. Pause*) Aber es tut dir leid. COLEMAN Ich glaube, es tut mir leid, jau. (*murmelt*) Läßt mich Pisse trinken, und nicht die Pisse von irgendwem, sondern deine verdammte Pisse... VALENE (*ärgerlich*) Aber es tut dir leid, hast du doch gesagt?! COLEMAN Es tut mir leid! Es tut mir verdammt leid! Hab ich das nicht gesagt?! VALENE Dann ist es ja gut, wenn es dir leid tut, obwohl du hörst dich nicht so an, als ob es dir leid tut. (Szene 7, Seite 72 – 73.)

Coleman Try and top that one, is it?
Valene It is.
Coleman *thinks for a moment, smiles slightly, then sits back down.*
Coleman I've taken a step back now.¹³⁷

Sollte es wirklich so einfach sein? Valene drängt Coleman fast, sich etwas einfallen zu lassen, schließlich gibt Coleman nach und gesteht, dass er die Ohren von Valenes Hund abgeschnitten hat. Valene glaubt ihm nicht; schließlich weiß er, dass es Mairtin Hanlon war. Er verspottet Coleman sogar, dass dieser sich so eine offensichtliche Lüge einfallen hat lassen. Coleman beharrt jedoch darauf, dass er es war. Haarklein erzählt er, was er damals gemacht hat.

Valene D'you see, it doesn't hurt me at all when you go making up lies. You don't understand the rules, Coleman. It does have to be true, else it's just plain daft. You can't go claiming credit for snipping the ears off a dog when you didn't lay a finger on that dog's ears, and the fecking world knows.
Coleman *(pause)* Is it evidence, so, you're after?
Valene It is evidence I'm after, aye. [...] ¹³⁸

Coleman steht daraufhin auf und geht in sein Zimmer. Valene wird langsam doch nervös. Coleman kommt mit einem braun eingefärbten Papierpäckchen zurück. Mit einer dramatischen Geste öffnet er das Päckchen und nimmt ein schwarzes, flauschiges Hundeohr heraus und legt es Valene auf den Kopf. Dann nimmt er das zweite Ohr und legt es Valene ebenfalls auf den Kopf. Er geht zum linken Polstersessel und setzt sich. Valene starrte die ganze Zeit vor sich hin, dann schüttelt er den Kopf, so dass beide Ohren auf den Tisch vor ihm fallen und starrt sie an. Coleman holt Valenes Marker und legt ihn neben die Ohren.

Coleman There's your little pen, now, Val. Why don't you mark them dog's ears with your V, so we'll be remembering who they belong to.
He sits back down in the armchair.
 And do you want to hear something else, Valene? I'm sorry for cutting off them dog's ears. With all me fecking heart I'm sorry, oh aye, because I've taken a step back now, look at me...
He half-laughs through his nose. [...] ¹³⁹

¹³⁷ Scene Seven, Seite 188 – 189. Deutsch: VALENE Oh, jau. *(Pause)* Also, jetzt bist du dran, Coleman. Versuch das mal zu übertreffen. Heh. COLEMAN Wie, versuch das mal zu übertreffen? VALENE Genau das. [Nebentext] COLEMAN Ich hab mich jetzt nur zurückgehalten. (Szene 7, Seite 74 – 75.)

¹³⁸ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 189 – 190. Deutsch: VALENE Siehst du, es trifft mich überhaupt nicht, wenn du dir Lügen ausdenkst. Du begreifst die Regeln nicht, Coleman. Es muß die Wahrheit sein, sonst ist das einfach Blödsinn. Du kannst nicht um Vergebung bitten dafür, daß du einem Hund die Ohren abgeschnitten hast, wenn du die Ohren von dem Hund nicht mal berührt hast, und die ganze, verdammte Welt weiß das. COLEMAN *(Pause)* Du willst Beweise? VALENE Ich will Beweise, jau. [...] (Szene 7, Seite 76.)

¹³⁹ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 190. Deutsch: COLEMAN Hier ist dein kleiner Stift, Val. Warum markierst du die Hundeohren nicht mit einem „V“, dann wissen wir immer, wem sie gehören. [Nebentext] COLEMAN Und willst du noch was wissen, Valene? Es tut mir leid, daß ich die Ohren von dem Hund abgeschnitten hab. Aus der Tiefe meines verdammten Herzens tut es mir leid. Oh, jau. Ich hab mich dazu durchgerungen, weißt du... [Nebentext] (Szene 7, Seite 76.)

Valene steht auf und holt ein Fleischermesser aus dem Schrank auf der rechten Seite. Während er sich von Coleman weggedreht hat, holt dieser die Schrotflinte von der Wand. Als Valene sich zu Coleman umdreht, sitzt dieser mit der Schrotflinte auf Valene gerichtet wieder in seinem Postersessel. Valene überlegt nur ein paar Sekunden, dann nimmt seine Wut überhand und er geht mit erhobenem Messer auf Coleman zu.

Coleman (*surprised, slightly scared*) What are you doing, now, Valene?
Valene (*blankly*) Oh not a thing am I doing, Coleman, other than killing ya.
Coleman Be putting that knife back in that drawer, you.
Valene No, I'll be putting it in the head of you, now.
Coleman Don't you see me gun?¹⁴⁰

Valene lässt sich nicht aufhalten. Er ist schon so weit gegangen, dass Coleman die Schrotflinte genau auf seine Brust setzen kann. Valene hebt das Messer und Coleman ruft nun seinerseits den Namen 'Father Welsh'. Diesmal hat der Name aber nicht die gewünschte Wirkung: Valene scheint nichts aufhalten zu können. Da zielt Coleman nicht mehr auf Valene sondern auf den neuen Herd – und Valene lässt verwirrt von seinem Vorhaben ab.

Coleman Be backing off you with that knife, you sissy-arse.
Valene (*tearfully*) You're not a man at all, pointing guns at stoves.¹⁴¹

Valene lässt von Coleman ab, legt das Messer auf den Tisch und setzt sich. Er fängt an die Ohren zu streicheln. Coleman wiederholt mehrmals, dass er es einfach nicht glauben kann, dass Valene ihn mit einem Messer attackieren wollte. Valene hingegen lässt die Tatsache, dass Coleman ihn mit der Schrotflinte bedroht hat, weiterhin kalt. Dass die Schrotflinte jedoch immer noch auf den Herd zeigt, beunruhigt ihn. Er fragt Coleman wiederholt, ob der Sicherheitshebel der Flinte vorgelegt ist und geht Coleman damit ziemlich auf die Nerven. Dieser macht sich endlich Luft indem er die Schrotflinte einfach auf den Herd abfeuert. Valene fällt auf die Knie, seinen Kopf zwischen den Händen.

[...] **Coleman** *cocks the gun again and blows the left-hand side apart also, then nonchalantly sits back down.*
No, the safety catch isn't on at all, Valene. Would you believe it?¹⁴²

¹⁴⁰ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 190 – 191. Deutsch: COLEMAN (*überrascht, leicht verunsichert*) Was soll das, Valene? VALENE (*nüchtern*) ach, nichts, Coleman, ich bring dich nur um. COLEMAN Steck lieber das Messer zurück in die Schublade. VALENE Nein, ich steck es dir in den Kopf. COLEMAN Siehst du nicht mein Gewehr? (Szene 7, Seite 77.)

¹⁴¹ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 192. Deutsch: COLEMAN Paß mit dem Messer auf, du blöder Hund. VALENE (*unter Tränen*) Du bist überhaupt kein Mann, zielst mit dem Gewehr auf einen Ofen. (Szene 7, Seite 78.)

Während Valene immer noch kniet, nimmt Coleman die Schrotflinte und zerschlägt mit ihr die Heiligenfiguren auf dem Regal. Valene schreit unterdessen ohne Unterbrechung. Dann setzt sich Coleman wieder, die Flinte quer über den Schoß gelegt.

Coleman This is a great gun for blowing holes in things.

Valene (*standing*) And now you do have no bullets left in that great gun.

*He lazily picks the knife back up and approaches Coleman. But as he does so Coleman opens the barrel of the gun, tosses away the spent cartridges, fishes in his pocket, comes out with a clenched fist that may or may not contain another cartridge, and loads, or pretends to load, the bullet into the gun, without Valene or the audience at any time knowing if there is a bullet or not. Coleman snaps the barrel shut and lazily points it at Valene's head.*¹⁴³

Diesmal ist Valene nicht so sicher – genauso wie der Rezipient sich nicht sicher sein kann – ob die Waffe geladen ist oder nicht. Anfangs versucht er noch, sich selbst glauben zu machen, dass die Waffe nicht geladen sei, dennoch will er Coleman umbringen und wiederholt dies auch. Coleman lädt die Waffe durch. Valene spielt mit dem Messer in seiner Hand, er starrt Coleman an. Nach einiger Zeit senkt er den Kopf und legt das Messer zurück in die Lade. Coleman sichert das Gewehr wieder und legt es auf den Tisch.

Valene zieht das Resümee aus der ganzen Situation: Father Welsh wird wohl in der Hölle brennen, weil sie sich einfach nicht vertragen können. Allerdings muss Valene Coleman zustimmen, dass ein Streit einfach manchmal gut tut, etwas, was Father Welsh wohl nicht verstanden hat. Coleman entschuldigt sich bei seinem Bruder für den toten Hund – diesmal jedoch wirklich, ohne dass Father Welsh' Wunsch damit zu tun hat.

Valene (*pause*) Maybe Father Walsh's Welsh's soul'll be all right so.

Coleman Maybe it will, now. Maybe it will.

Valene He wasn't such a bad fella.

Coleman He wasn't.

Valene He wasn't a great fella, but he wasn't a bad fella.

[...]

Coleman (*pause*) I'm going out for a drink for meself. Will you be coming with me?

Valene Aye, in a minute now I'll come.

Coleman *goes to the front door. Valene looks over the smashed figurines sadly.*

¹⁴² *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 193. Deutsch: COLEMAN [Nebentext] Nein, es ist überhaupt nicht gesichert, Valene. Hättest du das gedacht? (Szene 7, Seite 79.)

¹⁴³ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 193. Deutsch: COLEMAN Zum Durchlöchern ist das hier genau das richtige Gewehr. VALENE (*steht auf*) Und jetzt hast du keine Patronen mehr in deinem tollen Gewehr. [Nebentext] (Szene 7, Seite 80.)

Coleman I'll help you be clearing your figurines up when I get back, Valene.
[...]¹⁴⁴

Einmal mehr ist Ruhe eingekehrt. Aber auch diesmal kommt noch etwas dazwischen: die Haushaltsversicherung, die Coleman hätte einzahlen sollen, hat er nicht eingezahlt sondern hat sie im Pub vertrunken. Valenes Reaktion ist ein Sprung Richtung Schrotflinte, die noch immer auf dem Tisch liegt. Coleman rennt durch die Türe hinaus. Bis Valene bei der Türe ist, ist Coleman längst verschwunden. Valene kommt einige Sekunden später zurück, wütend und den Tränen nahe. Nach einiger Zeit wird er ruhiger, sieht sich die Flinte an und öffnet sie. Er nimmt die Patrone heraus. Coleman hatte die Schrotflinte also geladen.

Valene, der eben noch seinen Bruder erschießen wollte, wird wütend, dass dieser ihn vorhin wirklich hätte erschießen können. Er wirft die Flinte und die Patrone von sich und reißt den Brief von Father Welsh von der Wand. Girleens Halskette fällt auf den Boden. Valene entzündet ein Streichholz und hält es an das Papier. Nach einigen Sekunden ist der Brief nur angesengt und Valene löscht die Flammen. Dann hängt er den Brief wieder an seine Stelle unter das Kruzifix, die Kette davor. Valene nimmt sich seine Jacke und murmelt noch vor sich hin, er würde seinem Bruder aber kein Bier kaufen und verlässt den Raum.

Im letzten Satz des Stückes ist noch vermerkt, dass das Licht langsam ausgeht, aber auf dem Kruzifix und dem Brief etwas länger leuchtet.

Die letzte Szene des Stückes ist noch einmal so etwas wie eine Zusammenfassung aller Streitereien der Brüder. Dinge, die am Beginn des Stückes noch unklar waren, werden durch das Verhalten der beiden Brüder in der letzten Szene aufgeklärt. Offen bleibt hingegen, in wie weit das Opfer von Father Welsh seinen Zweck erfüllen wird oder nicht. Auch wenn die Versöhnung der Brüder am Ende angedeutet wird, eine Garantie auf friedlichere Zeiten ist dieser Waffenstillstand nicht. Aber, wie auch im Dialog der beiden Brüder gesagt wird: Father Welsh hatte nicht verstanden, dass das Streiten auch so etwas wie Zuneigung sein kann – und in diesem Fall ist. Anders als bei *The Beauty Queen of Leenane* ist dieser ununterbrochene Kampf auf beiden Seiten

¹⁴⁴ *The Lonesome West*: Scene Seven, Seite 195. Deutsch: VALENE (*Pause*) Vielleicht ist dann ja mit Pater Welshs Seele alles in Ordnung. COLEMAN Na, ja, vielleicht. Vielleicht. VALENE Er war kein schlechter Kerl. COLEMAN Stimmt. VALENE Er war kein toller Kerl, aber er war auch kein schlechter Kerl. [...] COLEMAN (*Pause*) Ich geh jetzt einen trinken. Willst du mitkommen? VALENE Jau. Ich komme gleich. COLEMAN [Nebentext] Ich helf dir, deine Figuren aufzuräumen, wenn ich wieder da bin, Valene. [...] (Szene 7, Seite 82.)

ausgewogen. Valene und Coleman stehen sich als ebenbürtige Gegner gegenüber, sie streiten nicht um des eigenen, egoistischen Vorteils willen sondern um das Spiel, sich an Gemeinheiten zu übertrumpfen, weiterführen zu können. Maureen würde ihre Mutter verlassen, ohne ihr etwas anzutun, wenn sie es könnte. Valene und Coleman könnten durchaus getrennt leben, wollen es aber gar nicht, selbst die Möglichkeit Valenes, Coleman aus dem Haus zu bekommen,¹⁴⁵ ist weniger attraktiv für ihn als das Spiel weiterzuspielen.

Zwischen der sechsten und der letzten Szene liegt wohl ein größerer, aber nicht näher benannter Zeitraum. Da sich Valene und Coleman über das Begräbnis von Father Welsh unterhalten, sind sicherlich ein paar Tage vergangen. Die geringfügigen Änderungen im Raum – dass alles wieder aufgeräumt ist – vermitteln diesen Zeitsprung. Obwohl es immer wieder solche Zeitsprünge über einige Tage gibt, ist das ganze Stück zeitlich sehr dicht und schließt somit an die beiden vorangegangenen Stücke nahtlos an.

¹⁴⁵ Valene hätte Colemans Mord am Vater nicht als Unfall darstellen müssen. Siehe: I.1.3.*The Lonesome West*: Scene Three.

I.2. The Aran-Island Trilogy:

I.2.1. *THE CRIPPLE OF INISHMAAN*: ¹⁴⁶

Scene One:

In dieser Szene werden in einem Dialog die meisten handelnden Personen indirekt vorgestellt. Die auftretenden Personen werden in ihrer unverwechselbaren Eigenheit von der ersten Sekunde an charakterisiert. Die Szene zeigt anhand von einigen wenigen Hinweisen, in welche Richtung der Rest des Stückes sich entwickeln wird und welche Rollen die anwesenden Figuren spielen werden. Im Nebentext wird der Aufbau der Bühne beschrieben, ein kleiner Laden am Land auf der Insel Inishmaan. Die Türe an der rechten Seite, ein Tresen entlang der Rückseite, dahinter ein Regal mit Dosen, vor allem Erbsen. Rechts des Regals hängt ein alter Jutesack, links führt eine Türe in den weiteren Raum des Hauses. Links an der Wand hängt ein Spiegel, davor stehen ein kleiner Tisch und ein Stuhl. Zeit der Handlung: 1934.

Bei Stückbeginn ordnet Eileen Osborne weitere Dosen auf das Regal. Ihre Schwester Kate kommt aus dem rückwärtigen Raum.

Die beiden Schwerstern sind Mitte Sechzig, leben schon immer zusammen und führen den kleinen Laden auf der Insel. Die beiden Frauen treten immer gemeinsam auf. Durch die ersten Sätze wird vermittelt, dass sie beide auf Billy warten und sich Sorgen machen.

Durchweg gibt es sehr wenig Nebentext. Die Handlungen und Aktionen ergeben sich durch die Reaktionen und Aktionen der Figuren auf Gesagtes. Obwohl Eileen die dominantere der beiden Schwestern ist, eröffnet Kate den Dialog.

Die Sprache ist an das irische Englisch angelehnt, bedient sich einiger irischer Ausdrücke und Sprechweisen, Satzstellungen und Endungen (vor allem der Endung „-een“, die dem deutschen Diminutiv „-chen“ gleichzustellen ist.)¹⁴⁷

Der erste Dialog ist durch kurze, sich wiederholende Sätze geprägt.

Kate betritt den Raum und fragt Eileen ob Billy schon wieder zu Hause sei.

¹⁴⁶ Da es noch keine österreichische Aufführung des Stückes gab, ist die deutsche Übersetzung nicht relevant und wird nicht angegeben.

¹⁴⁷ siehe näheres zur Eigenheit der Sprachverwendung von Martin McDonagh in den Kapiteln II.5. Die Sprache; aber auch unter: II.3. Struktur der Stücke.

KATE: Is Billy not yet home?
 EILEEN: Not yet is Billy home.¹⁴⁸

Durch das zum Teil wörtliche Wiederholen der Sätze, fast wie ein Echo, das Gesagtes bestätigen will, zeigt sich die Nähe der beiden Figuren.

Auch wenn das Gespräch der beiden in andere Richtungen geht kommen sie doch immer wieder auf Billy zu sprechen. Der Rezipient erfährt sehr bald, dass Billy behindert ist.

KATE: I do worry awful about Billy when he's late returning home.
 EILEEN: I banged me arm on a can of peas worrying about Cripple Billy.¹⁴⁹

Hier wird zum ersten Mal die Behinderung Billys erwähnt. Dass Billy ausnahmslos (außer vom Arzt) mit diesem Namen – Cripple Billy – angesprochen wird, gehört, u.a., zu den Eigenheiten des irischen Volkstheaters. Namen werden ergänzt, da die Nachnamen nicht aussagekräftig genug sind. Diese Ergänzungen beinhalten meistens eine Eigenschaft oder ein auffallendes Merkmal dessen, der damit bedacht wird. Dass diese Namen nicht immer schmeichelhaft sind, ist leicht nachvollziehbar.¹⁵⁰

Aber was ist schon ein angestoßener Arm im Gegensatz zu dem, mit dem sich Billy sein ganzes Leben lang abplagen muss? So kommt die Konversation der beiden Schwestern über den angestoßenen Arm, der wieder heilen wird, unweigerlich wieder auf Billy zurück und der Rezipient erfährt auch gleich, welche Probleme Billy hat und wo er gerade war.

EILEEN: I should think about poor Billy, who has not only bad arms but bad legs too.
 KATE: Billy has a host of troubles.
 EILEEN: Billy has a hundred of troubles.
 KATE: What time was this his appointment with McSharry?? was and his chest?¹⁵¹

In diesen vier Zeilen erfährt der Rezipient, dass Billy nicht nur Schwierigkeiten mit seinen Gliedmaßen hat, sondern auch mit der Lunge und dass er gerade beim Arzt war. Außerdem ist an der Satzstellung gut zu sehen, wie nahe die Sprache an der gesprochenen ist. Nicht nur, dass die Satzstellung nicht stimmt – was eine Eigenheit des „Irischen“ sein kann – sondern der unkorrekte Gebrauch der Sprache assoziiert eine Ähnlichkeit mit dem alltäglichen (schlampigen) Sprachgebrauch.

¹⁴⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 5.

¹⁴⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 5.

¹⁵⁰ Siehe u.a.: II.4.2.1. Klischees, Stereotyp, Vorurteil.

¹⁵¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 6.

Die beiden Schwestern sind sich in ihrer Art zu sprechen ähnlich, allerdings ist Kate diejenige, die schneller ihre Ängste – vor allem im Bezug auf Billy – auch verbal ausdrückt. Eileen scheint die überlegener Schwester zu sein.

Ein Schlüsselwort der ersten Szene ist von Anfang an Billy.

Die Ängste der Schwestern bestimmt die Konversation. Sie malen sich aus, was alles mit Billy sein könnte, so könnte er zum Beispiel in ein Loch fallen. Allerdings ist es wieder Eileen, die Kate auf den Boden der Realität zurückholt, in dem sie sagt, dass Billy gescheit genug sei, dies nicht zu tun. Andere hingegen täten dies schon.

EILEEN: Billy has sense enough not to fall down holes, sure. That's more like something Bartley McCormick'd do is fall down holes.¹⁵²

Nach der Erwähnung McSharrys, der ein Arzt ist, ist Bartley die zweite Person, die nach Billy genannt wird. Mit einigen wenigen Worten wird Bartley von den beiden Schwestern charakterisiert.

EILEEN: Bartley McCormick's an awful thick.
KATE: He's either a thick or he doesn't look where he's going. [...] ¹⁵³

Des Weiteren erfährt der Rezipient, dass der Eiermann zwar da war, aber keine Eier gebracht hat, ein Hinweis, der erst im Laufe des Stückes eine Bedeutung bekommt. Und über den Eiermann, der da war, läuft das Gespräch wieder zwangsläufig auf Billy hinaus, der noch immer nicht da ist. Einer der Gründe könnte aber sein, wie Eileen einwirft, dass Billy vielleicht wieder stehen geblieben sei, um die Kühe auf der Weide zu beobachten, was bei den beiden auf Unverständnis stößt:

KATE: A fool waste of time that is, looking at cows.
EILEEN: If it makes him happy, sure, what harm? There are a hundred worse things to occupy a lad's time than cow-watching. Things would land him up to hell. Not just late for his tea.
KATE: Kissing lasses.
EILEEN: Kissing lasses.
KATE (pause): Ah, no chance of that with poor Billy.
EILEEN: Poor Billy'll never be getting kissed. Unless it was a blind girl.
KATE: A blind girl or a backward girl.
EILEEN: Or Jim Finnegan's daughter.
KATE: She'd kiss anything.
EILEEN: She'd kiss a bald donkey.
KATE: She'd kiss a bald donke. And she'd still probably draw the line at Billy. Poor Billy.
EILEEN: A shame too.
KATE: A shame too, because Billy does have a sweet face if you ignore the rest of him. ¹⁵⁴

¹⁵² *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 7.

¹⁵³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 7.

¹⁵⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 7 – 8.

Dieser kurze Textausschnitt zeigt einige Besonderheiten Billys, gibt einige Hinweise auf Kommendes und macht deutlich, welchen Status Billy in dieser Gesellschaft hat. Kate und Eileen halten nicht viel davon, dass Billy seine Zeit mit dem Beobachten von Kühen vertut, dass er dadurch zu spät kommt, finden sie rücksichtslos und unfair. Aber: für beide steht fest, dass dieser Grund immer noch besser ist als jeder andere, der einen jungen Mann sonst aufhalten könnte. Dass dieser andere Grund aber für Billy nicht zutreffen wird, scheint außer jedem Zweifel zu sein. Jim Finnegans Tochter ist eine jener Figuren, die zwar namentlich erwähnt werden aber niemals auf der Bühne erscheinen. Trotzdem ist diese Figur in vielerlei Weise unersetzlich; schon das erste Erwähnen lässt viele Schlüsse zu, und der Name dient im weiteren Verlauf für Vergleiche und lädt zum Lachen ein. Dass Jim Finnegans Tochter eher einen kahlen Esel küssen würde als Billy, macht deutlich, wie sehr seine Behinderung Grund für seine Sonderstellung in der Gesellschaft ist.

Weiters erfährt der Rezipient hier, dass Billy doch immerhin einen Vorzug hat: a sweet face.¹⁵⁵ Dass dieser Vorzug nicht unbedingt offensichtlich ist, lässt der folgende Dialog der Schwestern erahnen.

EILEEN:	Well he doesn't really.
KATE:	He has a bit of a sweet face.
EILEEN:	Well he doesn't really, Kate.
KATE:	Or his eyes, I'm saying. They're nice enough.
EILEEN:	Not being cruel to Billy, but you'd see nicer eyes on a goat. If he had a nice personality you'd say all well and good, but all Billy has is he goes around staring at cows.
KATE:	I'd like to ask him one day what good he gets, staring at cows.
EILEEN:	Staring at cows and reading books then.
KATE:	No one'll ever marry him. We'll be stuck with him 'til the day we die.
EILEEN:	We will. <i>(Pause.)</i> I don't mind being stuck with him. ¹⁵⁶

All die Gemeinheiten – denn etwas anderes ist es im Grunde nicht, was die beiden über Billy sagen – führen aber zu dem Eingeständnis, dass sie ihn doch lieben. Der letzte Satz wird dann von Kate noch einmal wiederholt, bekräftigt also die Zufriedenheit, Genugtuung und Gewissheit der beiden, Billy immer um sich zu haben. An diesem Zustand soll sich, ginge es nach ihnen, auch nie etwas ändern.

Als vorläufigen Schluss dieses Dialoges kommen die beiden wieder auf McSharry zu sprechen, die Ängste, dass Billy wirklich etwas fehlen könnte und die Ungewissheit, die sein zu spät Kommen in ihnen auslöst.

¹⁵⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 8.

¹⁵⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 8 – 9.

Unterbrochen wird der Dialog durch den Auftritt Johnnypateenmikes. Auch hier handelt es sich um einen Namen mit einer Aussage: Pateen (auch Poteen geschrieben) ist ein billiger Schnaps. Damit ist Johnnypateenmike auch schon gut charakterisiert. Im Nebentext wird noch erwähnt, dass Johnnypateenmike etwa im gleichen Alter wie die Schwestern ist. Der erste Satz, den Johnnypateenmike spricht, zeigt einen weiteren Charakterzug:

JOHNNY: How is all? Johnnypateenmike does have three pieces of news to be telling ye this day...¹⁵⁷

Auffallend ist, dass Johnnypateenmike von sich selbst in der dritten Person spricht. Er verdient sich seinen Lebensunterhalt damit, den Leuten alles Wichtige und Neue zu erzählen. Für seine Auskunftsfreudigkeit – vulgo Tratsch – bekommt er Lebensmittel, je nachdem, wie interessant und neu seine Geschichten sind.

Dass die beiden Schwestern ihn gleich unterbrechen und nach dem Verbleib Billys fragen, passt nicht in sein Konzept, zeigt aber, wie wenig Ernst sie ihn nehmen und wie sehr sie sich über die Verspätung Billys sorgen. Johnnypateenmike kann allerdings nur ihre Befürchtung bestätigen, dass Billy wieder die Kühe beobachte.

JOHNNY: (*pause. Put out*): You have interrupted me pieces of news now, Mrs Osbourne, and the third piece of news was a great piece of news, but if you want to interrupt me with fool questions so be it. Aye, I saw Cripple Billy on me travels. I saw him sitting on the hedgebank, the bottom of Darcy's fields.¹⁵⁸

Die Sprache Johnnypateenmikes ist noch viel auffallender als die wenigen Sprachabweichungen der Schwestern. Grammatik und Aussprache (diese natürlich nur am Theater) machen das Nicht-Englische deutlich.

Die Anspielungen auf die drei Neuigkeiten sind im Laufe der Szene ein Mittel, um auch den Rezipienten sehr neugierig zu machen. Natürlich kann Johnnypateenmike nur die beiden ersten Neuigkeiten erzählen, und die große Überraschung muss lange warten.

An sich haben die beiden ersten Neuigkeiten, die Johnnypateenmike zu erzählen hat, keinen Einfluss auf den Verlauf des weiteren Geschehens, aber sie führen zu einer weiteren Charakterisierung der Figuren. So beinhaltet die erste Geschichte einen Buchdiebstahl und das Versenken des Buches im Meer. Auch für die Schwestern nicht unbedingt eine großartige Geschichte, kostet Johnnypateenmike seine Macht des Wissens aus und gibt die wichtigen Informationen erst am Schluss preis. Das Buch, um das es hier ging, war die heilige Schrift.

¹⁵⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 9.

¹⁵⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 9.

Die Reaktion darauf ist mit dem Ausruf Kates – Lord save us!¹⁵⁹ – eindeutig.

Die zweite Geschichte hat auch keine weiteren Folgen auf das weitere Geschehen, kommt aber in Kommentaren und Hinweisen immer wieder vor. Die Geschichte der Gans von Jack Ellery, die der Katze von Pat(ty) Brennan in den Schwanz gebissen hat, ist auch für die Schwestern kein näher zu beachtender Tatbestand, für Johnnypateenmike jedoch die Hoffnung, dass dieser Zwischenfall eine Fehde auslösen wird, die in weiterer Folge für reichlich Tratsch sorgen könnte.¹⁶⁰

Seine große Neuigkeit kann er jedoch nicht mehr erzählen, da Billy endlich zurückkommt.

Um das Stück einer bestimmten Form zuordnen zu können, braucht es viel mehr Information als die ersten Minuten des Stücks vermitteln können, es zeigt sich aber von Anfang an, dass es sehr viele komische, humorvolle und witzige Einschübe gibt. (Erstaunlicherweise sind diese aber bei der reinen Lektüre viel weniger auffallend, als bei einer Umsetzung auf der Bühne.) Der Autor – und der Verlag – verzichten auf eine Zuordnung. Am ehesten kann dieses Stück – wie auch die anderen Stücke McDonaghs – unter Tragikomödie eingeordnet werden, die Versuchung von einer „komischen Tragödie“ zu sprechen, ist aber groß. Die Elemente der Tragikomödie ab dem zwanzigsten Jahrhundert werden mit einer Zunahme der grotesken Elemente beschrieben. In dieser Tradition werden Autoren wie O’Casey, Pinter und Stoppard genannt, Autoren, mit deren Dramen die McDonaghs in der Fachliteratur verglichen werden. Die Ambivalenz der Tragikomödie – man möchte zurückweichen vor dem Grauen, muss aber Lachen – dieses Gefühl, nicht lachen zu sollen aber es trotzdem zu müssen, ist auch in vielen Publikumsreaktionen – bei allen Stücken – offensichtlich.¹⁶¹

Dieser erste Teil der ersten Szene dient vorrangig dazu, den Protagonisten des Stücks, Billy, vorzustellen. Die Reaktionen und Kommentare der Schwestern und die unwillige Auskunft Johnnypateenmikes zu Billy, ermöglichen dem Rezipienten, sich vorab ein Bild zu machen. Dass dieses Bild in mancherlei Hinsicht nicht stimmt, ist eines der Elemente, mit denen der Autor spielt. Auch die stereotypen Gestalten der Schwestern und Johnnypateenmikes evozieren beim Rezipienten ein Volksstück im typischen Stil der irischen Tradition. Hinzu kommt ein Bühnenaufbau, der dies noch

¹⁵⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 10.

¹⁶⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 10 – 11.

¹⁶¹ Siehe: u.a. II.2. Sekundärliteratur.

unterstreicht. Die Wohnküche, bzw. in diesem Fall der kleine Laden, der jedoch auch als Wohnzimmer zu bezeichnen ist, steht in direktem Zusammenhang mit der Tradition des „Kitchen Sink“-Dramas und lässt – vor allem ein irisches Publikum – genau daran denken.¹⁶²

Nebentext beim Auftritt Billys: *seventeen, one arm and one leg crippled, enters, shuffling.*¹⁶³

Billys erster Satz, sein Auftreten und auch die Reaktionen der anderen auf ihn, sind bezeichnend für alles Weitere.

BILLY: I'm sorry I'm late, Aunt Kate and Aunt Eileen.
JOHNNY: You've interrupted me news-telling, Cripple Billy.
KATE: What did the doctor say to you, Billy?¹⁶⁴

Billy entschuldigt sich, so spät zu kommen. Er nennt die beiden Schwestern Tanten. Johnnypateenmike hingegen fühlt sich übergangen – wie schon zuvor, als die Schwestern lieber etwas über Billys Verbleib wissen wollten als den Tratsch, den Johnnypateenmike zu erzählen hat. Auch er nennt Billy Cripple Billy und diesmal ist es nicht, wenn über ihn geredet wird, sondern eine direkte Ansprache.

Schon die Antwort Billys macht Johnnypateenmike fürchterlich neugierig – und außerdem fühlt er sich wieder ausgeschlossen, da niemand ihm etwas über den Arztbesuch und den Grund des Arztbesuches Billys erzählt hatte.

BILLY: He said there was nothing on me chest at all but a bit of a wheeze and nothing but a bit of a wheeze.
JOHNNY: I didn't hear the lad had a wheeze. Why wasn't Johnnypateen informed?¹⁶⁵

Johnnypateenmike sieht es als sein Recht an, über jede noch so unbedeutende Kleinigkeit informiert zu werden. An diesem Punkt scheint dies nicht viel mehr als die logische Schlussfolgerung seiner Tratschsucht zu sein, zu einem späteren Zeitpunkt wird das Interesse an Billys Gesundheitszustand von Seiten Johnnypateenmikes aber aus einem anderen Blickwinkel klar.

Billy erwähnt im folgenden Dialog den Umstand, dass er bei Darcys Feld gesessen hat. Kate, die Johnnypateenmikes Vermutung, Billy hätte wieder nur die Kühe beobachtet und wäre deshalb sonderbar, gerne dementieren würde, hakt nach. Billy sagt aber nur, er hätte nichts gemacht, um dann doch zuzugeben, die Kühe beobachtet zu haben.

¹⁶² Siehe: II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

¹⁶³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 11.

¹⁶⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 11.

¹⁶⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 11.

Johnnypateenmike fühlt sich vernachlässigt und gekränkt: niemand scheint sich für seine großartigen Neuigkeiten zu interessieren, alle reden nur „about cows with a fecking eej!“¹⁶⁶ Eej, bzw. eejit ist die irische und schottische Bezeichnung für einen Idioten. Diese wenig schmeichelhafte Bezeichnung bricht auch gleich einen Streit los. Johnnypateenmike wollte nur seine Neuigkeiten erzählen, Billy will nicht als „fecking eej“ bezeichnet werden und setzt sich zu Wehr. Wortgefechte gibt es in dieser Form immer wieder, der Standpunkt Billys, nicht als „Krüppel Billy“ bezeichnet werden zu wollen, wird in geänderter Form auch noch einmal ausführlicher aufgenommen.¹⁶⁷ Kate und Eileen versuchen den Streit im Keim zu ersticken, indem sie Johnnypateenmike ihre Aufmerksamkeit und Neugierde zusichern, Billy will sich nicht so schnell geschlagen geben.

BILLY: Don't pander to him.
 JOHNNY: Pander, is it, Cripple Billy?
 BILLY: And don't call me Cripple Billy, you.
 JOHNNY: For why? Isn't your name Billy and aren't you a cripple?
 BILLY: Well do I go calling you 'Johnnypateenmike with the news that's so boring it'd bore the head off a dead bee'?
 JOHNNY: Boring is it? How is this for boring news so...
 BILLY: At least you do agree it's boring news anyways. That's one thing.¹⁶⁸

Die Argumentation Johnnypateenmikes den Namen Billys betreffend kann Billy nicht viel entgegensetzen, auch wenn er es wollte. Die Dinge werden in dieser Gesellschaft beim Namen genannt, egal ob diese nun politisch korrekt sind oder nicht. Feingefühl und Rücksicht sind Fremdworte.

Johnnypateenmike erzählt schließlich auch seine größte Neuigkeit, und die findet vor allem bei Billy großes Interesse.

JOHNNY (*pause*): From Hollywood, California, in America they're coming, led be a Yank bet he name of Robert Flaherty, one of the most famous and richest Yanks there is. Coming there to Inishmore they're coming and why are they coming? I'll tell you why they're coming. To go making a moving picture film will cost o'er a million dollars, will be shown throughout the world, will show life how it's lived on the islands, will make film stars of whosoever should be chosen to take part in it and will take them back to Hollywood then and be giving them a life free of work, or anyways only acting work which couldn't be called work at all, it's only talking. [...] That rules out all in this household, I know, it goes without saying, unless of course it's cripples and ingrates they're looking for. [...] 'The Man of Aran' they're going calling the film, and Ireland mustn't be such a bad place so if the Yanks want to come to Ireland to do their filming.¹⁶⁹

¹⁶⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 12.

¹⁶⁷ Siehe: *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three.

¹⁶⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 12 – 13.

¹⁶⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 13 – 14.

1933/34 drehte der Regisseur Robert Flaherty einen Film auf den Aran Islands. Titel der Dokumentation ist „Man of Aran“. Dass es einige Geschichten und Anekdoten zu dem Film gibt, kann nachgelesen werden¹⁷⁰. Im Zentrum des Filmes steht die Jagd nach einem Hai. Ansonsten sollte das alltägliche Leben der Inselbewohner gezeigt werden; dass dies nicht ohne Pathos und Verherrlichung geschah, ist nahe liegend. Die Entstehungsgeschichte und der Inhalt des Filmes sind auch im weiteren Verlauf des Dramas Gegenstand einiger Diskussionen.

Dass Johnnypateenmike in seinem Bericht übertreibt – Hinweise auf den Status des Regisseurs und die Kosten des Films – charakterisiert seine Umgangsweise mit Informationen. Neben den spitzen Hinweisen, dass alle Personen dieses Haushalts wohl nicht in Frage kämen, beim Film mitzuwirken, soll die Aufmerksamkeit vor allem auf den letzten Satz gelenkt werden. Im Stück kommt es hier zu einer längeren Pause (*BILLY sits on the sode-table, deep in thought.*¹⁷¹). Die Bedeutungsebenen dieses Satzes sind reich an Interpretationsmöglichkeiten, in diesem Rahmen soll – und kann – nur auf die offensichtlichsten näher eingegangen werden. Zu bedenken ist hier, dass Irland bis weit in die neunziger Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts ein typisches Auswanderungsland war. Erst mit der Jahrtausendwende war die Bevölkerungszahl wieder annähernd auf den Stand von vor 1848 angestiegen, also auf die Einwohnerzahl von vor der große Hungersnot und den Auswanderungswellen der folgenden Zeit. Das Phänomen des ‘Celtic Tigers’ führte zu einem rasanten Wirtschaftswachstum und in Folge wurde Irland zum ersten Mal in seiner Geschichte ein Einwanderungsland. Dass der Hinweis, Irland könne kein so schlechtes Fleckchen Erde sein, wenn sogar Hollywoodregisseure kommen, auch noch den Hinweis auf die seit einigen Jahrzehnten intensive Filmindustrie im Raum Galways (und somit in unmittelbarer Nähe der Aran Islands) anspielt, ist nur ein weiterer Hinweis.

Dieser letzte Satz wird im weiteren Verlauf des Stückes in jeweils abgewandelter Form zu einem Running Gag.

Hervorzuheben wäre auch noch die Sprachmelodie der Rede Johnnypateenmikes. Das ständige Wiederholen von Phrasen und Wörtern, lange Sätze, die oft unvollständig bleiben, und der eigenwillige Gebrauch von Wörtern – in einem der nächsten Sätze geht er auch darauf ein – erzeugen eine Melodie, die dem irischen Gebrauch des Englischen eigentümlich ist.

¹⁷⁰ <http://imdb.com/title/tt0025456/synopsis>

¹⁷¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 14.

JOHNNY: Well, if we've agreed on the bigness of me news... 'Bigness' isn't a word, I know, but I can't be bothered to think of a better one for the likes of ye... [...]¹⁷²

Hier korrigiert Johnnypateenmike sich selbst in seinem Sprachgebrauch, macht darauf aufmerksam, dass diese Sprache nicht korrekt ist. Das Wort 'Bigness' als Neologismus zu bezeichnen, wäre in diesem Zusammenhang falsch, da das Wort nicht als ein in der Bühnenwirklichkeit existierendes Wort verwendet wird. Da die Handlung wenig Raum für Pausen lässt, lassen sich solche Wortspiele und Anspielungen nicht immer im vollen Ausmaße erfassen, bei einer Lektüre besteht diese Möglichkeit hingegen schon. In einem kleinen Zwischenspiel, einem Dialog zwischen Johnnypateenmike und Eileen, wird auf die nicht gelieferten Eier hingewiesen, die Johnnypateenmike sich als Bezahlung erhofft hatte, worauf dieser, laut Nebentext – JOHNNY *stares at them hatefully, then exits, fuming*.¹⁷³ – den Raum verlässt.

Billy kann sich nicht zurückhalten und äußert sein Interesse an der Neuigkeit, die Johnnypateenmike erzählt hat, was wiederum erstaunen bei Kate und Eileen auslöst.

KATE (*approaching him*): You're not usually at all interested in Johnnypat's biteens of news, Billy.

BILLY: Not when they're about frogs falling over, no. When they're about films and getting away from Inishmaan I am, aye.

KATE: You're not thinking about your poor mammy and daddy again, are ya?

BILLY: No, now. I'm just thinking about general things for meself, now.

EILEEN: Is he off again?

KATE (*sighing*): He is.

EILEEN: Off thinking?

KATE: That lad'll never be told.

EILEEN: The doctor didn't look at your head when he looked at your chest did he, Billy?

BILLY (*blankly*): No.

EILEEN: I think that's the next thing to go checking out is his head.

KATE: I think that's the next item on the agenda, aye.

The shop door bangs open. JOHNNY sticks his head in.

JOHNNY (*angrily*): If ye aren't chasing after me I'll take your bloody peas, so!

*EILEEN hands JOHNNY a can of peas. JOHNNY slams the door on his exit, BILLY not noticing him at all, the women bemused. Blackout.*¹⁷⁴

Der Schluss der ersten Szene endet mit einem Höhepunkt an Komik. Das Hinein- und Hinausstürmen Johnnypateenmikes lenkt einmal mehr von Billy und seinen Gedanken ab. Dass Billy seinen 'Tanten' eröffnet, nicht bei ihnen bleiben zu wollen, stößt vorerst auf keine Reaktion. Die abfälligen Bemerkungen über sein 'thinking', – wie schon zuvor über das Lesen von Büchern – machen deutlich, wie sehr Billy ein Außenseiter

¹⁷² *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 14.

¹⁷³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 15.

¹⁷⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene One, Seite 15 – 16.

ist. Die bissigen Bemerkungen können aber auch durchaus als ein Zeichen der Zuneigung gesehen werden.

Das nochmalige Erscheinen Johnnypateenmikes und seine Äußerung beschließen die Szene als Pointe.

So wie ein Drama im Idealfall von der Exposition über die Klimax, und Peripetie hin zur Lösung/ Katastrophe¹⁷⁵ reicht, besteht diese Szene auch aus diesen Elementen. Die Exposition ist in diesem Fall der Dialog zwischen Kate und Eileen über den Verbleib Billys. Die 'Steigende Handlung mit Erregendem Moment', wie Gustav Freytag dies nennt, sind die Befürchtungen, was alles mit Billy geschehen sein könnte, der Höhepunkt und die Peripetie ist das Erscheinen Billys. Die 'Fallende Handlung mit retardierendem Moment' die große Neuigkeit Johnnypateenmikes, die Katastrophe am Schluss, für eine Komödie also die Lösung, ist wohl das nochmalige Erscheinen Johnnypateenmikes.

Die Sprachanalyse des Stückes ist nicht Teil dieser Arbeit, einzelne Wörter mögen individuell Konnotationen hervorrufen, richtige und wichtige Wortspiele oder Zweideutigkeiten auf der Bedeutungsebene des Geschehens finden aber keine statt.

Scene One des Stückes bleibt in der Handlung, es gibt zwar Andeutungen auf andere Personen/Figuren, auf zurückliegende Begebenheiten, und es wird Detailspannung aufgebaut, die durch das Erscheinen Billys einerseits, durch das Erzählen der dritten, großen Neuigkeit andererseits aufgehoben wird.

Die äußere Handlung ist mit den Auftritten Kates, Johnnypateenmikes und Billys und dem Abgehen Johnnypateenmikes festgelegt. Die innere Handlung wird durch die Sorgen, sowie die Sticheleien, die im Dialog der Schwestern geäußert werden, angedeutet. Reaktionen auf Gesagtes sind vor allem im gesprochenen Text sichtbar. Die wenigen Stellen im Nebentext – vor allem Pausen – geben weitere Hinweise auf den inneren Konflikt der Figuren.

Auf die Auslegung des Textes und szenische und schauspielerische Übersetzung auf der Bühne soll im Zuge der Aufführungsanalyse eingegangen werden.

Scene Two:

Die Bühne hat sich nicht verändert, nur die Charaktere sind zum Teil andere als in der ersten Szene. So ist Bartley McCormick anwesend, im Nebentext als sechzehnjähriger

¹⁷⁵ Vergleiche: Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*. Autorenhaus Verlag, Berlin, 2003.

beschrieben, der sich auf dem Tresen zwei Schachteln mit Süßigkeiten ansieht, während Eileen weitere Süßigkeiten vor ihn hinstellt.

Billy sitzt auf dem Sessel auf der linken Seite der Bühne und liest.

Von der ersten Szene her ist Bartley als ein Bub beschrieben, der dumm und unaufmerksam ist, der in den Augen der Schwestern keinen allzu hohen Stellenwert einnimmt. Die Abneigung der Schwestern, allen voran Eileens, lässt sich wohl durch seine Hartnäckigkeit begründen.

BARTLEY (*pause*): Do ya have any Mintios?

EILEEN: We have only what you see, Bartley McCormick.

BARTLEY: In America they do have Mintios.

EILEEN: Go to America so.¹⁷⁶

Am Verlauf des weiteren Dialoges wird klar, dass Bartley schon öfter nach den Mintios gefragt haben dürfte und Eileen damit gründlich auf die Nerven geht. Innerhalb weniger Sätze, es sind genau acht dazwischen, muss Eileen wiederholen, dass nur das da ist, was er sehen kann. Bartley kommt immer wieder auf bestimmte Süßigkeiten zu sprechen, die nicht da sind, bringt Amerika, das Land der unbegrenzten Möglichkeiten, das Land der Süßigkeiten für Bartley, ins Spiel. Der Rezipient erfährt im folgenden Dialog, dass Bartleys Tante in Amerika wohnt und ihm schon einmal Mintios geschickt hat. Er überlegt lange, welche der Süßigkeiten wohl am geeignetsten sind, um als Proviant für den Ausflug zu dienen. Bei der Erwähnung eines Ausfluges wird Billy – der in der Ecke saß und las – hellhörig.

BARTLEY: I'll have to be taking another look for meself so. I want something to go sucking on. For the trip, y'know?

BILLY: For what trip, Bartley?

*The shop door bangs open and HELEN, a pretty girl of about seventeen, enters, shouting at BARTLEY.*¹⁷⁷

Noch bevor Bartley Billys Frage beantworten kann, kommt Helen zur Türe herein und hat mit ihrem Auftritt die ganze Aufmerksamkeit auf ihrer Seite. Der Auftritt dafür würde schon reichen, die Verbalattacke gegen Bartley charakterisiert Helen vollends.

HELEN: Are you fecking coming, you, fecker?!

BARTLEY: I'm picking me sweeties.

HELEN: Oh you and your fecking sweeties!

EILEEN: Lasses swearing, now!

HELEN: Lasses swearing, aye, and why shouldn't lasses be swearing when it's an hour for their eejit fecking brother it is they're kept waiting. Hello, Cripple Billy.¹⁷⁸

¹⁷⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 17.

¹⁷⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 19.

¹⁷⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 19.

In diesem kurzen Schreigespräch erfährt der Rezipient, dass Bartley Helens Bruder ist, dass Helen sich von nichts und niemanden aufhalten lässt, zu fluchen und dass auch sie Billy mit Cripple Billy anspricht. Später im Text wird deutlich, dass Billy Gefühle für Helen hat, sich aber nicht traut, sie Helen gegenüber zu äußern.

Die Konstellation Helen/ Billy ist in dieser Weise auffallend, weil Billy sich alles von ihr gefallen lässt und Helen unnötig grausam erscheint. (Sowohl verbal als auch physisch.) Zumindest nimmt Helen Billy aber wahr – nach den Verwünschungen, die sie ihrem Bruder an den Kopf wirft, begrüßt sie ihn.

BILLY: Hello there, Helen.
HELEN: Is it another owl book you're going reading?
BILLY: It is.
HELEN: You never stop, do ya?
BILLY: I don't. Or, I do *sometimes* stop...¹⁷⁹

Helen zieht Billy mit dem Lesen auf. Billy versucht durch den Einwand, nicht immer nur zu lesen, in Helens Augen besser dazustehen.

Der weitere Verlauf der Szene ist vor allem dazu da, den Charakter Helens zu beschreiben und in Billy den Entschluss reifen zu lassen, auch zu den Dreharbeiten nach Inishmore zu fahren.

Des Weiteren erfährt der Rezipient, dass Helen der Grund ist, dass es keine Eier gibt: Sie hat die Eier auf Father Barratt geworfen. Dieser kleine Exkurs verdeutlicht die Stellung der Kirche und der Religion einmal mehr, auch in den anderen Stücken ist dies, zum Teil in noch größerem Ausmaß, ein Thema.

EILEEN: Sure, pegging eggs at priest, isn't it pure against God?
HELEN: Oh, maybe it is, but if God went touching me arse in choir practice I'd peg eggs at that fecker too.¹⁸⁰

Die Hinweise auf sexuelle Übergriffe kommen mehrmals im Text vor. Helen rechtfertigt damit auch ihre verbale Gewalt, schließlich müsse sie sich ja irgendwie wehren.

Als Helen Eileen angreift, versucht Billy sie zu beschwichtigen, Bartleys Einwurf, dass das ganze eine fürchterliche Verschwendung von Eiern sei, lenkt die Aufmerksamkeit seiner Schwester wieder auf ihn. Bartley versucht, bei Eileen noch einmal bestimmte Süßigkeiten zu bekommen, dieser Versuch kostet Eileen einige Selbstbeherrschung – ersichtlich an der Pause im Nebentext.

EILEEN (*pause*): You know what me answer's going to be, don't you, Bartley?¹⁸¹

¹⁷⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 19.

¹⁸⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 20.

¹⁸¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 20.

Währenddessen resigniert Helen und geht zu Billy. Nebentext:

HELEN *sighs, idles over to BILLY, takes his book from him, looks at its cover, grimaces and gives it back.*

BILLY: Are ye going on a trip, did Bartley say?

HELEN: We're sailing o'ver to Inishmore to be in this film they're filming.

BARTLEY: Ireland mustn't be such a bad place, so, if the Yanks want to come here to do their filming.¹⁸²

Billy versucht mehr über den Ausflug zu erfahren. Und hier kommt der Satz 'Ireland mustn't be such a bad place...' zum zweiten Mal vor. Diesmal ist es Bartley, der auch, wie Johnnypateenmike zuvor, darauf hinweist, dass Irland gar nicht so schlecht sein kann, wenn die 'Yanks' kommen, um hier zu filmen.

Die Tatsache, dass Menschen aus anderen Ländern nach Irland kommen, ist so ungewöhnlich, dass sich solche Neuigkeiten schnell weiterverbreiten. Nur ein paar Zeilen später geht Bartley auf diesen Umstand ein.

HELEN: From the entire of the world they chose Ireland, sure.

BARTLEY: There's a French fella living in Rosmuck nowadays, d'you know? [...]

BARTLEY: Dentist. He goes around speaking French at people too, and everybody just laughs at him. Behind his back, like, y'know?

HELEN: Ireland mustn't be such a bad place if French fellas want to live in Ireland.¹⁸³

Beim dritten Gebrauch des Satzes sind es jetzt die Franzosen, die indirekt bestätigen, dass Irland gar kein so schlechter Ort sein kann.

BILLY: When is it you're going, so, Helen, to the filming?¹⁸⁴

Billy lässt nicht locker. Und er erfährt endlich, dass Helen und Bartley am nächsten Morgen mit der Flut losfahren werden. Das Geplänkel zwischen Helen und Bartley über die Süßigkeiten, die er noch immer nicht ausgesucht hat, geht weiter, nur ab und zu schafft es Billy, eine Frage einzuwerfen, die Helen nebenbei beantwortet. Außerdem kommt Helen auf ihre Hoffnung zu sprechen, selbst beim Film mitwirken zu können. Im Zuge dieses Dialogs kommt das Thema des sexuellen Übergriffs durch Kirchenangehörige wieder zur Sprache.

HELEN: Sure, look at as pretty as I am. If I'm pretty enough to get clergymen groping me arse, it won't be too hard to wrap film fellas round me fingers.

BARTLEY: Sure, getting clergymen groping your arse doesn't take much skill. It isn't being pretty they go for. It's more being on your own and small.¹⁸⁵

¹⁸² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 20 – 21.

¹⁸³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 21.

¹⁸⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 21.

¹⁸⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 22.

Diese Anspielungen erzeugen einen bitteren Beigeschmack. Der weitere Dialog jedoch lenkt von der Problematik wieder ab und richtet seine Aufmerksamkeit auf Billys Stellung in der Gesellschaft.

HELEN: If it's being on your own and small, why so has Cripple Billy never had his arse groped be priests?¹⁸⁶

Bartley ist mit seiner Argumentation am Ende und lenkt ab, indem er nach noch anderen Süßigkeiten fragt. Dies wiederum hat zur Folge, dass Eileen den Behälter mit den Süßigkeiten wegstellt und aus dem Raum geht. Bartley versteht die Welt nicht mehr. Empört wirft er Billy vor, seine Tante wäre eine Verrückte, was wiederum Helen zum Anlass nimmt, um Billy an den Kopf zu werfen, dass dies ja gar nicht seine wirklichen Tanten sind. Nun erfährt der Rezipient die Lebensgeschichte Billys. Billys Eltern haben sich aus Kummer, einen verkrüppelten Sohn zu haben ertränkt, und Eileen und Kate haben Billy bei sich aufgenommen. Diese Version macht Billy für den Tod seiner Eltern verantwortlich. Deswegen widerspricht er auch.

BILLY: They didn't go and drowned themselves.
HELEN: Oh aye, aye...
BILLY: They only fell o'erboard in rough seas.
HELEN: Uh-huh. What were they doing sailing in rough seas, so, and wasn't it at night-time too?
BILLY: Trying to get to America be the mainland they were.
HELEN: No, trying to get away from you they were, be distance or be death, it made no differ to them.
BILLY: Well how the hell would you know when you were just a babby at the time, the same as me?
HELEN: I gave Johnnypateen a cheesy praitie one time and he told me. Wasn't it him was left there holding ya, down be the waterside?
BILLY: Well what did he know was in their heads that night? He wasn't in that boat.
HELEN: Sure didn't they have a sackful of stones tied between themselves?¹⁸⁷

Alles spricht dafür, dass Billys Eltern Selbstmord begangen haben – zumindest, wenn man Helen glauben kann. Billys Version der Geschichte lässt für ihn die Hoffnung zu, es sei ein Unfall gewesen, durch den seine Eltern ums Leben gekommen sind. Sie hatten den Versuch unternommen nach Amerika zu kommen, weg von der Insel und weg von dem armen Leben in Irland.

Die weitere Entwicklung der Szene lässt sich an einigen Punkten festhalten: Bartley fängt an, von Fernrohren zu reden – das Unverständnis teilt der Rezipient vorerst auch mit den Protagonisten – und fordert damit Helen heraus ihm einen Stoß in die Rippen zu versetzen. Helen verliert aber schnell wieder das Interesse an ihrem Bruder und

¹⁸⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 22.

¹⁸⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 23.

wendet sich Billy wieder zu, um das Thema über seine toten Eltern wieder aufzunehmen.

HELEN: Feck your ribs. Using that kind of fecking language to me, eh?
(Pause.) What was we talking about, Cripple Billy? Oh aye, your dead mammy and daddy.
BILLY: They didn't go drowning themselves because of me. They loved me.
HELEN: They loved you? Would *you* love you if you weren't you? You barely love you and you *are* you.
BARTLEY (winded): At least Cripple Billy doesn't punch poor lads' ribs for hem.
HELEN: No, and why? Because he's too fecking feeble to. It'd feel like a punch from a wet goose.¹⁸⁸

Die Sticheleien von Helen gehen noch weiter. Bartley möchte beachtet werden und beginnt die Geschichte von der Katze und der Gans zu erzählen, nur um von Helen wieder unterbrochen zu werden, die sich ein weiteres Mal auf Billy stürzt und ihn mit seinen toten Eltern aufzieht.

HELEN: You've never been on the sea since the day they died, have you, Billy? Aren't you too scared?
BILLY: I *am* too scared.
HELEN: What a big sissy-arse, eh, Bartley?
BARTLEY: Sure anybody with a brain is at least a biteen afraid of the sea.
HELEN: I'm not a biteen afraid of the sea.
BARTLEY: Well there you go, now.
BILLY *laughs*.
HELEN: Eh? Was that an insult?
BARTLEY: How would that be an insult, saying you're not afraid of the sea?
HELEN: Why did Cripple Billy laugh so?
BARTLEY: Cripple Billy only laughed 'cos he's an odd boy. Isn't that right, Cripple Billy?
BILLY: It is, aye. Oh plain odd I am.
HELEN *pauses, confused*.¹⁸⁹

Billys Angst vor dem Meer hat ihn bis zu diesem Tag auf der Insel zurückgehalten. Dass Helen diesmal von ihrem Bruder – mit Hilfe Billys – aufgezogen wird, bringt sie durcheinander, so kann Bartley jetzt seinerseits Billy ausfragen. Dieser hatte hundert Pfund erhalten, als seine Eltern ertrunken waren – so wird erzählt – und Bartley hofft vielleicht, so an ein Fernrohr herankommen zu können. Das Geld wurde aber für die Arztrechnungen aufgebraucht. Die Erwähnung des Fernrohres bringt Helen wieder auf die Palme und sie jagt Bartley aus dem Laden.

Billy kann die Ruhe endlich nutzen, um mehr über den bevorstehenden Ausflug der Geschwister zu erfahren. Babbybobby Bennett wird Helen und Bartley nach Inishmore mitnehmen. Auf Billys Frage nach der Bezahlung, gesteht Helen ohne Umschweife, Babbybobby dafür Küsse angeboten zu haben, vielleicht sogar noch mehr (und laut

¹⁸⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 25.

¹⁸⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 26.

Jim Finnegans Tochter würde es sich auszahlen.) Im Zuge dessen verabsäumt Helen es nicht, Billys Männlichkeit zu bezweifeln, etwas später spricht sie ihn auf seinen bedrückten Zustand an.

BILLY: I don't know, now, but I suppose you intimating me mammy and daddy preferred death to being stuck with me didn't help matters.
HELEN: I wasn't intimating that at all. I was saying it out-right.
BILLY (*quietly*): You don't know what was in their heads.
HELEN: Uh-huh? And do you?
BILLY *bows his head sadly. Pause. HELEN flicks him hard in the cheek with her finger, then moves off.*¹⁹⁰

Jetzt ist es Billy, der den Tod seiner Eltern als Ausflucht nimmt. Eigentlich hat ihn die Andeutung, Helen sehe ihn nicht als Mann, tief getroffen. Die gewalttätige Reaktion Helens – denn als nichts anderes ist der Schlag auf die Wange zu deuten – überspielt wiederum ihre Unsicherheit.

Ein bisschen Hoffnung ist bei Billy aber noch übrig, und er nimmt seinen Mut zusammen und hält Helen zurück, fragt, ob Babbybobby ihn nicht auch mitnehmen könnte. Die Situation des peinlichen Schweigens ist damit gebrochen, Helen fällt in ihr altes Rollenspiel zurück, wird verletzend, lacht ihn aus. Erstens: wie würde er sich wohl erkenntlich zeigen, wenn er mitgenommen würde? Bartley kann ja wenigstens noch mit dem Rudern helfen. Und zweitens: Was will Billy denn auf Inishmore bei den Dreharbeiten? Die Antwort Billys (BILLY (*shrugging*): To be in the filming?¹⁹¹) löst bei Helen einen Lachkrampf aus. Mit dem Kommentar, sie sollte wohl nicht lachen, könne aber nicht anders, verlässt sie den Raum.

Nebentext: Eileen kommt aus dem Nebenraum zurück und gibt Billy eine Kopfnuss. Diese Reaktion löst Erstaunen aus, nicht nur bei Billy, auch beim Rezipienten. Innerhalb von weniger Minuten war sein Kopf Angriffsziel von Gewalt. Ein Hinweis darauf, dass sein Körper durch seine Behinderung tabu für Schläge ist, sein Kopf jedoch nicht.

EILEEN: Over my dead body are you going to Inishmore filming, Billy Claven!¹⁹²

Wie schon in Szene eins angedeutet, ist allein der Gedanke, Billy könne Inishmaan verlassen, für Eileen – und Kate – unerträglich. Deutlicher kann Eileen wohl nicht aussprechen, was sie von den Träumen Billys, die Insel zu verlassen, hält. Auch die Ausflucht Billys, nur laut nachgedacht zu haben, ändert nichts daran, macht das Ganze

¹⁹⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 28.

¹⁹¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 29.

¹⁹² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 29.

vielleicht sogar noch etwas schlimmer, da Denken (siehe auch Scene One) nicht zu den akzeptierten Dingen gehört.

Wie in Szene eins endet auch die zweite Szene des Stückes mit einem retardierendem Moment: Nachdem Eileen den Laden wieder verlassen hat, kommt Bartley zurück.

EILEEN *exits to the back room again. Pause.* BILLY *gets up, shuffles to his mirror, looks himself over a moment, then sadly shuffles back to the table.* BARTLEY *opens the shop door and pops his head inside.*

BARTLEY: Cripple Billy, will you tell your aunty or your pretend aunty, I'll be in for me Mintios later, or, not me Mintios but me sweeties generally.

BILLY: I will, Bartley.

BARTLEY: Me sister just told me your idea of being in the filming with us and I did have an awful laugh. That was a great joke, Billy.

BILLY: Good-oh, Bartley.

BARTLEY: They may even bring you to Hollywood after. They may make a star out of ya.

BILLY: They might at that, Bartley.

BARTLEY: A little cripple star. Heh. So you'll remind your aunty I'll be in for me Mintios later, or, not me Mintios but me...

BILLY: Your sweeties generally.

BARTLEY: Me sweeties generally. Or if not later then tomorrow morning.

BILLY: Goodbye, Bartley.

BARTLEY: Goodbye, Cripple Billy, or are you okay there, Cripple Billy, you do look a little bit sad for yourself?

BILLY: I'm fine, Bartley.

BARTLEY: Good-oh.

BARTLEY *exits.* BILLY *whoozes slightly, feeling his chest.*

BILLY *(quietly)*: I'm fine, aye.

*Pause. Blackout.*¹⁹³

Billy ist alleine, sieht vielleicht sogar sich selbst mit den Augen der anderen. Dass Bartley nochmals zurückkommt, stört ihn, er versucht ihn wieder los zu werden. Bartleys nochmaliges Erscheinen hingegen ist komisch, verdeutlicht noch durch den wiederholten Versuch Bartleys seine 'Mintios' zu bekommen. Ganz kurz ist so etwas wie Mitleid in der Frage Bartleys nach Billys Befinden zu hören, dessen kurze Versicherung, es gehe ihm gut, reicht aus, Bartleys Mitgefühl schnell zu verdrängen. Dieses kleine Zwischenspiel zu Ende der zweiten Szene erinnert an das nochmalige Erscheinen Johnnypateenmikes am Ende von Szene eins. Anders als dort gibt es hier jedoch letztlich doch ein ernsteres Ende: Das Husteln Billys.

Die ersten Anzeichen der Katastrophe sind in dieser zweiten Szene eingebaut. Billys Reaktion auf den Tod seiner Eltern, der Wunsch, Inishmaan zu verlassen, der Husten und die Kränkung durch Helen. Auch, dass die zweite Szene mit einem durchwegs komischen Effekt endet, kann als Hinweis gelesen werden, dass es sich hierbei nicht um eine reine Komödie handelt. Die Bedeutung der zweiten Szene – vorrangig in

¹⁹³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Two, Seite 29–30.

Form der Sticheleien Helens sowie Billys Gesundheitszustandes – liegt in den Andeutungen, die gemacht werden. Für das Verständnis für den weiteren Verlauf des Stückes sind diese Elemente unumgänglich.

Gleichzeitig werden in Scene Two weitere Figuren vorgestellt – Bartley und Helen, die schon in Scene One erwähnt wurden, treten auf, sowie Babbybobby, dessen Name zum ersten Mal fällt. Wichtiger Hinweis auf den weiteren Verlauf der Handlung ist auch, dass Billy die Möglichkeit sieht, die Insel verlassen zu können. Babbybobby wird in der Szene als jemand eingeführt, der ein Boot hat und gewillt ist, die McCormick Geschwister mitzunehmen.

Die äußere Handlung der Szene ist mit den Auf- und Abtritten der Figuren im Nebentext beschrieben, weiters durch den Umstand, dass Billy, so wie am Ende der ersten Szene, in der Ecke auf dem Stuhl sitzt und liest. Die Handgriffe, Wege und Aktionen ergeben sich, so wie auch bei Scene One, durch den Text und die Charakterisierung der Figuren. Die Dialoge wechseln in der Figurenkonstellation. Am Anfang sind es Bartley und Eileen, die sprechen, dann Bartley und Helen. Billy kann, bis auf wenige Ausnahmen, nur ab und zu einen Satz einwerfen, wird aber zumeist übergangen, vor allem wenn Bartley und Helen miteinander diskutieren. Dominierend in jeder Hinsicht ist in Scene Two Helen.

Nach dem schematischen Dramenaufbau erfüllt Scene Two in jeder Hinsicht eine Steigerung zu Scene One. Auf inhaltlicher Ebene erfährt der Rezipient mehr über die Titelgebende Figur, auf szenischer Ebene kommt es zu mehr Aktion – und Reaktion – als in der ersten Szene.

Scene Three:

Abend desselben Tages wie in Scene Two. Nebentext:

*A shore at night. BABBYBOBBY fixing his curragh. JOHNNY enters, slightly drunk, walks up to him and watches a while.*¹⁹⁴

Szenenwechsel: Schauplatz von Scene Three ist der Strand. Es ist Nacht, viel ist nicht zu sehen. Ein Boot Kiel oben liegt am Strand, Babbybobby bereitet das Boot vor, um am Morgen auslaufen zu können. Johnnypateenmike, sichtlich angetrunken, kommt dazu, beobachtet Babbybobby bei seiner Arbeit. Konnotationen zu dem Namen ‘Babbybobby’ können nur interpretatorisch sein, genaue Hinweise wie bei Billy oder Johnny liefert auch der Verlauf des Stückes nicht. In Anspielung auf einige

¹⁹⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 31.

vergangene Dinge aus seinem Leben ließe sich der Schluss ziehen, dass Babbybobby durch seine Gutmütigkeit diesen Namen erhalten hat. Immerhin hat er sich bereit erklärt, Helen und Bartley mit nach Inishmore zu nehmen.

Nach einiger Zeit beginnt Johnnypateenmike den Dialog. Er möchte seine Neugierde stillen, hofft, dass Babbybobby ihm erzählt, warum er sich an seinem Boot zu schaffen macht. Babbybobby ist aber offensichtlich kein Freund von Johnnypateenmike, vor allem nicht von dessen Tratschsucht. Er gibt nur einsilbige, kurze Antworten, die Johnnypateenmike nicht genügen. Der Dialog ist durch Wiederholungen geprägt.

JOHNNY: I see you're getting your curragh ready, Babbybobby.

BOBBY: I am, Johnnypateen.

JOHNNY (*pause*): Are you getting your curragh ready so?

BOBBY: Didn't I just say I was getting me curragh ready?

JOHNNY: You did, aye. (*Pause.*) So you're getting your curragh ready. (*Pause.*) All spick and span you're getting it. (*Pause.*) All nice and prepared like. (*Pause.*) All ready for a trip or something. (*Pause.*) That's a nice boat, that is. A nice boat for a tripeen. And it's even more nice now that you've got it all prepared for yourself. (*Pause.*) All prepared and ready.

BOBBY: If it's a question you have to ask me, Johnnypateen, go ahead and ask me the question and don't be beating around the bush like some fool of an eejit schoolchild.¹⁹⁵

Babbybobby reagiert nicht auf die indirekten Fragen Johnnypateenmikes, er versucht ihn zu ignorieren, irgendwann ist es auch ihm zu viel, und er stellt Johnnypateenmike zur Rede – dieser verneint aber, eine konkrete Frage zu haben. Hier spricht Johnnypateenmike wieder von sich in der dritten Person, steigert sich in eine Rechtfertigung hinein – warum er sich nicht wie ein dummes Schulkind benähme – um schließlich Babbybobby zu drohen, er werde gehen, wenn dieser ihm nichts erzähle. Das wiederum kommt Babbybobby gelegen, denn er möchte allein sein. Dass das Gegenteil eintritt, liegt auf der Hand: Johnnypateenmike lässt nicht locker, er will wissen, was los ist.

BOBBY: Be off with yourself, aye.

JOHNNY: I *will* be off with meself. After your treatment!

BOBBY: I gave you no treatment.

JOHNNY: You did give me treatment. You never tell me any news. Your Mrs up und died of TB the other year, and who was the last to know? *I* was the last to know. I wasn't told until the day she died, and you knew for weeks and weeks, with not a thought for my feelings...¹⁹⁶

Hier erfährt der Rezipient etwas über Babbybobbys Vergangenheit. Es ist eine traurige Vergangenheit, die Art wie Johnnypateenmike darauf zu sprechen kommt, ist aber komisch. Sein Selbstverständnis in der Gemeinschaft alles wissen zu müssen und ein

¹⁹⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 31.

¹⁹⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 32.

Recht darauf zu haben, ist so übertrieben, dass es komisch wirkt. Babbybobbys Reaktion ist leicht nachzuvollziehen, Johnnypateenmike gibt aber nicht auf, er will wissen, warum Babbybobby das Boot herrichtet, fragt aber nie direkt und geht schließlich wütend weg, ohne eine Antwort auf die nicht gestellte Frage bekommen zu haben. Nebentext:

JOHNNY *stares at BOBBY a second, fuming, then storms off*. BOBBY *continues with the boat*.¹⁹⁷

Die kleine Information, die Johnnypateenmike Babbybobby an den Kopf wirft, ist ein weiterer wichtiger Hinweis auf die kommenden Ereignisse. Wie schon zuvor hat jede kleine Geschichte, die in den ersten Szenen angeschnitten wird, im Laufe des Stückes eine Fortsetzung, einen Einfluss auf die Handlung oder dient als Hinweis auf Aktionen und Reaktionen der Charaktere. In irgendeiner Weise wird jede angefangene Geschichte schließlich zu Ende geführt.

Kurz nachdem Johnnypateenmike gegangen ist, wird Babbybobby auf ein Geräusch aufmerksam, ruft in die Nacht, wer denn da sei. Billy gibt sich zu erkennen, kommt zu Babbybobby. Babbybobby ist etwas beunruhigt, Billy so spät in der Nacht zu sehen, erkundigt sich gleich, ob auch alles mit rechten Dingen zugehe. Diese Vorgehensweise suggeriert eine echte Anteilnahme und Sorge um das Wohlergehen Billys. Auch Babbybobby spricht Billy mit dem verhassten Beinamen an.

BOBBY: Are your aunties not worried you're out this late, Cripple Billy?
BILLY: They'd be worried if they knew but I snuck out on them.
BOBBY: You shouldn't sneak out on aunties, Cripple Billy. Even if they're funny aunties.
BILLY: Do you think they're funny aunties too, Babbybobby?
BOBBY: I saw your Aunty Kate talking to a stone one time.
BILLY: And she shouts at me for staring at cows.¹⁹⁸

Babbybobby vermittelt mit seinem Nachfragen echte Sorge, Gewissenhaftigkeit und gleichzeitig lässt er durchblicken, wie wenig ernst er die Osbourne-Schwestern nimmt. Dass Billy das Argument, ihm sei es nicht gestattet, Kühe zu beobachten, seiner Tante aber mit Steinen zu reden, erwähnt, trägt zur Belustigung Babbybobbys bei. Allerdings erfährt der Rezipient gleich darauf, warum Billy die Kühe beobachtet – oder zumindest so tut als ob.

BILLY: Sure, I only stare at cows to get away from me aunties a while. It isn't for the fun of staring at cows. There is no fun in staring at cows. [...] ¹⁹⁹

¹⁹⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 32.

¹⁹⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 33.

¹⁹⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 33.

Dieses ‘Geständnis’ Billys ist der erste Indikator, dass Billy vielleicht nicht nur der ist, der er vorgibt, zu sein. Vielleicht steckt hinter dem verkrüppelten Außenseiter mehr, als bis zu diesem Zeitpunkt ersichtlich war. Allerdings würde er niemals so weit gehen, und etwas auf die Kühe werfen, damit diese sich vielleicht mal bewegen, wie Babbybobby vorschlägt. Ein Indiz für Babbybobby, dass Billy ein gutherziger Mensch ist, schließlich würden Kühe nichts dagegen haben, wenn man sie bewerfen würde.²⁰⁰

BILLY: I usually bring a book with me anyways. I’ve no desire to injure livestock.
 BOBBY: You could throw the book at the cow.
 BILLY: I would rather to read the book, Booby.
 Bobby: It takes all kinds, as they say.
 BILLY: It does. (*Pause.*) Are you getting your curragh ready there, Babbybobby?²⁰¹

Wieder gibt es eine deutliche Meinung zu Bildung – in Form von Lesen. Billy grenzt sich durch dieses Verhalten einmal mehr vom Rest der Gemeinde ab. Er erscheint als der Außenseiter, nicht nur aufgrund seiner Behinderung, sondern auch sein Verhalten trägt dazu bei, manchmal scheint es sogar eher seine Vorliebe zu Büchern zu sein, die ihn ausgrenzt, nicht vorrangig seine Behinderung. Seine rhetorische Frage zum Schluss knüpft an Johnnypateenmikes Fragen an, löst in Babbybobby somit durchaus heftige Gefühle aus. Allerdings weiß Billy im Gegensatz zu Johnnypateenmike sehr wohl, warum Babbybobby das Boot flott macht. Schließlich haben Bartley und Helen Billy von dem Ausflug nach Inishmore Billy erzählt.²⁰²

BOBBY: How did you hear tell of Helen and Bartley’s travelling?
 BILLY: Helen told me.
 BOBBY: Helen told you. Jeez, and I told Helen she’d get a punch if she let anyone in on the news.
 BILLY: I hear she’s paying you in kisses for his boat-trip.
 BOBBY: She is, and, sure, I didn’t want paying at all. It was Helen insisted on that clause.
 BILLY: Wouldn’t you want to kiss Helen, so?
 BOBBY: Ah, I get a bit scared of Helen, I do. She’s awful fierce. (*Pause.*) Why, would you like to kiss Helen, Cripple Billy?
 BILLY *shrugs shyly, sadly.*²⁰³

Warum hat Helen behauptet, sie müsse Babbybobby mit Küssen für die Überfahrt bezahlen? Wurde zuvor jeder Charakter im Nebentext ein wenig beschrieben, gibt es diese Beschreibung für Babbybobby nur bei der Liste der Charaktere zu Beginn des Textes. Babbybobby wird als ein Mann um die dreißig, muskulös und gut aussehend

²⁰⁰ Vergleiche: *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 33 – 34.

²⁰¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 34.

²⁰² *The Cripple of Inishmaan*: Siehe: Scene Two.

²⁰³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 35.

beschrieben. Durch den Verlust seiner Frau dürfte er auch einer der wenigen Männer der Insel sein, die nicht vergeben sind. Ist hiermit Helens Verhalten zu begründen? Babbybobbys Zurückhaltung Helen gegenüber und sein Geständnis, sich vor Helens Verhalten etwas zu fürchten, zeigen einmal mehr, wie Helen sich ihren Ruf in der Gemeinde erarbeitet hat und versucht, ihn zu behalten. Billys Fragen verdeutlichen nochmals seine eigenen Gefühle, und die Aussichtslosigkeit, dass er jemals geküsst wird, klingt wieder an. Die Möglichkeit aber, mit nach Inishmore zu fahren, wird für Billy greifbar, als er hört, dass Babbybobby für die Überfahrt keine Bezahlung nimmt. Babbybobby gibt zu, selbst auch neugierig auf die Dreharbeiten zu sein, und da mache es keinen Unterschied, ob er nun alleine oder mit Passagieren zu der Nachbarinsel fahre.

Billys Chance, die Insel zu verlassen, scheint gekommen zu sein.

BILLY: Would you take me as a passenger too, so?
 BOBBY (*pause*): No.
 BILLY: Why, now?
 BOBBY: I've no room.
 BILLY: You've plenty of room.
 BOBBY: A cripple fella's bad luck in a boat, and everybody know.
 BILLY: Since when, now?²⁰⁴

Es wird offensichtlich an diesem Dialog, dass Babbybobby Billy nicht mitnehmen will. Er sucht nach einer Entschuldigung, einer Ausrede, einer Rechtfertigung. Die weiteren Ereignisse lassen den Rückschluss zu, dass Babbybobby nicht die Verantwortung übernehmen will. Schließlich endet die Debatte in einer Diskussion über Diskriminierung – nicht nur von Behinderten. Hier fällt der Satz über Irland zum vierten Mal: BOBBY: Ireland mustn't be such a bad place, so, if coloured fellas want to come to Ireland.²⁰⁵ Dass Bobby mit dieser Diskussion Billys Ansuchen ausweichen will, ist auch Billy klar.

BILLY: It mustn't. (*Pause.*) Ar, Babbybobby, you've only brought up coloured fellas to put me off the subject again.
 BOBBY: There's no cripple fellas coming in this boat, Billy. Maybe some day, in a year or two, like. If your feet straighten out on ya.
 BILLY: A year or two's no good to me, Bobby.
 BOBBY: Why so?
 BILLY *takes out a letter and hands it to BOBBY, who starts reading it.*
 BOBBY: What's this?
 BILLY: It's a letter from Doctor McSharry, and you've got to promise you'll not breathe a word of it to another living soul.
Halfway through the letter, BOBBY's expression saddens. He glances at BILLY, then continues.

²⁰⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 35.

²⁰⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 37.

BOBBY: When did you get this?
 BILLY: Just a day ago I got it. (*Pause.*) Now will you let me come?
 [...]
 BOBBY: Nine o'clock tomorrow morning be here.
 BILLY: Thank you, Bobby, I'll be there.²⁰⁶

Der Brief des Doktors scheint so schwerwiegende Neuigkeiten zu beinhalten, dass Babbybobby Billys Bitte gar nicht abschlagen kann. Aus der Reaktion Babbybobbys beim Lesen lassen sich einige Schlussfolgerungen ziehen, da aber nach einer kleinen Unterbrechung noch näher auf den Inhalt des Briefes eingegangen wird, dazu später mehr.

BOBBY *gives him back the letter and BILLY folds it away. JOHNNY quickly enters, his hand held out.*²⁰⁷

Die Spannung ist an dieser Stelle stark, um diese Spannung aber noch ein wenig halten zu können, baut der Autor ein weiteres Mal ein retardierendes Moment ein. Mit dem Auftritt Johnnypateenmikes wird eine nähere Erklärung noch etwas hinausgezögert. Dass der Brief etwas Wichtiges beinhaltet, ist Johnnypateenmike sofort klar. Johnnypateenmike wird als Störfaktor wahrgenommen, nicht nur von den Figuren, auch der Rezipient muss sich mit dem Auftritt Johnnypateenmikes noch etwas hinhalten lassen.

Es kommt zu einem vorerst nur verbalen Schlagabtausch zwischen Babbybobby und Johnnypateenmike, der sich dann aber bis zum Handgreiflichwerden Babbybobbys steigert. Da Billy Babbybobby in sein Geheimnis eingeweiht hat fühlt sich Babbybobby verpflichtet dieses, und somit auch Billy, zu schützen. Im Verlauf des Gefechts verrät Johnnypateenmike, dass er schon eine Zeit lang gelauscht hatte, nur den Inhalt des Briefes nicht kenne. Wie schon zuvor fühlt er sich dadurch ausgeschlossen und besteht auf seinem Recht, in alle Geheimnisse eingeweiht zu werden. Ein wirklicher Gegner ist Johnnypateenmike für Babbybobby nicht, deswegen bleibt es bei Gewaltandrohung, die aber in Johnnypateenmikes Augen schon richtige Gewalt ist. Johnnypateenmike wird so gezwungen, alles Gehörte – und vielleicht auch Nichtgehörte – niemals weiterzuerzählen.²⁰⁸ Unter lautstarkem Protest verlässt Johnnypateenmike endlich die Szene.

BILLY: I'd never get up the courage to peg stones at his head.
 BOBBY: Ah, I suppose you shouldn't peg stones at an owl fella's head, but didn't he drive me to it? (*Pause.*) You got up the courage to travel to Inishmore anyways, and you scared of the sea.

²⁰⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 37 – 38.

²⁰⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 38.

²⁰⁸ Vergleiche: *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 38 – 40.

BILLY: I did. *(Pause.)* We'll meet at nine tomorrow so.
 BOBBY: Better make it eight, Cripple Billy, in case Johnnypateen lets the cat out of the bag.
 BILLY: Do you not trust him so?
 BOBBY: I'd trust him as much as I'd trust you to carry a pint for me without spilling it.
 BILLY: That's not a nice thing to say.
 BOBBY: I'm a hard character, me.
 BILLY: You're not a hard character at all, Babbybobby. You're a soft character.
 BOBBY *(pause)*: My wife Annie died of the same thing, d'you know? TB. But at least I got a year to spend with her. Three months is no time.
 BILLY: I won't even see the summer in. *(Pause.)* [...] ²⁰⁹

Nachdem Johnnypateenmike gegangen ist, macht Babbybobby erstmal seinem Ärger Luft, sagt Billy, dass er schon oft das Verlangen hatte, Johnnypateenmike einen Stein an den Kopf zu werfen. Den Grund kann dazu das Gespräch am Anfang der Szene liefern, schließlich war Babbybobby auf Johnnypateenmike schon vorher nicht gut zu sprechen. Babbybobby ist es, der das Gespräch schließlich auf den Inhalt des Briefes bringt. Mit dem Hinweis, dass seine Frau Annie an Tuberkulose gestorben ist, erfährt der Rezipient zunächst indirekt von der Erkrankung Billys. Einzig durch den Hinweis, er würde den Sommer nicht mehr sehen, bestätigt Billy die Diagnose. Babbybobby empfindet großes Mitleid mit Billy, weiß er doch aus eigener Erfahrung, wie schrecklich der Verlauf der Krankheit ist. Das erklärt auch seine Bestürzung, als er den Brief McSharrys gelesen hat. Die drei Monate, die Billy noch bleiben, sind eine sehr kurze Zeit. Die eigene Trauer um den Verlust seiner Frau erweckt großes Mitgefühl mit Billy, dem er nun in jeder Weise helfen will.

BOBBY: [...] *(Pause.)* I'm glad I was able to help you in some way anyways, Cripple Billy, in the time you've left.
 BILLY: Would you do me a favour, Babbybobby? Would you not call me Cripple Billy any more long?
 BOBBY: What do you want to be called so?
 BILLY: Well, just Billy.
 BOBBY: Oh. Okay so, Billy.
 BILLY: And you, would you rather just be called Bobby and not Babbybobby?
 BOBBY: For why?
 BILLY: I don't know why.
 BOBBY: I do like being called Babbybobby. What's wrong with it?
 BILLY: Nothing at all, I suppose. I'll see you in the morning so, Babbybobby.
 BOBBY: See you in the morning so, Cripple Billy. Em, Billy.
 BILLY: Didn't I just say?
 BOBBY: I forgot. I'm sorry, Billy.
 BILLY *nods, then shuffles away.* ²¹⁰

²⁰⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 41.

²¹⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 42.

An dieser Stelle wehrt sich Billy zum ersten Mal gegen seinen Beinamen. Er bittet Babbybobby darum, nur mit seinem Namen angesprochen zu werden; Babbybobby hingegen mag seinen Beinamen. Außerdem gibt es hier wieder einen Hinweis darauf, wie wenig Babbybobby Johnnypateenmike vertraut. Die ganze Aktion, die Jugendlichen mit nach Inishmore zu nehmen, ist ein Geheimnis und soll es auch so lange wie möglich bleiben. Babbybobby müsste sich sonst sicherlich vor allem vor Kate und Eileen rechtfertigen.

Als Billy geht, ruft Babbybobby ihm nochmals nach:

BOBBY: Oh, and Billy?

BILLY *looks back*. BOBBY *makes a gesture with his hand*.

BOBBY: I'm sorry.

BILLY *bows his head, nods, and exits right*. *Pause*. BOBBY *notices something in the surf, picks a Bible up out of it, looks at it a moment, then tosses it back into the sea and continues working on the boat*. *Blackout*.²¹¹

Dem Nebentext ist nicht eindeutig zu entnehmen, um welche Art von Handbewegung es sich handelt, nahe liegend ist aber, dass Babbybobby noch einmal sein Bedauern zum Ausdruck bringen möchte. Andererseits könnte es auch eine Geste zur Aufforderung der Verschwiegenheit sein, beziehungsweise auch ein Versprechen von Babbybobby, Verschwiegenheit zu bewahren. Billys Reaktion darauf würde auf all diese Interpretationen passen.

Am Ende der Szene wird eine weitere Verknüpfung zu einem schon früher erwähnten Ereignis hergestellt. Babbybobby findet ein Buch in der Brandung. In Scene One erzählt Johnnypateenmike die Geschichte der gestohlenen Bibel, jetzt schließt sich der Kreis: Babbybobby hält das Buch in Händen, wirft er es aber zurück ins Meer. Auch hier wieder ein Indiz, wie wenig Glaube und Kirche noch bedeuten.

Anders als bei den zwei vorangegangenen Szenen, ist der Schluss von Scene Three nicht mehr so offensichtlich komisch. Das Wegwerfen der Bibel scheint ein ironisches Statement zu sein, ein kleiner Versuch, dem Rezipienten noch ein Lächeln zu entlocken, doch der Inhalt der Szene überschattet dies. Die zu Anfang noch auffallende Übereinstimmung mit dem klassischen Dramenaufbau verschwindet auch zusehends mit Scene Three. Die Exposition besteht noch in dem Einführen eines neuen Charakters (Babbybobbys), ansonsten gibt es kein eindeutiges Ansteigen der Handlung. Die Plänkeleien zwischen Babbybobby und Johnnypateenmike dienen vorrangig dazu, Babbybobby näher zu charakterisieren. Auffallend ist hingegen die Steigerung an Gewalt. In Scene One nur ansatzweise spürbar, wurde es in Scene Two

²¹¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three, Seite 42 – 43.

mit der Figur von Helen richtiggehend turbulent. In Scene Three wiederum kommt es zu einer handgreiflichen Auseinandersetzung und Androhung weiterer Tötlichkeiten. Wichtigste Funktion der dritten Szene ist jedoch, Billys Geschichte voranzubringen. Gab es in den beiden ersten Szenen schon Hinweise (das Husten und der Arztbesuch) auf eine Erkrankung Billys, scheint dies in dieser Szene bestätigt zu werden. Der Autor lenkt die Aufmerksamkeit auf die Erkrankung Billys und somit in eine bestimmte Richtung. Damit lässt er den Rezipienten die Tatsache vergessen, dass Billy schon in der ersten Szene konkrete Hinweise gibt, wie sehr er daran interessiert ist, die Insel zu verlassen.

Die äußere Handlung beschränkt sich auf das Auf- und Abtreten Johnnypateenmikes und Billys, sowie den Kampf zwischen Babbybobby und Johnnypateenmike. Außerdem ist Babbybobby während der ganzen Szene immer wieder mit der Vorbereitung seines Bootes beschäftigt.

Auf die Motivationen der handelnden Figuren wurde schon eingegangen. Einige Hinweise stehen im Nebentext, meist nur durch Pausen angedeutet. Alles, was darüber hinausgeht, wird Teil der Aufführungsanalyse sein.

Scene Four:

Handlungsort der vierten Szene ist ein Schlafzimmer. Die Ausgangssituation der Szene findet sich im Nebentext:

*Bedroom of MAMMY O'DOUGAL, JOHNNY's ninety-year-old mother. MAMMY in bed, DOCTOR MCSHARRY checking her with a stethoscope, JOHNNY hovering.*²¹²

In der Gesamtstruktur des Dramas fällt diese Szene auf den ersten Blick etwas aus dem Rahmen. Offensichtlicher Handlungsstrang ist hier der Besuch des Arztes bei der Mutter von Johnnypateenmike. Nur anhand von Andeutungen, versteckten Hinweisen und einem kleinen Wutausbruch Johnnypateenmikes kann eine Verbindung zur Handlung des Stückes hergestellt werden. Genau betrachtet wird in dieser Szene jedoch nichts gesagt oder getan, das den Fortlauf der Handlung in irgendeiner Weise verändern würde oder könnte.

Diese Szene dient einzig dazu, die letzten beiden Figuren des Dramas einzuführen. Der Arzt McSharry wurde ja schon in Scene One zum ersten Mal erwähnt, Mammy (Mrs O'Dougal) hingegen nicht.

²¹² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 44.

Die Szene beginnt in der Mitte einer Konversation:

DOCTOR: Have you been laying off the drink, Mrs. O'Dougal?
JOHNNY: Did you not hear me question, Doctor?
DOCTOR: I did hear your question, but ain't I trying to examine your mammy without your fool questions?
JOHNNY: Fool questions, is it?²¹³

Sofort wird klargestellt, dass Johnnypateenmike wieder einmal versucht, etwas herauszufinden. Der Arzt ist aber nicht gewillt, Auskunft zu geben. Hauptdiskussionspunkt bleibt der Alkoholkonsum von Mammy. Ihren Angaben zufolge trinkt sie nur ab und zu – JOHNNY: Once in a blue moon²¹⁴ – allerdings kann es durchaus vorkommen, dass es zwischendurch ab und zu ein Glas Whisky gebe... zum Frühstück oder so²¹⁵. Das widerspricht offensichtlich den Anordnungen des Arztes:

MAMMY: I do like a drop of whiskey, me, I do. [...]
MAMMY: Although I do prefer poteen.
DOCTOR: But you don't get given poteen?
MAMMY: I don't get given poteen, no.
JOHNNY: Now.
MAMMY: Only on special occasions.
DOCTOR: And what qualifies as a special occasion?
MAMMY: A Friday, a Saturday or a Sunday.²¹⁶

Die vierte Szene steht im Gegensatz zu den anderen Szenen ganz stark im Zeichen von Slapstick, Wortkomik und Situationskomik. Hier werden die Stereotypen am deutlichsten herausgearbeitet, lassen vor allem für einen irischen Rezipienten viele Assoziationen zu, aber auch für einen Rezipienten außerhalb Irlands mag diese Szene Widererkennungscharakter haben. In auffallender Häufung jagt hier eine Pointe die andere.

DOCTOR: When your mammy's dead and gone, Johnnypateen, I'm going to cut out her liver and show it to you, the damage your fine care has done.
JOHNNY: You won't catch me looking at me mammy's liver. I can barely stomach the outside of her, let alone the inside.²¹⁷

Etwa in diesem Ton geht es weiter, allerdings ist es nicht nur Johnnypateenmike, der Gemeinheiten über seine Mutter sagt, seine Mutter revanchiert sich genauso dafür bei ihm. Der Arzt gerät bei diesem Gespräch zwischen die Fronten.

²¹³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 44.

²¹⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 45.

²¹⁵ Vergleiche: *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 45.

²¹⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 45.

²¹⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 46.

JOHNNY: Leave me mammy alone now, you, with your mangling. If she's been trying to drink herself dead for sixty-five years with no luck, I wouldn't start worrying about her now. Sixty-five years. Feck, she can't do anything right!
 DOCTOR: Why do you want to drink yourself dead, Mrs O'Dougal?
 MAMMY: I do miss me husband Donal. Ate be a shark.
 JOHNNY: 1871 he was ate be a shark.²¹⁸

An sich hat die Tatsache, dass Mrs O'Dougals Mann von einem Hai gefressen wurde, nichts mit dem weiteren Inhalt des Stückes zu tun. Aber der Autor macht es sich und den Rezipienten nicht so einfach. (Es sind 63 Jahre von 1871 bis 1934, dem Jahr, in dem das Stück spielt.) Genauso wie die Erwähnung der hundert Pfund in Scene Two wird auch diese Information sowie weitere Hinweise im Laufe von Gesprächen zum Schluss ein ganzes Bild ergeben. Wie bei einem Kriminalfall muss jeder noch so nebensächliche Satz und Hinweis beachtet werden, beziehungsweise hat auch noch die kleinste Geschichte einen Beitrag zum Verständnis zu leisten.

Natürlich durchschaut McSharry Johnnypateenmike, weiß, dass dieser ihn nur unter Vorspielung falscher Tatsachen gerufen hat. Schließlich bestätigt sich dieser Verdacht, als Mrs O'Dougal deutlich ausspricht, dass Johnnypateenmike ja nicht um ihr Wohl besorgt war sondern nur mehr über Billy Claven erfahren wollte. Der Arzt packt seine Sachen und Johnnypateenmike versucht es einmal mit einer direkten Frage:

JOHNNY: [...] while you're here, Doctor, what *is* all this about Cripple Billy? He wouldn't be in a terrible way, would he? Maybe something life-threatening, now? Oh I suppose it must be something awful serious if you go writing letters to him.
 DOCTOR (*pause*): Did you ever hear of a thing called doctor-patient confidentiality, Johnnypateenmike?
 JOHNNY: I did, and I think it's a great thing. Now tell me what's wrong with Cripple Billy, Doctor.²¹⁹

Johnnypateenmikes Hartnäckigkeit ist anhand der vorhergegangenen Ereignisse nicht eindeutig zu verstehen. Sicher, er will immer alles wissen, lässt sich nur unter Androhung von Gewalt²²⁰ davon abbringen, es scheint ihm gar nicht in den Sinn zu kommen, dass nicht alle Geheimnisse für ihn bestimmt sind. Erst am Ende des Dramas lassen sich einige Verhaltensweisen Johnnypateenmikes wirklich erklären. Die Pause, die der Arzt macht, bevor er antwortet, lässt einen inneren Konflikt erahnen, impliziert, dass der Arzt ziemlich am Ende seiner Geduld ist. Alles, was er weiterhin sagt, deutet Johnnypateenmike als Hinweis, was mit Billy nicht stimmen könnte.²²¹

Verärgert geht der Arzt. Johnny ruft ihm allerdings noch nach:

²¹⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 46.

²¹⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 47.

²²⁰ Siehe: *The Cripple of Inishmaan*: Scene Three.

²²¹ Vergleiche: *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 48 –49.

JOHNNY: Ya beggar! Is Billy in such good health that rowing to Inishmore in the freezing morning as he did this day'll do him harm, so?

Pause. The DOCTOR returns, thoughtful.

[...]

DOCTOR: Billy's gone to Inishmore?

JOHNNY: He has. With the McCormicks and Babbybobby rowing them. [...]

DOCTOR: They've gone to see the filming?

JOHNNY: To see the filming or to be in the filming, aye.

DOCTOR: But he filming finished yesterday, sure. It's only clearing the out cameras and whatnot they are today.

JOHNNY (*pause*): I suppose they must've been given unreliable information somewhere along the way, so.²²²

Johnnypateenmike hat mit seiner Vermutung, dass irgendetwas nicht stimmt, anscheinend ins Schwarze getroffen. Mit seiner Äußerung, Billy sei mit nach Inishmore gefahren, weckt er das Interesse des Arztes. Es bleibt nur eine Vermutung, dass der Arzt aus Sorge um den Gesundheitszustand Billys aufhorcht. An dieser Stelle erfahren wir auch, dass die Filmarbeiten schon am Vortag stattgefunden haben und Johnnypateenmike wieder einmal nur alte Informationen weitergegeben hat. Durch die Pause im Nebentext ist angedeutet, dass er betroffen ist, schließlich ist es ja sein Lebensunterhalt, Neuigkeiten zu verbreiten, und nicht Informationen, die gar nicht mehr relevant sind.

Unbeeindruckt dessen, was der Arzt wenige Minuten vorher gesagt hat, schenkt Johnnypateenmike seiner Mutter Alkohol ein.

DOCTOR: Don't... don't... (*Angrily.*) Have I been talking to meself all day?

JOHNNY (*Pause*): Would you like a drink too, Doctor, after I have stunned you with me Cripple Billy revelation?²²³

Der Arzt steht auf verlorenen Posten. Nach weiteren Vermutungen Johnnypateenmikes Billys Gesundheitszustand betreffend, geht McSharry wütend. Nun sind Johnnypateenmike und seine Mutter alleine, die Sticheleien gehen unentwegt weiter. Johnnypateenmike nimmt eine Zeitung und fängt an, seiner Mutter Neuigkeiten vorzulesen. So wie auch die Osborne-Schwestern Kate und Eileen findet Mrs O'Dougal alle Neuigkeiten ihres Sohnes uninteressant und hält ihm das auch vor. Nachdem sie endlich die Whiskeyflasche wieder zwischen in Händen hält, greift sie das Thema Cripple Billy wieder auf. In dem folgenden Gespräch mit ihrem Sohn werden weitere Hinweise auf Billys Vergangenheit gegeben.

MAMMY: Poor Cripple Billy. The life that child's had. With that mam and dad of his, and that sackful of stones of theirs...

JOHNNY: Shut up about the sackful of stones.

²²² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 48 – 49.

²²³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 49.

MAMMY: And now this. Although look at the life I've had too. First poor Donal bit in two, then you going thieving the hundred-pound floorboard money he'd worked all his life [...]²²⁴

Die Andeutungen von Mrs O'Dougal gefallen Johnnypateenmike gar nicht. Er unterbricht sie. Noch weniger will er auf sich sitzen lassen, die hundert Pfund gestohlen zu haben, allerdings streitet er es auch nicht ab, rechtfertigt sich nur damit, dass der Alkohol, den seine Mutter in all den Jahren getrunken hat, mindestens genauso viel gekostet hat. Zur Erinnerung: In Scene Two fragt Bartley Billy nach hundert Pfund. In welchem Zusammenhang diese beiden Ereignisse stehen, wird erst am Ende des Stückes geklärt.

Der Rest des Dialoges ist von Gemeinheiten geprägt, die sich Mutter und Sohn an den Kopf werfen und von einem kleinen Verweises auf die Zeit, 1934, in der das Stück spielt. Johnnypateenmike liest seiner Mutter aus der Zeitung vor:

JOHNNY: There's a fella here, riz to power in Germany, has an awful funny moustache on him.

MAMMY: Let me see his funny moustache.

He shows her the photo.

That's a funny moustache.

JOHNNY: You'd think he'd either grow a proper moustache or else shave that poor biteen of a straggle off.

MAMMY: That fella seems to be caught in two minds

JOHNNY: Ah he seems a nice enough fella, despite his funny moustache. Good luck to him. *(Pause.)* There's a German fella living out in Connemara now, d'you know? Out Leenane way.

MAMMY: Ireland mustn't be such a bad place if German fellas want to come to Ireland.²²⁵

Dieser Einschub hat vorrangig die Funktion Zeitrelevantes in das Stück einzubauen, das über die Dreharbeiten Flahertys hinausgeht. Damit schafft der Autor auch die Verbindung zum Zeitgeschehen außerhalb der Aran Islands. Ansonsten ermöglicht der Verweis auf die 'German fellas' nur die Wiederholung des Satzes: Ireland mustn't be such a bad place if..., immerhin schon zum fünften Mal im Stück, diesmal von Mrs O'Dougal ausgesprochen.

Auch die vierte Szene endet mit einem Statement, das den Rezipienten wieder zurück zur eigentlichen Handlung bringt: Johnnypateenmike sagt ganz unvermittelt, er würde auf Krebs wetten, wendet sich dann wieder der Zeitung zu. Dieser letzte Kommentar bezieht sich natürlich auf die vorangegangene Konversation mit McSharry über den Gesundheitszustand Billys.

²²⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 51.

²²⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Four, Seite 52.

Die Funktion der vierten Szene im Stück liegt vor allem in der Möglichkeit mit einem weiteren Gespräch Hinweise auf Billys Lebensgeschichte zu geben. Mit McSharry und Mammy werden hier nun die letzten der auftretenden Personen eingeführt. Anhand der Hinweise, die schon in den vorangegangenen Szenen gegeben wurden, weiß der Rezipient, welche Rolle McSharry innehat; anders bei Mrs O'Dougal, deren Rolle erst im Laufe des Gespräches deutlich wird. Auch diese Szene befindet sich noch auf der Seite der steigenden Handlung.²²⁶ Im Unterschied zu den vorangegangenen Szenen ist aber die Struktur nun nicht mehr eindeutig auch im Verlauf der Szene festzustellen. Die Einleitung im klassischen Sinne fehlt – es wird mitten in einem Gespräch begonnen – der Höhepunkt ließe sich vielleicht noch mit dem Streitgespräch Johnnypateenmikes mit dem Arzt festmachen, ansonsten besteht die Szene aus einem ständig auf- und absteigenden Spannungsbogen.

Die Szene dient zur Weitergabe von Informationen Billy betreffend, auf der szenischen Ebene fällt sie durch die gehäuften Pointen auf und unterscheidet sich damit etwas von den anderen Szenen. Scene Four ist auch die erste Szene, in der der Protagonist nicht auftritt.

Die erste Hälfte der Szene wird durch das Gespräch Johnnypateenmikes mit dem Arzt dominiert, Mrs. O'Dougal fällt eine kleinere Rolle zu. McSharry macht in diesem kleinen Rahmen die größte Veränderung durch: vom besorgten Arzt wandelt er sich zum unnachgiebigen und nicht mehr sehr freundlichen Gegner Johnnypateenmikes. Nachdem McSharry die Szene verlassen hat, stehen sich Mutter und Sohn als ebenbürtige Gegner gegenüber.

Als Untermauerung der zeitlichen Komponente des Stückes werden hier zum ersten Mal Jahreszahlen genannt: 1871 sowie 1934 mit der Erwähnung Hitlers. Durch diese konkrete Fixierung ist es nicht möglich, das Stück in der Zeit zu versetzen – ausgenommen natürlich, diese Elemente werden geopfert.

Die zuvor festgestellte Steigerung der Aktionen über die ersten drei Szenen wird hier nicht fortgesetzt. Die Aktionen in Scene Four beschränken sich hauptsächlich auf die verbale Ebene.

²²⁶ Siehe: Gustav Freytag: *Die Technik des Dramas*. Autorenhaus Verlag, Berlin, 2003.

Scene Five:

Die fünfte Szene findet wieder in dem kleinen Laden von Kate und Eileen statt. Die einzige Änderung zur ersten Szene sind laut Nebentext die Eier, die auf dem Tresen stehen.

KATE: Not a word. (*Pause.*) Not a word, not a word, not a word, not a word, not a word, not a word, not a word. (*Pause.*) Not a word.
EILEEN: Oh how many more times are you going to say 'Not a word', Kate?
KATE: Am I not allowed to say 'Not a word' so, and me terrified o' ver Billy's travellings?²²⁷

Sofort wird klar gestellt, dass Kate und Eileen wissen, dass Billy weg ist. Die Szene zu Beginn von Scene One wiederholt sich in groben Zügen wieder. Kate ist besorgt, Eileen versucht einen kühlen Kopf zu bewahren. Kate fängt an, sich auszumalen, was Billy alles zugestoßen sein könnte, Eileen versucht ihre Schwester zu beruhigen – muss aber dann doch auch ihrerseits Befürchtungen aussprechen.

EILEEN (*pause*): Billy could've at least left a note that he was going to Inishmore, and not have us hear it from oul Johnnypateen.
KATE: Not a word, not a word, not a word. Not a word.²²⁸

Eileen spricht mit ihrer Bemerkung an, dass sie durch Johnnypateenmike Näheres über Billys Verbleib erfahren hat. Allerdings hat er nicht nur erzählt, dass Billy mit den anderen mit nach Inishmore gefahren ist, sondern auch von einem Brief des Arztes geredet, Andeutungen gemacht, die für die Schwestern nicht verständlich waren. Einerseits sind beide sehr wohl dazu geneigt, dem Geschwätz Johnnypateenmikes nicht zu trauen, andererseits haben auch beide das Gefühl, er würde ihnen noch etwas verschweigen, und das ist nun wirklich nicht Johnnypateenmikes Art. Der Rezipient erfährt, dass auch die Schwestern schon lange wissen, dass die Filmarbeiten auf Inishmore vorbei sind. Der Arzt McSharry hat es ihnen – wie auch Johnnypateenmike in der vorhergegangenen Szene – erzählt. Hier kommt es zum ersten Mal zu einer zeitlichen Angabe:

EILEEN: Sure, if McSharry's right that the filming's o' ver, it won't be long at all before Billy's home, and the rest of them with them.
KATE: You said that last week and they're still not home.²²⁹

Der Verweis darauf, dass Kate und Eileen schon seit einer Woche darauf warten, dass Billy zurückkommt, macht deutlich, dass zwischen Scene Four und Scene Five mindestens eine Woche vergangen sein muss.

²²⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 54.

²²⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 55.

²²⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 55.

Der Beginn der Szene lebt vor allem von dem Streitgespräch der Schwestern, denn dazu steigert sich das Gespräch innerhalb weniger Sätze. Eileen hält Kate vor, mit Steinen zu sprechen – Babbybobby hat dies ja schon in der dritten Szene angedeutet – und Kate beschuldigt ihre Schwester zur Beruhigung der Nerven Süßigkeiten – namentlich die Mintios und Yalla-mallows, nach denen Bartley in der zweiten Szene vergeblich gefragt hatte – zu essen. Richtig lange böse können sich die Schwestern nicht sein, die Sorgen um Billy vereinen sie wieder. Sie stimmen überein, dass Babbybobby verantwortungslos gehandelt habe, als er Billy mitgenommen hat. Und schließlich hätte Babbybobby doch Billy dazu zwingen müssen, seinen Tanten einen Brief zu schreiben.

KATE: Not a word. Not a word. (*Pause.*) Not a word, not a word, not a word.
 EILEEN: Ah, Kate, don't be starting with your 'Not a words' again.
 KATE *watches* EILEEN *stacking the eggs a while*.
 KATE: I see the egg-man's been.
 EILEEN: He has. The egg-man has a rake more eggs when Slippy Helen doesn't be working for him.
 KATE: I don't see why he keeps Helen on at all.
 EILEEN: I think he's afraid of Helen. That or he's in love with Helen.
 KATE (*pause*): I think Billy's in love with Helen on top of it.
 EILEEN: I think Billy's in love with Helen. It'll all end in tears.
 KATE: Tears of death.
 EILEEN: We ought look on the bright side.
 KATE: Tears, death or worse.
 JOHNNY *enters, strutting*.²³⁰

Hier kommt es wieder zu einer Verknüpfung eines schon in Scene One angesprochenen Themas: die Eier, die Johnnypateenmike sich als Bezahlung seiner Tratscherei erhofft hatte. Der Rezipient erfährt zum ersten Mal von Helens Beinamen: Slippy Helen. Ihre Bereitschaft, Eier auf alles Mögliche zu werfen, das heißt, die Eier niemals an ihren Bestimmungsort auszuliefern – höchstwahrscheinlich mit der Begründung, sie sei 'ausgerutscht' – verhalten ihr zu diesem Beinamen. Kate spricht aus, was bis zu diesem Zeitpunkt nur eine Vermutung Babbybobbys war: dass Billy in Helen verliebt ist. In ihrer pessimistischen Art deutet sie dies als eine weitere Katastrophe. Vorerst erscheint die Katastrophe aber in Gestalt von Johnnypateenmike in der Türe. Er ist wieder mit drei Neuigkeiten unterwegs, die er weitererzählen will. Kate und Eileen sind in ihrer Sorge allerdings nicht sehr gewillt, sich jede noch so unwichtige Neuigkeit anzuhören. So schnell gibt sich Johnnypateenmike allerdings nicht geschlagen, um die Spannung zu halten, besteht er darauf erst die anderen beiden Neuigkeiten zu erzählen, bevor er die Neuigkeiten der Ausflügler von Inishmore

²³⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 57.

erzählt. Seine erste Neuigkeit bezieht sich auf ein Schaf ohne Ohren, von dem er vor über einer Woche in der Zeitung gelesen hat – in Szene vier, die ja am Tag der Abreise stattfand. Weiters sind Katze und Gans, von denen in der ersten Szene die Rede waren, beide tot. Sei es, um die Schwestern auf die Folter zu spannen, oder weil Johnnypateenmike schon ganz vergessen hat, was er noch zu erzählen hatte, möchte er sich verabschieden und fordert sechs Eier als Bezahlung, die er seiner Mutter als Omelette servieren will.

EILEEN: What was the third piece of news, Johnnypateen?
JOHNNYY: I mention me mammy and nobody even asks as to how she is, Oh it's the height of politeness in this quarter.
KATE: How is your mammy, Johnnypateen?
JOHNNY: Me mammy's fine, so she is, despite me best efforts.²³¹

Wie schon zuvor erwähnt, sind es Feinheiten in der Wortwahl, welche die Dialoge – und den Großteil des Stückes – prägen. Hier ist ein weiteres Beispiel dafür: Johnnypateenmikes Mutter gehe es gut, trotz seiner Fürsorge. Auf diese Stellen soll aber in der Aufführungsanalyse näher eingegangen werden. Endlich berichtet Johnnypateenmike dann, was Kate und Eileen eigentlich hören wollten:

JOHNNY: Oh, the third piece of news. Wasn't I almost forgetting? *(Pause.)* The third piece of news is Babbybobby's just pulled his boat up on the sands, at the headland there, and let the young adventurers off. Or, let *two* of the young adventurers off anyways, Helen and Bartley. There was no hide nor hair of Cripple Billy in that boat. *(Pause.)* I'm off [...] ²³²

Johnnypateenmike versteht es, Kate und Eileen (und mit ihnen den Rezipienten) hinzuhalten. Die Anmerkung, Billy sei nicht mit den anderen zurück nach Inishmaan gekommen dient als 'Teaser' und muss durch eine kompetentere Figur bestätigt werden. Vorerst kann diese Bemerkung allerdings nur die Befürchtungen der Schwestern verstärken, sie noch mehr in Unruhe versetzen als sie es ohnehin schon sind.

Der nächste Absatz zeigt aufs Neue, wie sehr es der Autor versteht, die Figuren, und somit auch die Rezipienten, in eine bestimmte Richtung zu lenken. Eine unbeteiligte Perspektive würde nur die Tatsachen berücksichtigen, nicht aber, was durch die vorangegangenen Befürchtungen und Andeutungen offensichtlich erscheint.

KATE: He's gone from us, Eileen. He's gone from us.
EILEEN: We don't know at all that he's gone from us.
KATE: I can feel it in me bones, Eileen. From the minute he left I knew. Cripple Billy's dead and gone.

²³¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 59.

²³² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 59 – 60.

EILEEN: But didn't the doctor assure us five times there was nothing wrong with Cripple Billy?

KATE: Only so not to hurt us that assuring was. It was Johnnypat who had the real story all along, same as about Billy's mam and dad's drowning he always had the real story.

EILEEN: Oh lord, I see Babbybobby coming up the pathway towards us.

KATE: Does he look glum, Eileen?

EILEEN: He does look glum, but Babbybobby usually looks glum.

KATE: Does he look glummer than he usually looks?

EILEEN (*pause*): He does.

KATE: Oh no.

EILEEN: And he's taken the hat off him now.

KATE: That's an awful bad sign, taking the hat off ya. [...]

BOBBY *enters, cap in hand.*

BOBBY: Eileen, Kate.

EILEEN: Babbybobby.

BOBBY: Would you be sitting down a minute there for yourself, now, Eileen? I've news to be telling ye.²³³

Durch den kurzen Besuch Johnnypateenmikes wurden Kate und Eileen auf das baldige Kommen Babbybobbys vorbereitet. Allerdings hat er auch die Befürchtungen der beiden durch seinen Besuch gestärkt. Nachdem Johnnypateenmike gegangen ist, kommt es zu einer klassischen Mauerschau, denn durch das Gespräch Kate und Eileens erfährt der Rezipient, was sich unmittelbar vor ihnen abspielt. Babbybobby kommt also zurück, und nach den Kommentaren der Schwestern zu urteilen, steht Babbybobby das schlechte Gewissen im Gesicht. Die kurze Begrüßung Babbybobbys unterstreicht dies ebenso wie seine Aufforderung, auch Eileen möge sich setzen. Babbybobby, der in Scene Three als eher einsilbiger Charakter eingeführt wurde, ringt sich jedes Wort ab. Hier spielen wieder alle Faktoren der vorhergegangenen Szenen eine große Rolle: Man erinnere sich: Babbybobby nahm Billy aufgrund eines Attests mit nach Inishmore, musste Billy jedoch versprechen, zu niemanden darüber zu sprechen. Schon damals versuchte er, Billy klar zu machen, dass dieser doch eigentlich bei seinen Tanten bleiben solle, dass er es nicht richtig finde, dass Billy sich einfach davon mache. Sowohl Kate und Eileen als auch Babbybobby müssen aufgrund ihres Wissensstandes das Schlimmste für Billy befürchten – allerdings gehen sie von verschiedenen Informationen aus.

BOBBY: I've just brought the two McCormicks home, and I was supposed to bring yer Billy home, I know, but I couldn't bring yer Billy home because... because he's been taken to America for a screen test for a film they're making about a cripple fella. Or... I don't think the whole film will be about the cripple fella. The cripple fella'd only be a minor role. Aye. But it'd still be a good part, d'you know? (*Pause.*) Although, there's more important things in the world than good parts in Hollywood films about cripple fellas. Being around your family and your friends is more

²³³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 60 – 61.

important, and I tried to tell Cripple Billy that, but he wouldn't listen to me, no matter how much I told him. Be boat this morning they left. Billy wrote a letter here he asked me to pass onto ye. *(Pause.)* Two or three months at minimum, Billy said probably he'd be gone. *(Pause.)* Ah, as he said to me, it's his life. I suppose it is, now. I hope he enjoys his time there anyways. *(Pause.)* That's all there is. *(Pause.)* I'll be seeing ye.²³⁴

Aus Babbybobbys Sicht ist Billy für immer von Inishmaan weggegangen. Die drei oder vier Monate, die Billys Fortbleiben dauern könnte, unterstreicht Babbybobbys Vermutung noch, schließlich hat er ja den Brief gelesen, den Billy ihm gegeben hatte, als er um eine Mitfahrgelegenheit gebeten hatte. Er versucht auch sich vor den beiden Schwestern zu rechtfertigen, betont, dass er nicht damit einverstanden war, dass Billy die Insel verlässt. Die Pausen im Text sind Indikatoren, dass die Figur mit Gefühlen zu kämpfen hat.

Aus der Sicht der Tanten ist die Neuigkeit, Billy sei mit nach Amerika gefahren, zumindest eine Erleichterung, so wissen sie wenigstens, wo Billy ist. Eine Erleichterung einerseits, andererseits aber sind sie auf Billy böse – nicht nur, dass er nichts gesagt hat, sich einfach aus dem Staub gemacht hat; in dem Brief, den er ihnen durch Babbybobby hat zukommen lassen, steht auch nicht, was ein 'screen test' ist.²³⁵ Billys Brief enthält allerdings Verweise, die, unter Berücksichtigung des bisher Geschehenen, weitere Hinweise und offensichtliche Indizien sind, die das bisherige Geschehen bestätigen.

KATE: 'Dear Aunties, can ye guess what?' Yes, we *can* guess what. 'I'm off to Hollywood [...] if they like the look of me a contract they will give me and an actor then I'll be.' [...] 'But if it's a big success I am... it might only be two or three months before I am too busy with acting work to be getting in touch with ye too often at all... so if ye don't hear from me much from summertime on... don't be worrying about me. It'll only mean I'm happy and healthy and making a go of me like in America. [...]'²³⁶

Alles, was Billy hier seinen Tanten schreibt, untermauert nur, was bisher schon als Vermutung besteht: wenn er sich in ein paar Monaten nicht mehr melden sollte, dann sei das ein Zeichen, dass er zu viel zu tun habe. Als Leser und Zuschauer des Stückes weiß man jedoch, was Billy Babbybobby anvertraut hat: die Tatsache also, dass er sich dann nicht mehr melden werde, scheint deshalb für den Rezipienten eine ganz andere zu sein. Der Autor spielt mit den Erwartungen und Vermutungen der Rezipienten, lässt sie in dem Glauben, zu wissen, wie das Stück sich weiterentwickeln wird. Zwei Szenen später kommt es zur Klimax dieser Vermutung, und zur vermeintlichen Auflösung.

²³⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 61 – 62.

²³⁵ Vergleiche: *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 62.

²³⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 62.

Für Kate und Eileen hingegen deutet alles darauf hin, dass Billy undankbar ist, einfach nur aus Selbstsucht und ohne zu bedenken, was dieser Schritt für sie bedeuten würde, die Insel verlassen hat, um ein neues Leben zu beginnen. Nach einem erneuten Versuch, durch Verwünschungen ihre Trauer um das Fortgehen Billys zu überspielen, gestehen sie sich ein, dass sie Billy sehr vermissen werden. Damit endet die Szene.

Scene Five greift wieder auf die Konstellation von vier Figuren zurück, so wie in den ersten drei Szenen auch. Dadurch bleibt das Geschehen übersichtlich, es kann aber zwischen den Dialogpartnern gewechselt werden.

Funktion der fünften Szene ist es, Andeutungen zu untermauern sowie das Geschehen voranzutreiben. Der klassische Szenenaufbau in der Gesamtstruktur des Dramas hingegen verliert immer mehr an Bedeutung. Allerdings kann der klassische Dramenaufbau wieder in der Szene festgemacht werden: die Exposition ist wieder das Gespräch der Schwestern, durch die der Rezipient erfährt, wie viel Zeit vergangen ist und was es an Neuigkeiten gibt. Der Auftritt Johnnypateenmikes verhilft dem Autor die Spannung durch eine weitere Komponente – der Rückkehr Babbybobbys ohne Billy – zu erhöhen. Klimax der Szene ist der Auftritt Babbybobbys und sein Bericht, mit dem Vorlesen des Briefes beginnt die Peripetie, um in der Einsicht, dass Kate und Eileen Billy vermissen werden, ihre vorläufige Lösung zu finden. Der Bogen wird hier konsequent durchgezogen.

Die Handlung wird vorangetrieben, anhand der Dialoge kommen Indizien dazu, die alles Vorangegangene zu bestätigen scheinen. Durch die zeitliche Komponente ist die fünfte Szene das erste Mal durch einen größeren Zeitsprung von den übrigen ersten vier Szenen getrennt. Spielte die Handlung der ersten vier Szenen noch innerhalb von einigen Stunden (etwa einem Tag, von Nachmittag – Billy entschuldigt sich in Scene One zu spät zum Tee zu kommen – bis zum nächsten Tag, als McSharry bei Mrs O'Dougal ist), liegt jetzt eine Zeitspanne von mindestens einer Woche zwischen Scene Four und Five.

Die sprachlichen und nichtsprachlichen Elemente der Szene stehen wie schon zuvor in keinem Widerspruch. Emotionen, die über die sprachliche Ebene hinausgehen, sind Interpretationen untergeordnet, die aber nicht der sprachlichen Ebene zuwiderlaufen können. Die Informationen des Nebentextes ergeben sich auch bei dieser Szene hauptsächlich durch die vermerkten Pausen im Text. Auffallender Textgebrauch zeigt

sich nur durch die zu Anfang verwendeten Wiederholungen des Satzes: ‘Not a word’.²³⁷

Weniger die Szene selbst betreffend ist die letzte Anmerkung im Nebentext von Wichtigkeit: *Interval*.²³⁸ Dieser Hinweis scheint überflüssig zu sein, vielleicht auch an der falschen Stelle platziert, ist aber, wenn die sechste Szene anfängt, ein Indiz, dass zwischen der fünften und der sechsten Szene eine größere Zeitspanne liegt. Was auf der Bühne vielleicht etwas schwieriger darzustellen ist – die sechste Szene spielt wiederum in dem Laden von Kate und Eileen – ist im Nebentext zu Beginn der Szene dezidiert angemerkt.

Scene Six:

Wie schon erwähnt, findet diese Szene nach einem größeren Zeitsprung statt. Der Nebentext geht darauf ein, anhand der Dialoge könnte die Zeitspanne nicht oder erst an einem viel späteren Zeitpunkt festgestellt werden.

*The shop, summer, four months later. A couple of flyers for Man of Aran, being shown at the church hall, hang on the walls. The sweetie boxes and a stone lie on the counter, beside which BARTLEY stands, pursing his lips dumbly and doing other stuff for a few moments to fill in time as he waits for KATE to return. HELEN enters carrying a few dozen eggs.*²³⁹

Die Wahl der Pause ist somit aus erzähltechnischen Gründen begründet. Vier Monate liegen nun zwischen den vorangegangenen Ereignissen. Der Film ‘Man of Aran’ ist fertig gestellt und wird – wie die Plakate verkünden – auch auf Inishmaan gezeigt werden. Der Stein spielt im restlichen Verlauf des Stückes eine wichtige Rolle – man erinnere sich an die Andeutung, Kate würde, wenn sie Sorgen hat, mit einem Stein reden. Ansonsten hat sich, wie der Rezipient feststellen kann, nicht viel geändert. Helen trägt immer noch die Eier aus, Bartley sucht immer noch nach den richtigen Süßigkeiten. Ein wenig erinnert der Beginn der Szene an Scene Two. Diesmal ist es aber Kate und nicht Eileen, die nach den Süßigkeiten sucht. Und Helen schafft es zur Abwechslung, die Eier ganz an ihren Bestimmungsort zu bringen. Das Verhältnis zwischen den Geschwistern Bartley und Helen hat sich nicht geändert. Helen greift ihren Bruder bei jeder Gelegenheit verbal an.

HELEN *arranges the eggs on the counter.*

BARTLEY: I see you’ve brought the eggs up.

²³⁷ Näheres dazu unter: II.5. Die Sprache.

²³⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Five, Seite 64.

²³⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Six, Seite 65.

HELEN: You, you're awful observant.
 BARTLEY: I thought bringing the eggs was the egg-man's job.
 HELEN: It was the egg-man's job, but I did kick the egg-man in the shins this after and he didn't feel up to it.
 BARTLEY: What did you kick the egg-man in the shins for?
 HELEN: He insinuated it was me murdered Jack Ellery's Goose and Pat Brennan's cat for them.
 BARTLEY: But it was you murdered Jack Ellery's goose and Pat Brennan's cat for them.²⁴⁰

Wie schon zuvor, nimmt der Autor ein loses Fadenende wieder auf, indem er an den Bericht Johnnypateenmikes anschließt, den dieser in der vorhergegangenen Szene Kate und Eileen erstattet hat. Allerdings liegen zwischen der Nachricht, dass die beiden Tiere getötet wurden, und der (Auf-)Lösung des Rätsels einige Monate, wird die angegebene Zeitspanne berücksichtigt. Dieser Wortwechsel zeigt nochmals, wie Helen meint, sich verteidigen zu müssen. Anschließend schildert Helen Bartley im Detail, wie sie die beiden Tiere umgebracht und was sie dafür bekommen hat. Helen verliert allerdings schnell das Interesse an ihrem kleinen Bruder und wendet sich anderen Dingen zu – so entdeckt sie den Stein, der auf der Theke liegt.

HELEN: What's this stone here for?
 BARTLEY: I caught Mrs Osbourne talking to that stone when first I came in.
 HELEN: What was she saying to the stone?
 BARTLEY: She was saying 'How are you, stone', [...]
 HELEN: And what did the stone say?
 BARTLEY (*pause*): The stone didn't say anything, Helen, because stones they don't say anything.²⁴¹

So wehrlos Bartley seiner Schwester gegenüber erscheint, schafft er es doch immer wieder auf einer intellektuellen Ebene seine Schwester zu schlagen – vergleiche dazu: Scene Two, das Gespräch über die Angst vor dem Meer. Im Zuge der Unterhaltung erfährt der Rezipient, dass Kate den Stein dazu verwendet, um mit ihm über den Verbleib Billys zu 'reden'. Diesen Umstand würde Helen gerne ausnutzen und den Stein verstecken, um Kate zu ärgern, Bartley hindert sie daran. Der Verbleib Billys beschäftigt natürlich jeden, auch Bartley und Helen. Und hier zeigt Helen einen unerwarteten Charakterzug: sie hat Mitleid mit Kate und Eileen.

HELEN: Cripple Billy's aunties should be told that Billy's dead or dying, and not have them waiting for a letter from him that'll never come. Four months, now, isn't it they've been waiting, and not a word, and them the only two on Inishmaan not been informed what Babbybobby knows.
 BARTLEY: What good would it do, sure, informing them? At least this way they've the hope he's still alive. [...]²⁴²

²⁴⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Six, Seite 65 – 66.

²⁴¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Six, Seite 67.

²⁴² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Six, Seite 68.

Hier nun wird ausdrücklich auch im Text hingewiesen, dass vier Monate vergangen sind. Und durch die Bemerkung Helens ist für den Rezipienten auch klar, dass außer Kate und Eileen alle um Billys Geheimnis wissen. Helens Mitleid hält nicht lange an, sie ist eigentlich böse auf Billy, da er ihr den Platz in Hollywood weggenommen hat. Aus dem Gespräch der Geschwister ist weiters herauszuhören, dass sie – und mit ihnen auch alle anderen – fest davon überzeugt sind, Billy sei nicht mehr am Leben. Im Grunde genommen weisen auch alle Indizien darauf hin. Bartley vergönnt Billy den Ausflug nach Amerika, er ist nur etwas beleidigt, dass Billy ihm keine Süßigkeiten geschickt hat, aber wenn Billy schon tot ist, sei dies eine adäquate Entschuldigung. Bei Bartleys Versuch, Billy dafür zu vergeben, wirft Helen ihrem Bruder Weichherzigkeit vor.

BARTLEY: It doesn't hurt to be too kind-hearted.
HELEN: Uh-huh. Does this hurt?
HELEN *pinches* BARTLEY's arm.
BARTLEY (*in pain*): No.
HELEN (*pause*): Does this hurt?
HELEN *gives him a Chinese burn on the forearm*.
BARTLEY (*in pain*): No.
HELEN (*pause*): Does this hurt?
HELEN *picks up an egg and breaks it against his forehead*.
BARTLEY (*sighing*): I'd better say yes before any further you go.²⁴³

Weniger die Tatsache, dass Helen ihren Bruder zwickt und schlägt, als dass sie ein Ei auf seinem Kopf zerschlägt, macht diese Episode erwähnenswert; wie ein Schock wirkt dieses Ereignis auch noch weiter im Rezipienten nach. Bartleys Verhältnis zu seiner Schwester ist schwer zu beschreiben: auch hier zeigt sich, dass er sich nicht auf das Niveau von Helen einlässt und sie, wie schon zuvor, lieber mit intellektuellen Waffen schlägt. Auch wenn er jünger als Helen ist, wäre es ihm sicher ein leichtes seiner Schwester ein ebenbürtiger Gegner zu sein, trotzdem scheint er über den Dingen zu stehen und jeden Versuch zu vermeiden, Helen zu reizen und herauszufordern. Die Streiterei der Geschwister bringt noch weitere Wahrheiten ans Licht, so zum Beispiel, dass Bobbybobby Helens Küsse verweigert hatte, als sie nach Inishmore fuhren. Alle weiteren Versuche Bartleys Helen zu dahingehend zu beleidigen, schlagen allerdings fehl. Trotzdem ist die nächste körperliche Auseinandersetzung vorprogrammiert. Helen schlägt Bartley ein Spiel vor:

HELEN: Do you want to play 'England versus Ireland'?
BARTLEY: I don't know how to play 'England versus Ireland'.
HELEN: Stand here and close your eyes. You'll be Ireland.

²⁴³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Six, Seite 69.

BARTLEY *faces her and closes his eyes.*

BARTLEY: And what do you do?

HELEN: I'll be England.

HELEN *picks up three eggs from the counter and breaks thee first against Bartley's forehead. Bartley opens his eyes as the yolk runs down him, and stares at her sadly.*

HELEN *breaks the second egg on his forehead.*

BARTLEY: That wasn't a nice thing at all to...

HELEN: Haven't finished.

HELEN *breaks the third egg on BARTLEY.*

BARTLEY: That wasn't a nice thing at all to do, Helen.

HELEN: I was giving you a lesson about Irish history, Bartley.²⁴⁴

Helens Vergnügen, anderen Eier an den Kopf zu werfen, kostet sie mit dieser 'Geschichtsstunde' voll aus. Bartley ist das Opfer – so wie Irland in der Geschichte gegenüber England. Für den Rezipienten gab es zuvor im Stück schon genügend Anzeichen, dass Helen Eier vorrangig als Wurfgeschosse ansieht, die erste Demonstration dieser Andeutungen kurz zuvor endet mit drei weiteren Eiern auf Bartleys Kopf. Wie schon zuvor, wehrt sich Bartley nicht sonderlich gegen die Behandlung durch seine Schwester. Dadurch kann der Autor den Hinweis einbauen, dass die Vorführung des Filmes 'Man of Aran' am nächsten Abend stattfinden wird.

Nachdem Helen den Laden verlassen hat, kommt Kate endlich zurück, jedoch ohne die gewünschten Süßigkeiten für Bartley mitgebracht zu haben. Kate sieht – laut Nebentext – reichlich verwirrt aus. Sie scheint sich auch nicht erinnern zu können, warum sie den Laden verlassen hat und sieht Bartley erst jetzt – allerdings, ohne die zerschlagenen Eier an ihm zu bemerken. Schließlich nimmt sie ihren Stein und geht wieder ab, um noch einmal nach den Süßigkeiten zu suchen.

Scene Six endet mit verhältnismäßig viel Nebentext. Nachdem Kate den Laden durch die hintere Türe wieder verlassen hat, nimmt Bartley einen Holzhammer, der neben dem Fleisch liegt, und zerschlägt alle Eier, die Helen am Anfang der Szene gebracht hatte. Dann geht er und wirft die Türe hinter sich zu.

Die Funktion der sechsten Szene ist vorrangig die, den Zeitsprung, der sich im Handlungsstrang ergibt, deutlich zu machen. Wieder erfährt der Rezipient anhand von Dialogen weitere Hinweise und Andeutungen Billy betreffend. Der Protagonist des Stückes ist nur mehr Gesprächsgegenstand, nicht mehr selbst in der Handlung anwesend. In dem Aufbau der Dramenstruktur befindet sich Scene Six immer noch im Teil des Aufbaus des Spannungsbogens. Eine weitere Funktion der Szene im Bezug auf den Handlungsstrang ist die Diskussion über den Verbleib Billys sowie über das mittlerweile offene Geheimnis. Die Szene wird von Bartley und Helen dominiert.

²⁴⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Six, Seite 71.

Kates Erscheinen zum Ende der Szene hin dient nur dazu, die Aufmerksamkeit auf den anfangs erwähnten Stein zu lenken. Die Szene vermittelt den Eindruck einer Momentaufnahme: trotz der Konflikte, die sich innerhalb dieser Szene abspielen, ändert sich am Verhältnis der Figuren zueinander nichts. In Hinblick auf die Handlung des Stückes bekräftigt der Inhalt der sechsten Szene nur, was anhand von Indizien – nicht nur Billy betreffend – in all den anderen Szenen schon angedeutet wurde.

Auf das ganze Stück bezogen werden weitere lose Handlungsstränge der Nebenhandlungen wieder aufgenommen (z.B. Katze/ Gans). Es werden keine neuen Konflikte geschaffen jedoch schon bestehende diskutiert (z.B. Billys Geheimnis).

Gab es im ersten Teil des Stückes, das heißt bis zur Pause nach Scene Five, nur geringe Sprünge im Raum- und Zeitkontinuum, wurde durch Scene Six, wie schon erwähnt, ein Zeitrahmen von mehreren Monaten übersprungen. Scene Seven verlässt zum ersten Mal Inishmaan.

Scene Seven:

Scene Seven grenzt sich durch mehrere Komponenten vom Rest des Stückes ab: so beinhaltet diese Szene nur Billys Monolog, er die einzige Figur im Raum und der Schauplatz liegt in Hollywood. Der Nebentext gibt einen ersten Überblick:

*Sound of BILLY's wheezing starts, as lights come up on him shivering alone on a chair in a squalid Hollywood hotel room. He wheezes slightly throughout.*²⁴⁵

Der Nebentext beschreibt die triste Situation Billys. Er ist alleine, krank, weit weg von allen, die ihm etwas bedeuten. Die Darstellung Hollywoods als großes Desaster, Amerika als Land, in dem Billy sein Glück nicht findet, bricht die Erwartungshaltung des Rezipienten. Erzählstruktur und Erzählweise haben indirekt auch diese Möglichkeit offen lassen. Amerika wird und wurde immer mit der großen Freiheit, als das Land der unbegrenzten Möglichkeiten gesehen, diese Assoziation klingt bei der Erwähnung der USA immer mit. Hier nun wird das typische Auswandererland Billy zum Verhängnis. Selbstverständlich wurden im Verlaufe des Stückes durch all die Indizien Billy betreffend Vorahnungen und Erwartungen impliziert, die jetzt, in der Klimax des Stückes (scheinbar) ihre Erfüllung und Auflösung finden. Die Rekapitulation des bisher Erfahrenen lässt den einzigen Schluss zu, dass Billy nicht beim Film untergekommen ist, sein Glück nicht gefunden hat, und seine Erkrankung ihm sehr schwer zu schaffen macht. Durch die vorhergegangene Szene weiß der

²⁴⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Seven, Seite 74.

Rezipient, dass schon vier Monate vergangen sind, die Zeit für Billy somit abgelaufen ist.

Resultat dessen ist die siebte Szene des Stückes und damit der Sterbemonolog Billys:

BILLY: Mam? I fear I'm not longer for this world, Mam. Can't I hear the wail of banshees for me, as far as I am from me barren island home? A home barren, aye, but proud and generous with it, yet turned me back on ye I did, to end up alone and dying in a one-dollar rooming-house, without a mother to wipe the cold sweat off me, nor a father to curse God o'er the death of me, nor a colleen fair to weep tears o'er the still body of me. A body still, aye, but a body noble and unbowed with it. An Irishman! *(Pause.)* Just an Irishman. With a decent heart on him, and a decent head on him, and a decent spirit not broken by a century's hunger and lifetime's oppression! A spirit not broken, no... *(Coughing.)* but a body broken, and the lungs of him broken, and, if truth be told, the heart of him broken too, be a lass who never knew his true feelings, and now, sure, never will. What's this, Mammy, now, that you're saying to me?

He looks at a sheet of paper on the table.

Be writing home to her, I know, and make me feelings known. Ah, 'tis late, Mammy. Won't tomorrow be soon enough for that task?

He gets up and shuffles to the mirror left, quietly singing 'The Croppy Boy'.

'Farewell Father and Mother too, and sister Mary I have none but you. And for my brother, he's all alone. He's pointing pikes on the grinding stone.'

He stumbles, ill, crawls up onto the bed, wheezing, and looks at the photo on the dresser.

What would heaven be like, Mammy? I've heard 'tis a beautiful place, more beautiful than Ireland even, but even if it is, sure, it wouldn't be near as beautiful as you. I do wonder would they let cripple boys into heaven at all. Sure, wouldn't we only go uglifying the place?

He puts the photo back on the dresser.

'Twas in old Ireland this young man dies, and in old Ireland his body's lain. All the good people that do pass by, may the lord have mercy on this croppy boy.' Oh it's a bad way the chest of me is in tonight, Mammy. I think it's sleep I should have now for meself. For there's mighty work in the railyard tomorrow to be done. *(Pause.)* What's that, Mammy? Me prayers? I know. Sure, would I be forgetting, as well as you taught them to me? *(Blesses himself.)* And now I lay me down to sleep, I pray to God my soul to keep. But if... *(Pause.)* But if I die before I wake... I pray to God... *(Tearfully.)* I pray to God...

Pause, recovering himself. He smiles.

Ara, don't worry, Mammy. 'Tis only to sleep it is that I'm going. 'Tis only to sleep.

BILLY lies down. His pained wheezes get worse and worse, until they suddenly stop with an anguished gasp, his eyes close, his head lolls to one side, and he lies there motionless. *Fade to black.*²⁴⁶

Billy redet mit seiner Mutter, scheint ab und zu auf ihre Antwort zu hören, sich ihrer Gegenwart vergewissern zu wollen. Schon im ersten Satz deutet er an, dass er nicht mehr lange zu leben hat. Der Verweis auf die Todesfee²⁴⁷ unterstreicht diese Ahnung Billys noch. Seine Aufmerksamkeit gilt den Freunden und seiner Heimat auf Inishmaan. Alle Klischees, die es in Bezug auf das typisch 'Irische' gibt, werden hier

²⁴⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Seven, Seite 74 – 76.

²⁴⁷ Banshees, sie erscheinen demjenigen in der Nacht, der im Laufe des Tages sterben wird, beziehungsweise holen die Sterbenden ab.

bedient.²⁴⁸ So sehnt sich Billy nach seiner Heimat, nach seinen Freunden, spricht davon, dass er trotz allem Ire bleibt. Er spricht davon, dass er seiner Liebsten einen Brief schreiben sollte und fängt an, eine irische Ballade zu singen. Immer wieder kommt die Angst hoch, die er vor dem Tod hat, er stellt Fragen an seine Mutter – die, folgt man dem Text, auch tot ist – und hofft, sie wieder zu sehen. Er vergleicht den Himmel mit Irland, fragt sich, ob Krüppel wie er überhaupt dorthin gelangen können und spricht weiterhin mit seiner Mutter. Außerdem erfährt der Rezipient etwas von seiner Arbeit bei der Eisenbahn. Es ist Abend, Billy macht sich daran, schlafen zu gehen. Vom Husten geplagt fällt er aufs Bett, erinnert sich noch eines Gebetes, versichert sich, dass er nur Schlafen geht, bekommt einen weiteren Hustenanfall und stirbt schließlich.

Scene Seven ist mit Abstand die kürzeste Szene des Stückes, allerdings auch die emotionalste. Die Funktion der Szene im Verlauf des Stückes liegt in der Einlösung der Klimax. Alle bis dahin gegebenen Hinweise und Anmerkungen, jedes noch so kleine Indiz und jede Randbemerkung Billy betreffend scheinen hier ihre Lösung und Auflösung zu finden. Billy als Protagonist ist im Zwiegespräch mit sich selbst. In dieser Szene gibt es verhältnismäßig viel Nebentext, dieser unterstreicht jedoch den gesprochenen Text. Die mit 'Pause' gekennzeichneten Unterbrechungen dienen vorrangig der Verdeutlichung der Tragweite des Gesagten, beziehungsweise als Unterbrechung durch den Husten, wie an Beginn der Szene im Nebentext vermerkt. Trotzdem ist in auffallender Weise eine explizitere Benennung der Gefühle und damit der äußeren Handlung der Figur in keiner anderen Szene des Stückes zu finden.

Für den Fortgang des Stückes und der Handlung ist diese Szene von besonderer Wichtigkeit: mit dem Tod Billys ist der Protagonist des Stückes anscheinend ausgeschieden. Die Haupthandlung hat somit eigentlich ihr Ende gefunden. Alle anderen Handlungsstränge, wie die Aufführung des Filmes, der ausschlaggebend für den Verlauf der Haupthandlung war, rücken in den Hintergrund.

Der Monolog fällt im englischen Original durch seine an das irische Englisch angepasste Wortwahl und Satzstellung auf. Wie schon Anfangs bemerkt, hebt sich Scene Seven von den anderen Szenen auch durch den großen Ortswechsel ab. Somit ist die Beziehung zu den anderen Szenen nur auf der inhaltlichen Ebene festzumachen.

²⁴⁸ Siehe: II.4.2.1. Klischees, Stereotyp, Vorurteil.

Scene Eight:

Die achte Szene findet während der Filmvorführung von 'Man of Aran' auf Inishmaan statt. Der Nebentext geht näherer auf die Umgebung ein: so wurde für die Filmvorführung die Kirche als Aufführungsort gewählt, das Licht ist gedämpft, fast dunkel. Alle starren auf die Leinwand, der Film ist fast am Ende, der Ton nur sehr schwach oder gar nicht zu hören. Mrs O'Dougal sitzt mit einer Flasche in der Hand neben Johnnypateenmike, des Weiteren sind Babbybobby, Helen, Bartley und die Osborne-Schwestern anwesend. Mrs O'Dougal unterbricht die Stille und stört – den Reaktionen zufolge schon wiederholt – die Vorführung mit der Frage, was denn eigentlich passiert. Johnnypateenmike weist seine Mutter rüde zurecht und erinnert sie an die Flasche, die sie in der Hand hält. Jetzt ist es Babbybobby, der seine Bedenken äußert und hofft, es sei nur Wasser in der Flasche. (McSharry ist nicht anwesend.) Das Hickhack der beiden geht Babbybobby auf die Nerven, er stellt sich auf die Seite Mrs O'Dougals und bringt das 'gestohlene' Geld zur Sprache – das, wie alle anderen Geheimnisse auf der Insel, kein wirkliches Geheimnis ist. (Laut Mrs O'Dougal hat Johnnypateenmike das Geld seit 1914 – eine Jahreszahl, die auf den Inhalt der Handlung bezogen vorerst keine Auswirkung hat, bei deren Auflösung jedoch Unstimmigkeit hervorbringt.) Kate ist es, die während dieses Streites die Aufmerksamkeit der anderen wieder auf den Film richtet. Im Zuge des folgenden Streitgespräches unter den Filmzuschauern werden alte Themen wieder aufgegriffen; Kate wird damit konfrontiert, mit Steinen zu sprechen (und dies tut sie ja auch während der Filmvorführung), Bartley kann wieder von Fernrohren sprechen, was Helen veranlasst, ihren Unmut über Bartleys Lieblingsthema kundzutun.

HELEN [zu Kate]: Have you forgot what a shark is, on top of talking to stones?

BARTLEY: It's mostly off America you do get sharks, Mrs, and a host of sharks, and so close to shore sometimes they come, sure, you wouldn't even need a telescope to spot them, oh no...

HELEN: Oh telescopes, Jesus...!

BARTLEY: It's rare that off Ireland you get sharks. This is the first shark I've ever seen off Ireland.

JOHNNY: Ireland mustn't be such a bad place so if sharks want to come to Ireland.²⁴⁹

Nachdem dieser letzte Satz schon einige Male in abgewandelter Form vorgekommen ist (in Szene 1, 2, 3 und 4), sich aber bis dahin immer auf Menschengruppen bezogen hat, gibt es hier die Abweichung und Abwandlung hin zu Haien. Damit ist das Thema

²⁴⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 78.

für die Figuren auf der Bühne auch schon wieder abgeschlossen. Wieder steht dieser Satz quasi als Abschlussbemerkung eines vorhergegangenen Gespräches.

Der weitere Verlauf der Szene wird auch erst nach einer Pause fortgesetzt. Die Charaktere verfolgen den Verlauf des Filmes also nur Nebenbei, ansonsten wird die Zeit für den letzten Tratsch und Klatsch genutzt. So kommt zum Beispiel das „Steinewerfen“ Babbybobbys zur Sprache.

BARTLEY (*pause*): Babbybobby, you weren't in long with the polis at all when you was took down for Johnnypat's head-stoning, how comes?

BOBBY: Oh the guard just laughed when he heard about Johnnypat's head-stoning. 'Use a brick next time,' he said. 'Stop piddling around with stones.'²⁵⁰

Der Verweis auf den Polizisten, der wider das Gesetz handelt – soweit man der Aussage Babbybobbys trauen kann – ist für den Verlauf der Handlung unwichtig, stellt aber im Oeuvre des Autors eine Parallele zu einem der anderen Stücke, *A Skull in Connemara*, her. Das Motiv des gesetzlosen Polizisten ist somit ein wiederkehrendes Motiv. (Zu Ende des Gespräches über das „head-stoning“ kommt auch noch das Schlagen mittels eines Schürhakens zur Sprache, dies ist wiederum ein Motiv aus *The Beauty Queen of Leenane*.)

Kate fängt erneut mir ihrem „Not a word“ an und vermittelt so, dass Neuigkeiten über Billy nicht existieren. Helen will provozieren, wird aber von Eileen zurückgehalten, woraufhin sie sich der Handlung des Filmes zuwendet und kritisiert, dass auch nach einer Stunde der Hai noch immer nicht gefangen wurde. Ihr Vorschlag, den Hai mittels einer Axt zu erschlagen bringt die Geschichte der Katze und der Gans zur Sprache, die mittlerweile, wie alles auf der Insel, ein offenes Geheimnis ist. Ein Geheimnis jedoch, das, einmal mehr, nur Johnnypateenmike entgangen ist. Bartley hat wohl etwas zu laut gesprochen und bekommt prompt von Helen ihren Unmut zu spüren. Babbybobby trennt die streitenden Geschwister und fängt sich seinerseits Unfreundlichkeiten von Helen ein.

Bartleys Versuch, die Situation zu entspannen indem er auf das Geschehen auf der Leinwand aufmerksam macht, misslingt, bringt diesmal nur eine der alten Geschichten aus seinem Leben wieder zur Sprache, die er vergessen möchte. (In Scene One befürchten die Schwestern, dass Billy in ein Loch gefallen sein könnte, da er noch nicht zurück ist, entsinnen sich jedoch, dass es Bartley war, dem dies passiert ist.)

Helen lässt unterdessen ihren Unmut über den Film an der Leinwand aus und bewirft diese mit einem Ei. Im Zuge dessen erfährt das Publikum, dass dies bei weitem nicht

²⁵⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 78 – 79.

das erste Ei war, das Helen während der Filmvorführung geworfen hat. Sticheleien betreffend Jim Finnigans Tochter (deren Verhalten schon in Scene Two zur Sprache kam), werden durch Mrs O'Dougal unterbrochen.

MAMMY (*pause*): Ah why don't they just leave the poor shark alone? He was doing no harm.²⁵¹

Dieser Satz stößt bei allen anderen auf Unverständnis. Zum einen, so Johnnypateenmike, wäre der Film sonst überflüssig, zum anderen:

JOHNNY: Why are you in love with sharks all of a sudden? Wasn't it a shark ate Daddy?
MAMMY: It was a shark ate Daddy, but Jesus says you should forgive and forget.
JOHNNY: He doesn't say you should forgive and forget sharks.²⁵²

Das Thema wechselt so schnell wie es gekommen ist. Von Haien zu Jesus, zu Pontius Pilatus und zur Verrücktheit Kates. Helen provoziert Kate ein weiteres Mal.

HELEN: Mrs? You've gone loopy, haven't you, Mrs? Haven't you gone loopy?
KATE: I haven't gone loopy.
HELEN: You have. Your stone was telling me earlier.
KATE: What did me stone say?
HELEN: Did you hear that one, Bartley? 'What did me stone say?'
JOHNNY: Of course poor Kate's gone loopy, Helen, with the gasur she raised and loved sixteen year preferring to take his TB to Hollywood for his dying than bear be in the company of her.²⁵³

Johnnys Einwurf ist der Wendepunkt des Dramas für die Charaktere. Das streng gehütete Geheimnis ist enthüllt, Kate und Eileen können nicht mehr geschützt werden. Die an sich löbliche Absicht Johnnypateenmikes Kate zur Hilfe zu kommen und vor Helen in Schutz zu nehmen, endet mit der Offenlegung, die alle anderen über die Monate versucht haben zu vermeiden.

EILEEN *stands with her hands to her head and turns to face JOHNNY, as does BOBBY.*
EILEEN (*stunned*): Wha? Wha?
JOHNNY: Feck.
BOBBY *grabs JOHNNY roughly and drags him up.*
BOBBY: Didn't I say to ya?! Didn't I say to ya?!
JOHNNY: Sure don't they have a right to know about their dying foster-babby, stabbed them in the back without a by-your-leave?
BOBBY: Can't you keep anything to yourself?
JOHNNY: Johnnypateenmike was never a man for secrets.
BOBBY: Outside with ya, so, and see if you can keep this beating a secret.
JOHNNY: You'll frighten me mammy, Babbybobby, you'll frighten me mammy...
MAMMY: Ah, you won't, Bobby. Go on and give him a good beating for yourself.²⁵⁴

²⁵¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 81.

²⁵² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 82.

²⁵³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 83.

Babbybobby fühlt sich verpflichtet Johnnypateenmike für sein Vergehen zur Rechenschaft zu ziehen. Das Rufen Johnnypateenmikes nach seiner Mutter macht die Szene nur noch absurder. Wenn man die Umstände des Geheimnisses jedoch näher betrachtet, kann nur Babbybobby derjenige gewesen sein, der Billys Geschichte weitererzählt hat, da nur er von Billy eingeweiht wurde. So ist Babbybobbys Reaktion auf Johnnypateenmike sowohl gegen jenen als auch gegen sich selbst gerichtet.

*JOHNNY is dragged off right by BOBBY. Sound of his yelps getting more and more distant. EILEEN is standing in front of BARTLEY, hands still to her head.*²⁵⁵

An Eileen liegt es jetzt, nachzufragen, was Johnnypateenmike gemeint hat. Bartley weicht ihr aus, verweist darauf, dass er den Film sehen möchte. Mrs O'Dougal ist es schließlich, die Eileen die ganze Geschichte erzählt.

EILEEN: What was this Johnnypateen was saying about...
[...]
EILEEN: Mrs O'Dougal, what now was this that your Johnny was saying?
MAMMY (*pause*): TB they say your Cripple Billy has, Eileen.
EILEEN: No...!
MAMMY: Or, they say he *had* anyways. Four months ago Billy was told, and told he had only three months left in him.
BARTLEY: That means he's probably been dead a month, Mrs. Simple subtraction that is. Three from four.
EILEEN: Ah sure, if this is only your Johnnypateen's owl gossiping I wouldn't believe you at all...
MAMMY: Aye, if it was Johnnypat's gossiping you wouldn't need to care a skitter about it, but Babbybobby's news this is. Cripple Billy showed him a letter from McSharry the nights before they sailed. Sure, Babbybobby would never've taken Cripple Billy, only his heart went out to him. Didn't Bobby's Annie die of the same thing?
EILEEN: She did, and in agony she dies. Oh Cripple Billy. The days and nights I've cured him for not writing us, when how could he write us at all?
HELEN: When he was buried six feet under. Aye, that'd be an awful hard task.
EILEEN: But... but Doctor McSharry five or six times I've asked, and nothing at all wrong with Billy did McSharry say there was.
MAMMY: Sure, I suppose he was only trying not to hurt you, Eileen, same as everyone around. (*Pause.*) I'm sorry, Eileen.²⁵⁶

In der Zwischenzeit ist auch der Film zu Ende gegangen. (HELEN: Oh thank Christ the fecker's over. A pile of fucking shite.²⁵⁷) Die pietätlosen Einwürfe Bartleys gehen in dem Verlauf des Gesprächs zwischen Mrs O'Dougal und Eileen unter, das Ende des Films lässt alle übrigen aufstehen, Eileen hat sich weinend gesetzt und nur Kate bleibt sitzen. Nebentext:

²⁵⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 83 – 84.

²⁵⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 84.

²⁵⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 84 – 85.

²⁵⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 85.

*The film winds out, leaving the screen blank. A light goes on behind it, illuminating the silhouette of BILLY on the screen, which only KATE sees. She stands and stares at it.*²⁵⁸

Unterdessen unterhalten sich Mrs O'Dougal, Bartley und Helen über den Film und die Dreharbeiten zu diesem Film. Helen begleitet Mrs O'Dougal hinaus und ruft noch nach Bartley, der jedoch stehen geblieben ist, als er sieht, dass Kate das Leintuch hebt und Billy hervortritt.

Dieser erste Teil der achten Szene dient vorrangig dazu, die Spannung aufzubauen und lose Enden von Ereignissen aufzunehmen, um sie nicht in Vergessenheit geraten zu lassen. Außerdem unterstreichen die Gespräche auch, was dem Rezipienten in der siebten Szene vermittelt wurde: Billy ist tot. Die unvorsichtige Bemerkung Johnnypateenmikes als Höhepunkt des ersten Teils ist gleichzeitig die Auflösung der Spannung, die seit der heimlichen Abreise Billys aufgebaut wurde. Der Inhalt des ersten Teils der achten Szene kann somit als Zusammenfassung der vorhergegangenen Szenen gesehen werden. Mit dem unvermuteten Erscheinen Billys wird der zweite Teil der Szene begonnen. Die Funktion des ersten Teils der Szene, die Spannung um den Verbleib Billys auf ihren Höhepunkt zu treiben, bezieht sich jedoch nur auf die Charaktere Kate und Eileen, sowohl den anderen Figuren als auch dem Rezipienten scheint das Schicksal Billys klar zu sein, dem Rezipienten sogar eindeutig durch die siebente Szene. Die unvermutete Auflösung hingegen folgt für alle – sowohl für die Charaktere als auch für den Rezipienten – zugleich.

Die Reaktionen von Kate und Eileen auf Billys Erscheinen sind im Nebentext beschrieben.

EILEEN turns, sees him, stunned. KATE drops her stone and embraces BILLY.

BARTLEY: Hello there, Cripple Billy.

BILLY: Hello there, Bartley.

BARTLEY: Just back from America are ya?

BILLY: I am.²⁵⁹

Eileen hat wenige Minuten vorher vom Tod Billys erfahren und muss ihre Überraschung erst überwinden, Kate hingegen dürfte von den Vorgängen zu Ende des Films nicht viel mitbekommen haben, ihre Freude, Billy wieder zu haben, lässt sie alles andere vergessen. Bartley hingegen nimmt die Situation hin, ohne sonderlich überrascht zu sein, die Freude, Billy aus Amerika zurückkommen zu sehen, lässt ihn gleich die hoffende Frage nach mitgebrachten Süßigkeiten stellen.

²⁵⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 85.

²⁵⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 86.

BARTLEY: Uh-huh. (*Pause.*) Did you get me me Yellow-mallows?
 BILLY: I didn't, Bartley.
 BARTLEY: Ar, ya fecking promised, Billy.
 BILLY: They had only Fripple-Frapples.²⁶⁰

Bis Kate ihre Sprache wieder gefunden hat, bekommt Bartley von Billy ein kleines Packet mit Fripple-Frapples. Kates erste Frage (You're not dead at all, are you, Billy?) entbehrt nicht eine gewissen Komik, unterstreicht jedoch umso deutlicher, welche Sorgen sie sich um Billy gemacht hat. Billys Antwort (I'm not, Aunty Kate.) entlockt Kate nur die kurze Feststellung „Well that's good.“²⁶¹

Aufgrund Bartleys Frage, wie es denn dazu komme, dass Billy nicht tot sei, erzählt Billy, was sich hinter dem Geheimnis verborgen hat.

BILLY: Ah, I only wrote that doctor's letter meself to fool Babbybobby into rowing me, when there wasn't a fecking thing wrong with me at all.²⁶²

Billys freimütige Aussage, er selbst habe den Brief geschrieben, um an Babbybobbys Mitleid appellieren zu können, ändert viel an dem Bild, dass sich der Rezipient bis dahin von Billy machen konnte. Der Wandel des Charakters Billys lässt aber auch viele der vorangegangenen Äußerungen Billys in einem anderen Licht erscheinen. Wie Scene Seven dahingehend zu interpretieren ist, wird im Laufe der zweiten Hälfte der achten Szene erörtert.

Bartley bewundert Billy für dessen Einfallsreichtum. Sein Kommentar diesbezüglich ermöglicht Eileen endlich, sich zu Wort zu melden.

BARTLEY: [...] You've made a laughing stock of every beggar on Inishmaan, all thought you'd gone and croaked it, like eejits, me included. Fair play to ya.
 EILEEN: Not everyone on Inishmaan. Some of us only believed you'd run off, and run off because you couldn't stomach the sight of the ones who raised you.
 BILLY: Not for a second was that true, Aunty Eileen, and wasn't the reason I returned that I couldn't bear to be parted from ye any longer? Didn't I take me screen test not a month ago and have the Yanks say to me the part was mine? But I had to tell them it was no go, no matter how much money they offered me, because I know now it isn't Hollywood that's the place for me. It's here on Inishmaan, with the people who love me, and the people I love back.
 KATE *kisses him.*
 BARTLEY: Ireland can't be such a bad place, so, if cripple fellas turn down Hollywood to come back to Ireland.²⁶³

Hier löst sich also das Geheimnis für den Rezipienten um Scene Seven. Die erlebte Wirklichkeit in dieser Szene entsprach einer Probeaufnahme, nicht dem, was Billy in Hollywood widerfahren ist. Und obwohl auch schon in einer früheren Szene – Scene

²⁶⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 87.

²⁶¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 87.

²⁶² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 87.

²⁶³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 87 – 88.

Five – als Babbybobby Kate und Eileen den Brief von Billy gegeben hat, die Rede von „Probenaufnahmen“ war, erschien diese Option für Scene Seven aufgrund all der Andeutungen im Verlauf der Geschehnisse nicht mehr wahrscheinlich.

Bartleys letzter Satz ist die siebente Variation des Satzes, dessen letzte Verwendung sich auf Haie bezog. Hier gibt es aber eine leichte Änderung auch in der übrigen Wortwahl („Ireland can’t be” anstelle des sonst verwendeten “Ireland mustn’t be”), nicht nur in der Objektwahl.

Die weiteren Schilderungen Billys haben weniger auf der reinen Erzählebene als auf der Rezeptionsebene Bedeutung. Das Bild, das bis zu diesem Punkt im Rezipienten erzeugt worden war, war das Bild des klischeebehafteten Irlands und seiner Bewohner. Die Verwendung der sprachlichen Eigenheiten sowie typisch irischer Bezeichnungen²⁶⁴ unterstrichen dieses Klischee noch. Billys folgender Kommentar zeigt jedoch, wie sehr diese Klischees auch von den Charakteren des Stückes verwendet werden.

BILLY: To tell you the truth, Bartley, it wasn’t an awful big thing at all to turn down Hollywood, with the arse-faced lines they had me reading for them. ‘Can I not hear the wail of the banshees for me, as far as I am from me barren island home.’

BARTLEY *laughs*.

BILLY: ‘An Irishman I am, begora! With a heart and a spirit on me not crushed be a hundred years of oppression. I’ll be getting me shillelagh out next, wait’ll you see.’ A rake of shite. And had me singing the fecking ‘Croppy Boy’²⁶⁵ then.²⁶⁶

Bartley amüsiert sich. Der Rezipient muss jedoch seine vorhergegangenen Gefühle und Empfindungen verwerfen. Bartley bringt es auf den Punkt: „Them was funny lines, Cripple Billy.“²⁶⁷

Kate macht sich, stolz, dass Billy so ein guter Schauspieler hätte sein können, auf den Weg. Sie lässt ihren Stein liegen, Bartley macht sie darauf aufmerksam, sie antwortet aber, sie brauche den Stein nicht mehr zum Reden, denn sie habe Billy zurück. Sobald Kate gegangen ist, fragt Billy Bartley besorgt:

BILLY: Oh she hasn’t started up with the bloody stones again, has she?

BARTLEY: She has. Talks to them day and night, and everybody laughs at her, me included.

BILLY: You shouldn’t laugh at other people’s misfortunes, Bartley.

BARTLEY (*confused*): Why?²⁶⁸

²⁶⁴ Vergleiche: Sterbemonolog von Scene Seven.

²⁶⁵ „croppy“ – eine generelle Bezeichnung für einen irischen Rebellen, wobei ‘Rebell’ in diesem Zusammenhang nicht zwangsläufig ernst gemeint wird. Der Ausdruck entstand Ende des 18. Jahrhunderts.

²⁶⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 88.

²⁶⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 89.

²⁶⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 89.

Dieser kleine Ausschnitt des Gespräches – Billys Antwort ist mehr oder weniger, er wisse es auch nicht, aber man sollte eben nicht – zeigt pointiert den generellen Umgang der Charaktere untereinander. Bartley fragt Billy weiter über Amerika aus, über all das, was ihm wichtig erscheint, Fernrohre und seine Tante, verabschiedet sich schließlich unbefriedigt von Billy mit der Versicherung, er wäre trotzdem froh, dass Billy nicht tot sei.

Der lockere Dialog zwischen Billy und Bartley hat die erste Zeit von Billys Erscheinen beherrscht. Trotz der Auflösung des bis dahin vorrangigen Konfliktes, das heißt des Verschwinden Billys sowie des gefälschten Arztbriefes, bleiben einige der Fragen noch offen. Wie reagieren die anderen Charaktere auf Billys wundersame Rückkehr?

Eileen stand die ganze Zeit daneben, wohl mit sich ringend, ihre Freude zu zeigen oder böse zu sein. Billy macht es ihr leicht, sich für eine der beiden Regungen zu entscheiden. Sein Kommentar, es wäre gar nicht so schwer gewesen, wieder zurückzukommen, da Amerika eigentlich so wie Irland sei, auch voll von dicken alten Frauen mit Bart, handelt ihm gleich eine Kopfnuss von Eileen ein.

BILLY: Aargh! What was that fer?!

EILEEN: Forget fat women with beards! Would it have killed you to write a letter all the time you were away? No it wouldn't, and not a word. Not a blessed word!²⁶⁹

Es kommt zu einem nicht sehr ernstzunehmenden Streitgespräch zwischen Billy und Eileen, in dessen Verlauf Eileen standhaft versucht, böse auf Billy zu sein, schließlich aber auch ihre Erleichterung und Freude über seine Rückkehr zum Vorschein kommt. Auch sie geht, mit dem Versprechen, etwas Gutes zu Hause für Billy vorzubereiten. Billy bleibt alleine in der Kirche zurück. Nach einiger Zeit kommt Babbybobby.

BOBBY *quietly enters right, BILLY noticing him after a moment.*

BILLY: Babbybobby. I daresay I owe you an explanation.

BOBBY: There's no need to explain, Billy.

BILLY: I want to, Bobby. See, I never thought at all this day would come when I'd have to explain. I'd hoped I'd disappear forever to America. And I would've too, if they'd wanted me there. If they'd wanted me for the filming. But they didn't want me. A blond lad from Fort Lauderdale they hired instead of me. He wasn't a crippled at all, but the Yank said 'Ah, better to get a normal fella who can act crippled than a cripple fella who can't fucking act at all.' Expect he said it ruder. *(Pause.)* I thought I'd done alright for myself with me acting. Hours I practised in me hotel there. And all for nothing. *(Pause.)* I gave it a go anyways. I had to give it ago. I had to get away from this place, Babbybobby, be any means, just like me mammy and daddy had to get away from this place. *(Pause.)* Going drowning meself I'd often think of when I was here, just to... just to end the laughing at me, and the sniping at me, and the life of nothing but shuffling to the doctor's and shuffling back from the doctor's and pawing over the same old books and finding any other way to piss another day away. Another

²⁶⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 90.

day of sniggering, or he patting me on the head like a broken-brained fool. The village orphan. The village cripple, and nothing more. Well, there are plenty round here just as crippled as me, only it isn't on the outside it shows. *(Pause.)* But the thing is, you're no tone of them, Babbybobby, nor ever were. You've a kind heart on you. I suppose that's why it was so easy to cod you with the TB letter, but that's why I was so sorry for coddling you at the time and why I'm just as sorry now. Especially for coddling you with the same thing your Mrs passed from. Just I thought that would be more effective. But, on the long run, I thought, or I hoped, that if you had a choice between you being coddled a while and me doing away with meself, once your anger had died down anyways, you'd choose you being coddled every time. Was I wrong, Babbybobby? Was I?

BOBBY *slowly walks over to BILLY, stops just in front of him, and lets a length of lead piping slide down his sleeve into his hand.*

BOBBY: Aye.

BILLY: No, Bobby, no...!

BILLY *covers up as the pipe scythes down. Blackout, with the sounds of BILLY's pained screams and the pipe scything down again and again.*²⁷⁰

Das Ende der achten Szene beinhaltet neben dem langen Monolog Billys auch die erste wirklich gewalttätige Szene. Babbybobby, der, wie Billy in seiner Entschuldigung auch sagt, immer als sanfter Mensch wahrgenommen wurde, rächt sich an Billy für dessen hinterlistige Erpressung. Was Billy jedoch anhand des Monologes noch preisgibt, ist seine Lüge bezüglich Hollywoods. Das, was er wenige Minuten vorher Bartley, Kate und Eileen erzählt hatte, hört sich hier ganz anders an. Nicht er war es, der Hollywood verlassen hat, um zurückzukommen, er hatte in Hollywood keine Arbeit gefunden und musste zurück.

Der zweite Teil der achten Szene fängt leicht und humorvoll an, wandelt sich dann jedoch zu einem der düstersten Momente des Stückes. Die Funktion der Szene ist wie schon zuvor erwähnt, die Zusammenfassung der vorhergegangenen Ereignisse zum einen durch die Filmvorführung zum anderen durch den Tratsch der Figuren. Auflösung dieses ersten Teils ist das Erscheinen Billys, mit dem der zweite Teil eingeleitet wird. Jetzt konzentriert sich alles auf Billy und seine Rückkehr aus Amerika. Dadurch wird die Bedeutung der siebenten Szene verdeutlicht, es werden Motive aus den vorangegangenen Szenen wieder aufgenommen und gelöst und Billy wird für sein Fehlverhalten zur Rechenschaft gezogen. Diese Szene beinhaltet in jeder Hinsicht die Peripetie und den Wendepunkt des Stückes. Der Wendepunkt kann symbolisch auch in der radikalen Veränderung des Charakters von Billy und Babbybobby gesehen werden. Billy entgleitet sein aufgebautes Konstrukt, er muss seine Tricks eingestehen, Babbybobby setzt sich zur Wehr.

²⁷⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Eight, Seite 92 –93.

Am Anfang der Szene befinden sich sehr viele der Charaktere gleichzeitig auf der Bühne, die Gespräche sind jedoch meistens Dialoge zwischen zwei, manchmal auch drei Personen, wären die anderen das Geschehen auf der Leinwand verfolgen. Nach Billys Erscheinen kommt es erst zu einem Dialog zwischen Billy und Bartley, dann kurz zwischen Billy und Kate und zwischen Billy und Eileen, schließlich endet die Szene in dem langen Monolog Billys.

In dieser Szene kommt es zu zwei handgreiflichen Auseinandersetzungen, beide Male ist Babbybobby darin verwickelt, beziehungsweise der Ausführende. Beim ersten Mal mag die Motivation, wie schon erwähnt, vordergründig der Verrat Johnnypateenmikes gewesen sein, sicherlich spielte aber auch hier der Beschützerinstinkt, wie in der dritten Szene, eine gewisse Rolle. Der zweite Gewaltakt Babbybobbys richtet sich ganz auf Billy. Trotz dessen Beteuerung, dass es ihm leid tue, wird Babbybobby handgreiflich, diesmal sogar auf offener Bühne. Der zuvor erwähnte Beschützerinstinkt schlägt in Hass und Rache um. Diese Gewaltaktion beendet die Beziehung von Billy und Babbybobby und lässt ein baldiges Ende der Geschichte erahnen.

Wie schon zuvor, ist der Nebentext sehr spärlich. Nur dort, wo er essentiell für den Fortlauf der Geschichte ist, wird im Nebentext ein konkreter Hinweis auf Reaktionen oder Aktionen der Charaktere gegeben. Die Pausen signalisieren einmal mehr die inneren Konflikte der Redner, hier vor allem im Monolog Billys zu sehen.

Scene Eight hebt sich durchaus auch durch die Länge von den anderen Szenen ab, sehr auffallend wird dies durch die vorhergegangene siebente Szene, die auffallend kurz war. Außerdem ist es die einzige „Massenszene“ des Stückes, in der – bis auf McSharry – alle Charaktere auf der Bühne sind. (Billy kommt erst später, als schon fast alle gegangen sind.) Scene Eight erscheint durch die auffallend vielen Lösungen vorangegangener Konflikte den Schluss schon vorwegzunehmen, durch das Ende der Szene kommt es jedoch noch einmal zu einer Wendung der Ereignisse. Motivation für den Entschluss Billys, die Insel zu verlassen, war die Nachricht über die Dreharbeiten auf Inishmore, die Johnnypateenmike zu Ende der ersten Szene überbracht hat. Alle weiteren Schritte des Protagonisten Billy lassen sich auf diesen Entschluss zurückführen. So suggeriert die achte Szene bis vor der Entschuldigung Billys bei Babbybobby ein Happy End. Kate und Eileen haben ihren Billy wieder, Inishmaan hat seinen Krüppel wieder und alles könnte zum gewohnten Alltag zurückkehren, jetzt, wo auch der Film abgedreht, gesehen und diskutiert wurde.

War zwischen der siebenten Szene und Scene Eight ein radikaler Szenenwechsel – von einem Hollywoodhotelzimmer zur Kirche als Filmvorführraum auf Inishmaan – vollzieht sich der Wechsel zur neunten Szene wieder in der kleineren Dimension wie zu Anfang des Stückes. Auch der Zeitsprung ist minimal. Somit verbindet die achte Szene durch das Zurückkehren auf die Insel auch den zeitlichen Ablauf des Stückes mit der neunten Szene und kehrt zu einer kontinuierlicheren Erzählstruktur zurück.

Scene Nine:

Beschreibung des Beginns der Szene im Nebentext:

*The shop, late evening. The DOCTOR tending to BILLY's bruised and bloody face. KATE at the counter, EILEEN at the door, looking out.*²⁷¹

Die neunte Szene beginnt somit wenig später. Billy wurde von Babbybobby zusammengeschlagen und ist zurück bei seinen Tanten im Geschäft, wo der Arzt McSharry sich seiner Wunden annimmt. Eileen beobachtet durch die Türe wie Johnnypateenmike von Tür zu Tür geht, um die letzten Neuigkeiten zu verbreiten. Er ist schon bepackt mit Brot und Lammkeulen. Die Neuigkeiten beziehen sich nicht nur auf Billy; „Billy's return and Babbybobby's arrest and Jim Finnegan's daughter joining the nunnery then. That was the biggest surprise.“²⁷² Wieder wird Jim Finnegans Tochter erwähnt. Wie schon in Scene One dient diese Erwähnung vorrangig einer Vervollständigung der Bevölkerung der Insel und hier wird diese Geschichte zu einem Ende gebracht.

BILLY: Sure why shouldn't Kim Finnegan's daughter become a nun? It's only pure gossip that Jim Finnegan's daughter is a slut.
DOCTOR: No. Jim Finnegan's daughter *is* a slut.
BILLY: Is she?
DOCTOR: Aye.
BILLY: How do you know?
DOCTOR: Just take me word.
EILEEN: Isn't he a doctor?²⁷³

Des Weiteren erfährt der Rezipient, dass Babbybobby verhaftet wurde. In dieser Hinsicht unterscheidet sich dieses Stück von den anderen Stücken des Autors. Hier kommt es in gewisser Weise doch zu einem Rechtsakt, der einer Straftat folgt.

BILLY (*pause*): Just I don't like people gossiping about people is all. Haven't I had enough of that meself to last me a lifetime?

²⁷¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 94.

²⁷² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 94.

²⁷³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 94 –95.

DOCTOR: But aren't you the one who started half the gossiping about you, with your forging of a letter from me you'll yet have to answer for?
 BILLY: I'm sorry about the letter business, Doctor, but wasn't it the only avenue left open to me?²⁷⁴

Auch Billys Verhalten fordert seine Erklärung. Er hatte alles versucht, um von Inishmaan wegzukommen, der gefälschte Brief war seine letzte Möglichkeit die Insel zu verlassen. Sein jetziges Ziel ist es jedoch, mit dem Arzt alleine zu sein. Sein plumper Versuch, die Tanten zu bewegen, das Zimmer zu verlassen, wird von ihnen durchschaut, Eileen spricht ihn auch darauf an, schließlich gehen Kate und Eileen aus dem Zimmer. Billy möchte von McSharry erfahren, wie seine Eltern wirklich waren. Er ahnt wohl, dass die Geschichte, die er von Kate und Eileen und den anderen Dorfbewohnern hört, nicht ganz der Wahrheit entspricht.

DOCTOR: [...] As far as I can remember, they weren't the nicest of people. Your daddy was an owl drunken tough, would rarely take a break from his fighting.
 BILLY: I've heard me mammy was a beautiful woman.
 DOCTOR: No, no, she was awful ugly.
 BILLY: Was she?
 DOCTOR: Oh, she'd scare a pig. But, ah, she seemed a pleasant enough woman, despite her looks [...]
 BILLY: They say it was that Dad punched Mammy while she was heavy with me was why I turned out the way I did.
 DOCTOR: Disease caused you to turn out the way you did, Billy. Not punching at all. Don't go romanticising it.
 BILLY *coughs/wheezes slightly*.²⁷⁵

McSharry nimmt hier, wie er auch sagt, jede romantische Seite von Billys Verkrüppelung. Billys letzte Hoffnung irgendeinen Sinn in seinem Schicksal zu finden, sich in irgendeiner Weise als Held darstellen zu können, zerbricht. Billys Husten lässt den Arzt aufhorchen.

DOCTOR: I see you still have your wheeze.
 BILLY: I still have a bit of me wheeze.
 DOCTOR: That wheeze is taking a long time to go.
He uses a stethoscope to check BILLY's chest.
 Has worse or better it got since your travelling? Breathe in.
 BILLY: Maybe a bit worse.
The DOCTOR listens to BILLY's back.
 DOCTOR: But blood you haven't been coughing up, ah no.
 BILLY: Ah a bit of blood. *(Pause.)* Now and again.
 DOCTOR: Breathe out. How often is now and again, Billy?
 BILLY *(pause)*: Most days. *(Pause.)* The TB is it?
 DOCTOR: I'll have to be doing more tests.
 BILLY: But the TB it looks like?
 DOCTOR: The TB it looks like.
 BILLY *(quietly)*: There's a coincidence.²⁷⁶

²⁷⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 95.

²⁷⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 96.

Jetzt hat Billys Schwindel ihn bis zur letzten Konsequenz eingeholt. Von den beiden unbemerkt ist Johnnypateenmike in das Geschäft gekommen. Er trägt einen Leib Brot in der Hand und unter jedem Arm eine Lammkeule. Es liegt fast so etwas wie Triumph in seiner Aussage: „It’s TB after all?“²⁷⁷. Zum einen sieht er sich in seinen Vermutungen von vor vier Monaten (Scene Four) bestätigt, zum anderen liefert ihm diese Neuigkeit weiteren Gesprächsstoff. Auch er sieht diese Diagnose als einen Akt der ausgleichenden Gerechtigkeit an. (Anspielungen auf die Plagen, die Gott über die Ägypter sandte, dienen ihm hier als Argumentation.)

JOHNNY: He killed their first-born sons and dropped frogs on them, aye. There’s a boy knows his scripture. Do your aunties know you have TB yet, Cripple Billy?
BILLY: No, they don’t know, and you’re not to tell them.
JOHNNY: Sure it’s me job to tell them!
BILLY: It isn’t your job at all to tell them, and don’t you have enough news for one day. Can’t you do me a favour for once in your life?
JOHNNY: For once in me life, is it? (*Sighing.*) Ah I won’t tell them so.
BILLY: Thank you, Johnnypateen.²⁷⁸

Bei dem Gespräch zwischen Billy und Johnnypateenmike kommt es zu einer Bemerkung, die für Billy wenig an Bedeutung hat, für den Rezipienten und für die Lösung der Geschichte jedoch einen essenziellen Hinweis gibt. Johnnypateenmikes „For once in me life“ lässt erahnen, dass da noch etwas unausgesprochen ist, was durchaus eine Bedeutung hat.

McSharry unterbricht dieses Gespräch mit der Frage nach Johnnypateens Mutter. Dieser antwortet – um McSharry loszuwerden – seine Mutter läge auf den Stufen vor seinem Haus, woraufhin der Arzt seine Sachen packt und nach einem kurzen, bösen Wortwechsel mit Johnnypateenmike geht.

BILLY: That wasn’t a nice thing to do, Johnnypateen.
JOHNNY: Well you’re hardly the world’s authority on nice things to do, now, are you, Cripple Billy?
BILLY: I’m not at that, I suppose.²⁷⁹

Billy bekommt auch von Johnnypateenmike zu hören, dass sein Verhalten den anderen gegenüber nicht fair war. Alleine mit Johnnypateenmike in einem Raum, kann er ihm Fragen über seine Eltern stellen.

BILLY: Did you hear McSharry talking about my mammy when you were listening at the door?
JOHNNY: A bit of it.

²⁷⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 96 – 97.

²⁷⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 97.

²⁷⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 98.

²⁷⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 100.

BILLY: Was he accurate about her?
 JOHNNY *shrugs*.
 BILLY: Oh isn't it always on this subject your lips stay sealed, yet on every other subject [...] your lips go flapping like a cabbage in the breeze?
 JOHNNY: Now, on the subject of feuds over geese, have you heard the latest?
 BILLY *sighs*.
 [...]
 BILLY (*pause*): You've changed the subject, Johnnypateen.²⁸⁰

Hier kommt es zu dem erneuten Versuch Billys etwas über seine Vergangenheit herauszufinden, Johnnypateenmike versteht es aber, das Thema schnell zu wechseln und die Geschichte von Jack und Pat (die Besitzer der Katze und der Gans) zu Ende zu erzählen. Die beiden hatten sich nicht, wie Johnnypateenmike sich erhofft hatte, in eine Fehde verstrickt, sondern nach dem Tod der Tiere versöhnt.

Billys Bestreben, etwas zu erfahren, wird in dem Moment durch das Eintreten Eileens mit einer Tasse Tee unterbrochen. Die beste Gelegenheit für Johnnypateenmike das Thema erneut zu wechseln. Ungeachtet der Tatsache, dass Eileen jetzt auch im Raum ist, besteht Billy darauf, etwas über den Tod seiner Eltern zu erfahren.

BILLY: Johnnypateen. Me mammy and daddy. Their sailing.
 EILEEN: Oh that's ancient news, Billy. Just leave it alone...
 JOHNNY: Sure if the boy wants to hear, let him hear. Isn't he grown up and travelled enough now to be hearing?
 EILEEN: You're not going to tell him?
 JOHNNY *stares at her a moment*.²⁸¹

Eileen scheint es verhindern zu wollen, dem Rezipienten fällt die Betonung, die Satzstellung und der Satz im Nebentext auf. Daraus ergibt sich die Frage, was Eileen und Johnnypateenmike Billy verschweigen. Schon bei der ersten Erwähnung der Eltern Billys in Scene Two reagieren Kate und Eileen abweisend. Für den Rezipienten wie auch für Billy könnte sich durch die folgende Erzählung Johnnypateenmikes ein weiteres Geheimnis lösen.

JOHNNY: It was on the sands I met them that night, staring off into the back, the water roaring, and I wouldn't thought a single thing more of it, if I hadn't see the sack full of stones tied to the hands of them there, as they heaved it into the boat. A big old hemp sack like one of them there, it was. And they handed you to me then, then started rowing, to deep water.
 BILLY: So they *did* kill themselves o'er me?
 JOHNNY: They killed themselves, aye, but not for the reasons you think. D'you think it was to get away from ya?
 BILLY: Why else, sure?
 JOHNNY: Will I tell him?
 EILEEN *nods*.²⁸²

²⁸⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 100 – 101.

²⁸¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 102.

²⁸² *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 102.

Wieder kommt es zu einer Unterbrechung. Wieder scheint Johnnypateenmike das Einverständnis bei Eileen zu suchen weiterzuerzählen.

JOHNNY: A week before this it was they'd first been told you'd be dying if they couldn't get you to the Regional Hospital and medicines down you. But a hundred pounds or near this treatment'd cost. They didn't have the like of a hundred pounds. I know you know it was their death insurance paid for the treatment saved you. But did you know it was the same day I met them on the sands there they had taken their insurance policy out?

BILLY (*pause*): It was for me they killed themselves?

[...]

BILLY: So they *did* love me, in spite of everything.

EILEEN: They did love you *because* of everything, Billy.

JOHNNY: Isn't that news?

BILLY: That is news. I needed good news this day. Thank you, Johnnypateen.

They shake hands and BILLY sits.

JOHNNY: You're welcome, Cripple Billy.

BILLY: *Billy.*²⁸³

Billy bekommt durch Johnnypateenmike einen Grund für sein Leben. Nach all den schlechten Neuigkeiten ein Lichtblick für Billy. Obwohl – oder weil? – Billy nun in Johnnypateenmike so etwas wie einen Verbündeten sieht, schließlich hat dieser versprochen, Kate und Eileen nichts von seiner Erkrankung zu erzählen und er hat Billy endlich etwas über dessen Eltern erzählt, fordert er mit Nachdruck, mit seinem Namen angesprochen zu werden.

Johnnypateenmike verabschiedet sich anschließend und besteht noch auf einer Entlohnung für seine „Arbeit“. Außer Erbsen kann Eileen ihm aber nur noch Yallamallows anbieten – ein weiterer Verweis auf schon vergangene Ereignisse (Bartleys Suche nach den richtigen Süßigkeiten, und auch Eileens Angewohnheit, Süßigkeiten zu essen, wenn sie sich um Billy sorgt).

Billy fragt Eileen, warum sie ihm das alles so lange verschwiegen haben, schließlich sei es immer besser, die Wahrheit zu kennen. Eileen gibt zu, dass sie ihn nur beschützen wollte. Endlich kann auch Eileen ihre Erleichterung über Billys Rückkehr zeigen, da kommt Helen zur Türe herein. Neugierig, wie sehr Babbybobby Billy zusammengeschlagen hat, stürzt sie sich gleich auf Billy, um die Wunden zu untersuchen. Billy kann diesmal mittels eines Augenzwinkerns und dem Verweis darauf, dass der Wasserkessel in der Küche koche Eileen dazu bewegen, den Raum zu verlassen. Nicht anders als zu erwarten ist Helen grob zu Billy, nicht nur bei ihrem Versuch, ihre Neugierde zu stillen, sondern auch in ihren Bemerkungen. Neben der

²⁸³ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 102 – 103.

Faszination der Wunde will sie selbstverständlich auch alles über Amerika von Billy wissen.

HELEN: [...] How was America?
BILLY: Fine, fine.
HELEN: Did you see any girls over there as pretty as me?
BILLY: Not a one.
HELEN: Or almost as pretty as me?
BILLY: Not a one.
HELEN: Or even a hundred times *less* pretty than me?
BILLY: Well, maybe a couple, now.
HELEN *pokes him hard in the face*.
BILLY (*in pain*): Aargh! Not a one, I mean.
HELEN: You just watch yourself you, Cripple Billy.
BILLY: Do ya have to be so violent, Helen?
[...]
BILLY: So couldn't you tone down a bit of your violence and be more of a sweet girl?
HELEN: I could, you're right there. [...] (*Pause*.) I've just lost me job with the egg-man.
BILLY: Why did you lose your job with the egg-man, Helen?
HELEN: D'you know, I can't for the life of me figure out why. [...] ²⁸⁴

Billys Versuch Helen etwas sanfter zu machen und ihr endlich sein Herz auszuschütten, gelingt nicht so recht. Helen kommt auf einigen Umwegen schließlich auf die Dreharbeiten auf Inishmaan zu sprechen und ihre Versuche, die Männer dort um den Finger zu wickeln, um mit nach Amerika, mit nach Hollywood genommen zu werden. Billy klärt sie jetzt über ihren Irrtum auf: sie habe nicht den Regisseur sondern nur einen Stallburschen geküsst, der den amerikanischen Akzent nachmachen konnte.

HELEN: The bastards! Couldn't you've warned me?
BILLY: I was going to warn you, but you seemed to be enjoying yourself.
HELEN: You go get a decent kiss of s stable-boy, is true enough. [...]
[...]
BILLY (*pause*): Me, I've never been kissed.
HELEN: Of course you've never been kissed. You're a funny looking cripple-boy. ²⁸⁵

Mehrmals unterbrochen von Helen versucht Billy in einer langen, umständlichen Rede, ihr seine Gefühle zu offenbaren. Helen versteht es meisterhaft, jeden Keim von romantischen Gefühlen sofort zu ersticken, Billy lässt diesmal jedoch nicht locker. Es scheint ein aussichtsloser Kampf zu sein.

BILLY: [...] What I was trying to build up to, Helen, was...
HELEN: Oh, was you trying to build up to something, Cripple Billy?
BILLY: I was, but you keep interrupting me.
HELEN: Build up ahead so.

²⁸⁴ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 105 – 106.

²⁸⁵ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 106 – 107.

BILLY: I was trying to build up to... There comes a time in every fella's life when he has to take his heart in his hands and make a try for something, and even though he knows it's a one in a million chance of him getting it, he has to chance it still, else why be alive at all? So, I was wondering Helen, if maybe sometimes, y'know, when you're not too busy or something, if maybe... and I know well I'm not great shakes to look at, but I was wondering if maybe you might want to go out waling with me some evening. Y'know, in a week or two or something?

HELEN (*pause*): Sure what would I want to go out walking with a cripple-boy for? It isn't out walking you'd be anyways, it would be out shuffling, because you can't walk. I'd have to be waiting for ya every five yards. What would you and me want to be out shuffling for?

BILLY: For the company.

HELEN: For the company?

BILLY: And...

HELEN: And what?

BILLY: And for the way sweethearts be.

HELEN *looks at him a second, then slowly and quietly starts laughing/sniggering through her nose, as she gets up and goes to the door. Once there she turns, looks at BILLY again, laugh again and exits. BILLY is left staring down at the floor as KATE quietly enters from the back-room.*²⁸⁶

Der ganze Mut hat Billy nichts genutzt. Helen hat so reagiert, wie zu erwarten war und Billy einfach nur ausgelacht. Kate versucht Billy aufzumuntern. Sie hat das Gespräch, zumindest das Ende des Gespräches zwischen Billy und Helen mitbekommen.

KATE: [...] (*Pause*.) You wait for a nice girl to come along, Billy. A girl who doesn't mind at all what you look like. Just sees your heart.

BILLY: How long will I be waiting for a girl like that to come along, Aunty?

KATE: Ah not long at all, Billy. Maybe a year or two. Or at the outside five.

BILLY: Five years...

BILLY *nods, gets up, wheezes slightly, and exits into the back room. KATE starts tidying and closing the shop. EILEEN enters, helping her. Sound of BILLY coughing distantly in the house now and then.*²⁸⁷

Was Kate nicht weiß, der Rezipient und Billy sehr wohl, ist der Umstand, dass Billy krank ist und keine fünf Jahre mehr warten kann. Fünf Jahre erscheinen ihm eine unerreichbare Ewigkeit, kein Trost mehr. Die Handlung läuft auf die finale Katastrophe zu. Das wiederholte Husten Billys ruft diesen Umstand deutlich ins Gedächtnis zurück.

Kate und Eileen unterhalten sich, während sie aufräumen, über die Geschichte, die Johnnypateenmike kurz zuvor Billy erzählt hat. Hier nun endlich schließt sich der Kreis, die letzten Andeutungen bekommen einen festen Platz und erhalten ihre Berechtigung. Im Verlauf der Handlung erschienen sie als unnötige Nebengeschichten, aber wie in einem Puzzle fügt sich jetzt alles zusammen.

²⁸⁶ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 108 – 109.

²⁸⁷ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 109.

EILEEN (*pause*): And you missed the story Johnnypateen spun, Kate, about Billy's mam and daddy tying a sack of stones to their hands and drowning themselves for their insurance money that saved him.

KATE: The stories Johnnypateen spins. When it was poor Billy they tied in that sack of stones, and Billy would still be at the bottom of the sea to this day, if it hadn't been for Johnnypateen swimming out to save him.

EILEEN: And stealing his mammy's hundred pounds then to pay for Billy's hospital treatment. We should tell Billy the true story some day, Kate.

KATE: Sure, the story might only make Cripple Billy sad, or something, Eileen.

EILEEN: Do you think? Ah there's plenty of time to tell Billy that story anyways.

KATE: There is.²⁸⁸

Johnnypateenmike vermag sehr wohl ein Geheimnis zu bewahren, sogar in gewisser Weise das bedeutendste. Endlich erfährt so der Rezipient das Geheimnis um Billys Vergangenheit, Billy hingegen nicht. (Es besteht zwar die Möglichkeit, dass er, wie Kate zuvor, hinter der Türe stand und lauschte, es deutet jedoch nichts explizit darauf hin, dass dem so ist. Jede weitere Handlung lässt sich auch aus den schon anfangs gegebenen Hinweisen erklären.)

Erleichtert, Billy endlich wieder zurück zu haben, können Kate und Eileen zum ersten Mal seit Monaten beruhigt zu Bett gehen. Die beiden löschen das Licht und gehen nach hinten ab.

Nebentext:

*The two smile and exit to the back room, arm-in-arm. After a pause, BILLY comes in from the back, sniffing, and turns the oil lamp up, revealing his bloodshot eyes and tear-stained cheeks. He quietly takes the sack down from the wall places inside it numerous cans of peas until it's very heavy, then ties the cords at the top of the bag tightly around one of his hands. This done, he pauses in thought a moment, then shuffles to the door.*²⁸⁹

Nachdem Helen ihm eine so rüde Abfuhr erteilt hat will Billy nicht mehr weiterleben. Wie seine Eltern nimmt er einen Sack, füllt ihn, und will hinunter zum Meer. Wie oben erwähnt, wäre es durchaus möglich, dass er Kates und Eileens Gespräch mitgehört hat, nahe liegender sind jedoch die Abfuhr Helens und seine Erkrankung ausschlaggebend für diesen Schritt. Noch ist das Stück nicht zu Ende. Billy ist auf dem Weg zur Türe als es klopft.

BILLY dries his cheeks, hides the sack behind him and opens the door. HELEN pops her head in.

HELEN (*forcefully*): All right so I'll go out walking with ya, but only somewheres no fecker would see us and when it's dark and no kissing or groping, 'cos I don't want you ruining me fecking reputation.

BILLY: Oh. Okay, Helen.

²⁸⁸ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 110.

²⁸⁹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 111.

HELEN: Or anyways not much kissing or groping.
 BILLY: Would tomorrow suit?
 HELEN: Tomorrow wouldn't at all suit. Isn't it Bartley's fecking birthday tomorrow?
 BILLY: Is it? What have you got him?
 HELEN: I got him... and for the life of me I don't know why I did because I know now he'll never stop fecking jabbering on about it or anyways won't stop jabbering 'til I give him a big thump in the fecking face for himself and even then he probably won't stop, but didn't I get the fecker a telescope?²⁹⁰

Das erneute Auftauchen Helens ändert die Situation vollkommen. Für Billy entsteht neue Hoffnung und die Selbstmordpläne werden aufgegeben. Auf ihre grobe Art stimmt Helen Billys Vorschlag für ein Treffen zu und löst im Verlauf des Gespräches noch einen weiteren Handlungsstrang auf: Bartleys Verlangen nach einem Fernrohr. Wie schon zuvor, als Billy Helen eine weiche Seite zuschreiben wollte, reagiert sie darauf übertrieben grob. Das Was-sich-liebt-das-neckt-sich-Prinzip kommt zu einer extremen und einseitigen Anwendung.

BILLY: That was awful nice of ya, Helen.
 HELEN: I think I must be getting soft in me old age.
 BILLY: I think so too.
 HELEN: Do ya?
 BILLY: Aye.
 HELEN (*coyly*): Do ya really, Billy?
 BILLY: I do.
 HELEN: Uh-huh. Does this feel soft?
 HELEN *pokes BILLY hard in the bandaged face. BILLY yelps in pain.*
 BILLY: Aargh! No, it doesn't feel soft!
 HELEN: Good-oh. I'll see you the day after tomorrow for our fecking walk, so.
 BILLY: You will.
 HELEN *kisses BILLY briefly, winks at him, and pulls the door behind her as she exits. BILLY is left standing there stunned a moment, then remembers the sack tied to his hand. Pause. He unties it, replaces the cans on the shelves and hangs the sack back up on the wall, stocking it a moment. He shuffles over towards the back room, smiling, but stops as he gets there, coughing heavily, his hand to his mouth. After the coughing stops he takes his hand away and looks down at it for a moment. It's covered in blood. BILLY loses his smile, turns the oil lamp down and exits to the back room. Fade to black.*²⁹¹

Helens Zuneigungsbezeugung in der Form des Kusses scheint die Auflösung aller Konflikte zu sein; für ein gutes Ende der lang ersehnte Schluss. Der darauf folgende Hustenanfall Billys stößt das Happy End um und lässt das Stück mit dem Hinweis auf die Katastrophe enden.

Scene Nine ist die Schlusszene und beinhaltet somit vor allem die Auflösung früherer Konflikte und Handlungsstränge. Mit den Schlägen Babbybobbys am Ende der achten Szene tritt der Punkt der fallenden Handlung ein, das Liebesbekenntnis Billys scheint

²⁹⁰ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 111 – 112.

²⁹¹ *The Cripple of Inishmaan*: Scene Nine, Seite 112 – 113.

Hoffnung auf ein gutes Ende zu geben, wird aber abgewendet. Dieses, sowie das nochmalige Erscheinen Helens am Schluss sind Momente der letzten Spannung, die Katastrophe tritt gleich danach ein, beziehungsweise wird nicht in letzter Konsequenz dargestellt, aber deutlich durch das Blutspucken angedeutet und lässt keine Zweifel mehr offen.

Wie schon die meisten Szenen zuvor, kann auch anhand der neunten Szene die Struktur des Dramenaufbaus nach Freytag nachvollzogen werden. Die anfängliche Unterhaltung McSharrys und Billys dient als Einleitung der Szene, steigert sich zum Verdacht auf Tuberkulose und wird durch Johnnypateenmike und seiner Version über den Tod der Eltern Billys zum Höhepunkt getrieben. Die Wendung des Geschehens äußert sich in der misslungenen Liebeserklärung Billys an Helen, der retardierende Moment ist das nochmalige Erscheinen Helens und ihr Zugeständnis an Billy.

Die Funktion dieser letzten Szene ist mit dem Auflösen der Konflikte und damit dem Ende des Stückes festgelegt. Der Rezipient erfährt die endgültige Version vom Tod der Eltern Billys, Bartley bekommt sein Fernrohr, Kate und Eileen haben Billy zurück, Babbybobby wurde für seine Tat zur Rechenschaft gezogen, Johnnypateenmike hat viel zu erzählen und Billy konnte Helen für sich gewinnen.

Nur mehr fünf der insgesamt neun Figuren treten in dieser Schlusszene auf. Den vorwiegenden Teil der Zeit befinden sich jedoch nur zwei Figuren im Gespräch miteinander. Die Dialoge sind – bis auf eine Ausnahme – immer zwischen Billy und einem der anderen Charaktere. Die Beziehungen der Charaktere zueinander verändern sich im Laufe dieser Schlusszene am deutlichsten. Wiederum steht Billy im Mittelpunkt dieser Veränderung. Durch das Ende der achten Szene hat sich das Verhältnis von Billy und Babbybobby in sein Gegenteil verwandelt, hier nun geschieht dasselbe mit umgekehrten Vorzeichen zwischen Johnnypateenmike und Billy. Deren Verhältnis war im Verlauf der Handlung alles andere als gut, durch die Geschichte, die Johnnypateenmike Billy über den Tod seiner Eltern erzählt bekommt Billy jedoch so etwas wie einen Freund – ganz abgesehen, dass sich die Meinung des Rezipienten gegenüber dem Charakter Johnnypateenmikes durch die wahre Geschichte grundlegend ändert.

Durch die zumeist nonverbalen Gefühlsäußerungen Billys kommt es zu Ende der Szene zu einer auffallenden Häufung des Nebentextes. Auch der endgültige Schluss besteht nicht aus Textsequenzen sondern aus Handlungen. Der Nebentext gewinnt an Bedeutung und überholt letztlich auch das gesprochene Wort an Inhalt.

1.2.2. *THE LIEUTENANT OF INISHMORE:*

Scene One:

Zu Beginn des Stückes liegt eine tote Katze auf dem Tisch. Der eigentliche Beginn der Handlung liegt somit vor dem Beginn der ersten Szene, das auslösende Element (Töten der Katze) der folgenden Ereignisse des Stückes hat schon vor Beginn des Stückes stattgefunden und wird nur in einer Art Botenbericht in der ersten Szene dem Rezipienten erklärt.

Der Nebentext zu Beginn und vor dem ersten Dialog beschreibt den Bühnenaufbau und die ersten Handlungen der Figuren/Charaktere auf der Bühne. Schauplatz und Zeitpunkt der Handlung sind präzise angegeben: ein kleines Haus auf Inishmore, etwa um 1993, typisch irische Wohnküche. Die Eingangstüre befindet sich in der Mitte der hinteren Wand, rechts und links davon je ein Fenster. Links die Türe zum Bad, das jedoch nie zu sehen ist. An der hinteren Wand hängt irgendwo eine Uhr sowie ein besticktes Band mit den Worten: Home Sweet Home“. Rechts und links Schränke, auf einem davon ein Telefon. Einige Stühle sowie ein Tisch in der Nähe der hinteren Wand. Auf dem Tisch liegt, wenn das Stück beginnt, eine tote, schwarze Katze, die Hälfte des Kopfes fehlt. Donny Osbourne, Mitte vierzig, der Eigentümer des Hauses, und Davey, ein siebzehnjähriger, langhaariger, leicht dicklicher Nachbar, stehen beide beim Tisch und starren auf den Katzenkörper.²⁹²

Es ist der erste Satz, der den Tenor des ganzen Stückes zum Ausdruck bringt.

DAVEY. Do you think he's dead, Donny? (*Pause. Donny picks up the limp dead cat. Bits of its brain plop out. Donny looks across at Davey and puts the cat back down again.*)²⁹³

Die Situation ist aberwitzig, grotesk, traurig, grausam und einfach nur lächerlich. Dass diese Katze tot ist, ist so offensichtlich, dass der folgende Dialog – welche Möglichkeiten vielleicht noch bestehen könnten der toten Katze in irgendeiner Weise wieder Leben einzuhauchen – nur mehr eine Bestätigung der Absurdität der Situation ist. Dieser Dialog zwischen Danny und Davey kommt nicht ohne körperliche Gewalt aus, so wie viele andere Situationen in den Stücken McDonaghs. Donnys Tritt nach Davey lässt aber auch den Schluss zu, dass dieser die Absurdität der Situation

²⁹² *The Lieutenant of Inishmore: Scene One, Seite 7.*

²⁹³ *The Lieutenant of Inishmore: Scene One, Seite 7. Deutsch: DAVEY Meinst du, er ist tot, Donny? [Nebentext] (Szene 1, Seite 4.)*

durchaus erfasst hat. Der weitere Verlauf des Dialoges lässt an diesem Schluss jedoch wieder Zweifel aufkommen.

[...] (*Donny steps back and kicks Davey up the arse.*)

DAVEY. (*Almost crying.*) What was that fer?!

DONNY. How many times have people told you, hairing down that bastarding hill on that bastarding bicycle?

DAVEY. I didn't touch the poor fella, I swear it! In the road I saw him lying...!

DONNY. In the road me arsehole!

DAVEY. And I wasn't hairing at all, I was going slow. And a black lump ahead in the road I saw, and what the devil's that, I said to meself...²⁹⁴

Donnys Reaktion war somit vor allem eine Reaktion aus Frust, ein Abreagieren. Etwas später kommt zu diesem Frust auch noch Angst hinzu, diese wiederum lässt Handlungen zu Beginn der Szene nachträglich in einem anderen Blickwinkel erscheinen und Donnys Reaktion auf den toten Katzenkörper und die unmittelbare Schuldzuweisung an Davey, obwohl dieser es abstreitet, plausibel erscheinen.

Daveys Versuche, Donny klarzumachen, dass er die tote Katze nur gefunden aber keineswegs überfahren hat, scheinen kurzfristig Erfolg zu haben, letztendlich kommt Donny trotzdem zu dem Schluss, Davey habe die Katze absichtlich getötet.

DONNY. After squashing the life out of me cat, and he isn't my cat at all...²⁹⁵

Im Zuge des Wortgefechtes wird hier ein wichtiger Punkt erwähnt, der zuerst noch untergeht und keinerlei Bedeutung zu haben scheint: diese Katze gehört nicht Donny.

Daveys Beteuerung er habe nur das Richtige machen wollen, indem er die tote Katze gebracht habe, bringt Donny an den Rand der Verzweiflung. Schließlich hätte Davey die tote Katze auch auf der Straße liegen lassen können, was an der ganzen Situation wohl nichts geändert hätte.

DONNY. [...] With half of that cat's head poking out of the spokes of your wheels, I'll bet, and it's a favour you're doing me! (*Davey stares at Donny a moment, then darts out through the front door. Donny goes over to the cat and strokes it sadly, then sits in the armchair stage left, looking at the cat's blood on his hands. Davey returns a few moments later, dragging his mum's bicycle in through the door. It is pink, with small wheels and a basket. He brings it right over for Donny to see, raises its front wheel so that it's almost in Donny's face, and starts slowly spinning it.*)

DAVEY. Now where's your cat's head? Eh? Now where's your cat's head?

²⁹⁴ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene One, Seite 7 – 8. Deutsch: [Nebentext] DAVEY (dem Heulen nahe) Wo war das denn für?! DONNY Wie oft haben dir alle gesagt, immer den Scheißhang runterkacheln mit dem Scheißfahrrad?! DAVEY Noch nichtmal berührt hab ich das arme Vieh, ich schwöre es ! Hat einfach auf der Straße gelegen...! DONNY Leck mich am Arsch, auf der Straße! DAVEY Und ich bin überhaupt nicht gekachelt, ich bin langsam gefahren. Und son schwarzen Klumpen hab ich gesehen, auf der Straße, und was soll das denn sein, hab ich mir gesagt... (Szene 1, Seite 4.)

²⁹⁵ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene One, Seite 8. Deutsch: DONNY Nachdem du alles Leben aus meinem Kater rausgequetscht hast, und außerdem ist das überhaupt nicht mein Kater... (Szene 1, Seite 5.)

DONNY. (*Depressed.*) Scraping it off on the way wouldn't have been a hard job.

DAVEY. There's no cat's head on that bicycle wheel. Not even a stain, nor the comrade of a stain, and the state of Wee Tommy you'd have had lumps of brain pure dribbling.²⁹⁶

Aber auch damit lässt sich Donny nicht überzeugen, weil sich einfach keine andere Erklärung für den Tod der Katze finden lässt. Autos wären zwar stark genug gewesen, allerdings wäre ein Auto auf der Insel und auf dieser einsamen Straße aufgefallen. Um die Situation etwas zu entschärfen versucht Davey Donny sein Mitgefühl auszudrücken.

DAVEY. [...] Poor Wee Thomas. I did like him, I did. Which is more than I can say for most of the cats round here. Most of the cats round here I wouldn't give a penny for. They're all full of themselves. Like our Mairead's cat. You'd give him a pat, he'd outright sneer. But Wee Thomas was a friendly cat. He would always say hello to you were you to see him sitting on a wall. (*Pause.*) He won't be saying hello no more, God bless him. Not with that lump of brain gone. (*Pause.*) And you haven't had him long at all, have you, Donny? Wasn't he near brand new?²⁹⁷

Alles, was Davey hier anspricht, hat im weiteren Verlauf der Handlung eine Bedeutung. So fällt der Name Wee Thomas für die tote Katze und Mairead ist, laut der Liste der Charaktere, Daveys sechzehnjährige Schwester. Daveys Versuch, die Situation in irgendeiner Weise zu retten, schlägt fehl, nicht aber, wie zu vermuten ist, durch seine unglückliche Wortwahl – near brand new cat – sondern durch den oben schon erwähnten Umstand, dass Wee Thomas nicht Donnys Kater war. Der folgende Dialog ist der erste Bruch der Erwartungshaltung auf Seiten des Rezipienten. Bis zu diesem Moment wurden zwei Figuren gezeigt, die sichtlich über den Tod der Katze betrübt sind. Dass hinter all den Anschuldigungen von Donnys Seite vor allem Angst steht, macht der weitere Verlauf des Dialoges offensichtlich.

DONNY. He isn't my fecking cat at all is what the point of fecking matter is, and you know full well.

DAVEY. I don't know full well. What...?

DONNY. Only fecking looking after the bastard I was the year.

²⁹⁶ Scene One, Seite 8 – 9. Deutsch: DONNY [...] Wo der halbe Katzenkopf zwischen den Speichen von deinen Rädern hängt, jede Wette, aber du hast mir einen Gefallen getan! [Nebentext] DAVEY Und wo ist dein Katzenkopf? Na? Wo ist dein Katzenkopf? DONNY (*niedergeschlagen*) Ihn abzukratzen auf dem Weg hierher, das war wohl keine große Mühe. DAVEY: Es ist kein bißchen Katzenkopf an diesem Fahrrad. Noch nicht mal ein Fleck, noch nicht mal der Hauch von einem Fleck, und so wie der arme Tommy aussieht, da müßten hier die Gehirnkumpen wie blöd runtertropfen. (Szene 1, Seite 5.)

²⁹⁷ Scene One, Seite 9. Deutsch: DAVEY [...] Armer Wee Thomas. Ich konnte ihn gut leiden, ehrlich, konnte ich. Was ich von den meisten anderen Katzen hier in der Gegend nicht sagen kann. Die meisten anderen Katzen hier in der Gegend, die sind mir noch nichtmal 'nen Penny wert. Die sind alle so eingebildet. So wie die Katze von Mairead. Wenn du die streichelst, faucht sie dich nur an. Aber Wee Thomas war'n freundlicher Kater. Hat immer hallo gesagt, von seiner Mauer runter, wenn du vorbeigekommen bist. (*Pause*) Jetzt wird er nie mehr hallo sagen. Gott segne ihn. Nicht ohne den Gehirnkumpen. (*Pause*) Und du hast ihn doch auch noch gar nicht lange gehabt, oder, Donny? War er nicht fast nagelneu? (Szene 1, Seite 6.)

DAVEY. Who were you fucking looking after him for, Donny?
 DONNY. Who do you think?
 DAVEY. *(Pause.)* Not... not...
 DONNY. Not what?
 DAVEY. *(Whit horror.)* Not your... not your...
 DONNY. Aye.
 DAVEY. No!
 DONNY. Why else would I be upset? I don't get upset over cats!
 DAVEY. Not your Padraic?!
 DONNY. Aye, my Padraic.
 DAVEY. Oh Jesus Christ, Donny! Not your Padraic in the INLA?!
 DONNY. Do I have another fucking Padraic?
 DAVEY. Wee Thomas is his?
 DONNY. And was his since he was five years old. His only friend for fifteen years. Brought him out to me when he started moving about the country bombing places and couldn't look after him as decent as he thought needed. His only friend in the world, now.
 DAVEY. Was he fond of him?
 DONNY. Of course he was fond of him.
 DAVEY. Oh he'll be mad.
 DONNY. He *will* be mad.²⁹⁸

Die Charaktere machen hier den schon erwähnten Wandel durch; nicht die tote Katze, die Angst bestimmt von nun an ihr Verhalten und ihre Aktionen beziehungsweise ihre Reaktionen auf diese Situation.

Der letzte oben zitierte Satz von Donny führt nahtlos zu einem Gespräch über Padraic, den einundzwanzigjährigen Sohn Donnys, der sich in der Splittergruppe der IRA, der INLA, den Beinamen „Mad“ erworben hat. Jeder Versuch, den Donny und Davey unternehmen, sich einzureden, Mad Padraic hätte sich in der Zwischenzeit vielleicht gebessert, scheitert. Dass erklärt auch den vorhergegangenen Versuch Donnys Davey die Schuld an dem toten Kater zuzuschreiben. Davey geht aus Angst schließlich so weit, alles zu versprechen und zu sagen, nur um aus der Schusslinie Padraics gehalten zu werden. Die Wahl, die Donny ihm schließlich lässt, ist natürlich keine.

²⁹⁸ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene One, Seite 9– 10. Deutsch: DONNY er ist nicht mein Scheißkater, absolut überhaupt gar nicht, verdammt nochmal, und das weißt du ganz genau. DAVEY Das weiß ich nicht ganz genau. Was...? DONNY Nur versorgt hab ich das Mistvieh das Jahr über. DAVEY Für wen hast du ihn versorgt, Donny? DONNY Was glaubst du wohl? DAVEY *(Pause)* Doch nicht... nicht... DONNY Nicht was? DAVEY *(in panischer Angst)* Doch nicht für... nicht für... DONNY Jau. DAVEY Nein!! DONNY Warum rege ich mich wohl sonst so auf? Ich rege mich nicht wegen Katzen auf! DAVEY Doch nicht für deinen Padraic? DONNY Doch, für meinen Padraic. DAVEY Oh, mein Gott, Donny! Nicht dein Padraic von der INLA?! DONNY Hab ich sonst noch einen Scheißpadraic irgendwo? DAVEY Wee Thomas gehört ihm? DONNY Und hat ihm gehört seit er fünf Jahre alt war. Sein einziger Freund die ganzen fünfzehn Jahre. Hat ihn mir gebracht als er das mit den Bombenanschlägen anfang und sich nicht mehr so anständig kümmern konnte, wie er dachte, daß es sich gehört. Sein einziger Freund auf der Welt, ja. DAVEY Hat er ihn gern gehabt? DONNY Natürlich hat er ihn gern gehabt. DAVEY Oh ja, der wird durchdrehen. DONNY Er wird durchdrehen. (Szene 1, Seite 6 – 7.)

DONNY. If you admit it was you knocked poor Thomas down, Davey, I won't tell him. If you carry on that it wasn't, then I will. [...]²⁹⁹

So entsteht schließlich eine Geschichte über den Tod des Katers, die eventuell Padraic nicht ausrasten lassen würde. Der nächste Schritt, den Donny wohl oder übel unternehmen muss, ist Padraic zu informieren. Ihm über das Telefon zu erzählen, dass Wee Thomas tot ist, so viel Mut hat Donny jedoch nicht, und so entsteht schließlich der Plan, Padraic zu erzählen, dass es dem Kater nicht so ganz gut gehe, quasi auf Raten Padraic den Tod Wee Thomas' zu erklären. Am Ende der ersten Szene kommt es nochmals zu einer kleinen Wende: Davey verabschiedet sich von Donny verbittert mit dem Hinweis, er würde das „Katzenenthirnen“ jetzt als sein Hobby betrachten und dieses gleich auf dem Weg nach Hause weiter tun. Donny antwortet geistesabwesend darauf, er solle es nicht tun. Daraufhin wählt er langsam die Nummer Padraics.

Die erste Szene des Stückes ist die Exposition der folgenden Handlung, allerdings folgt diese auf ein schon zuvor eingetretenes Ereignis, dem offensichtlich gewaltsamen Tod des Katers Wee Thomas.

In der Einführung von Charakteren ist die erste Szene relativ sparsam. Davey und Donny – sowie der tote Kater – bleiben die einzigen Figuren, erwähnt werden nur noch Mairead und Padraic. Über Mairead gibt es nur die Information, dass auch sie eine Katze hat, über Padraic gibt es vor allem die relevanten Informationen betreffend seines Charakters und seiner Tätigkeit.

Eine äußere Handlung im eigentlichen Sinne findet so gut wie gar nicht statt. Die beiden Figuren, Davey und Donny, befinden sich bis auf eine Ausnahme, immer im Raum, sprechen miteinander. Einmal verlässt Davey kurz das Haus, kommt aber gleich wieder zurück. Der Beginn der Szene setzt inmitten einer schon zuvor geschehenen Handlung ein, nur mehr die Folgen des Geschehenen werden diskutiert.

Die Funktion der ersten Szene ist ohne Zweifel die der Exposition. Der Inhalt der Szene ist auf den Dialog konzentriert, der sich hauptsächlich auf den gewaltsamen Tod des Katers konzentriert. Hiermit wird in das auslösende Moment des folgenden Konfliktes ausführlich eingeführt. Informationen, die im Dialog und im Verhalten der Charaktere der ersten Szene gegeben werden, sind wichtig für den weiteren Verlauf und das weitere Verständnis des Stückes.

²⁹⁹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene One, Seite 11. Deutsch: DONNY Wenn du zugibst, daß du es warst, Davey, der den armen Thomas plattgemacht hat, sag ich nichts. Wenn du weiter lügst, dann doch. [...] (Szene 1, Seite 7.)

Das Verhältnis der beiden Charaktere Donny und Davey wird einerseits durch die Figurenbeschreibung zum anderen durch das Auftreten der beiden charakterisiert. So kennen sich Donny und Davey als Bewohner einer verhältnismäßig kleinen Insel (Inishmore), gehören jedoch unterschiedlichen Generationen an. Davey, als etwas dicklicher, langhaariger Möchtegern-Cooler auf einem rosa Damenrad, ist ebenso wenig wie Donny in irgendeiner Weise als zeitgemäßer Mensch zu betrachten. Die erste Szene zeigt deutlich anhand der Verhaltensweisen von Donny und Davey, dass der von ihnen erwähnte Padraic Angst und Schrecken verbreitet. Die Anspielung, dass nicht einmal die IRA bereit war, Padraic in ihre Organisation aufzunehmen, und er deshalb Mitglied der INLA wurde, ist eine weitere Untermauerung der angesprochenen Gewaltbereitschaft und Verrücktheit Padraics. Weiters wird im Laufe des Dialoges das Verhältnis Donnys, Padraics und des toten Katers diskutiert. Davey wird durch den Umstand, dass er den toten Kater entdeckt hat, in dieses Verhältnis miteinbezogen.

Das Verhältnis von Haupt- und Nebentext ist im Gegensatz zu dem Stück „The Cripple of Inishmaan“ ein auffallend anderes: vor allem in Scene One gibt es relativ viel Nebentext, nicht nur bei der Beschreibung der Szene und des Szenenanfangs, sondern auch beim Verhalten und bei den Handlungen der Charaktere sowie der Betonung von Aussagen und Fragen. Der Nebentext lässt in der ersten Hälfte der Szene nicht eindeutig den Schluss zu, welche Intention hinter Donnys Versuchen steht, Davey den Tod des Katers zuzuschreiben, nachdem jedoch Padraic als Besitzer des toten Tieres außer Frage steht, wird Donnys Verhalten Davey gegenüber rückwirkend eindeutig.

In der Dialogstruktur befindet sich Davey Donny gegenüber in der Defensive, in der Handlung selbst jedoch ist Davey die aktive Figur. Der Dialog wechselt von einer Debatte regelmäßig zu einer Art Verhör – wenn Donny Davey zum Umstand des Todes des Katers befragt – und wieder zurück.

Die Zuordnung des Stückes lässt anhand der ersten Szene eindeutig die geschlossenen Form des Dramas erkennen, durch den Dialog und die Morbidität der Szene, das heißt durch die grotesken Äußerungen, liegt der Schluss nahe, das Stück in die Gattung der Farce oder einer verwandten Form einzuordnen.

Die erste Szene des Stückes bleibt durchwegs in der Handlung, setzt diese sogar in gewisser Weise fort (da das eigentliche Ereignis schon vor Beginn von Scene One

eingetreten ist), ansonsten verweist die Szene jedoch nicht auf die folgende Szene, nur auf die kommenden und zu erwartenden Ereignisse.

Scene Two:

Wie schon zuvor Scene One beginnt die zweite Szene des Stückes auch wieder in einer schon vorher begonnenen Handlung. Auch hier gibt der Nebentext zu Beginn der Szene eine ausführliche Beschreibung dessen, was abseits des Dialoges wichtig ist. Schauplatz ist eine verlassene Lagerhalle – oder etwas Ähnliches – in Nordirland.

*[...] James, a bare-chested, bloody and bruised man, hangs upside down from the ceiling, his feet bare and bloody. Padraic idles near him, wielding a cut-throat razor, his hands bloody. Around Padraic's chest are strapped two empty holsters and there are two handguns on a table stage left. James is crying.*³⁰⁰

Aus der ersten Szene ist bekannt, dass Padraic Donnys Sohn ist, gewalttätig und bei der INLA, sowie der liebevolle Besitzer von Wee Thomas, dem toten Kater aus der ersten Szene. Außerdem ist in der Personenbeschreibung von Padraic als einem gut aussehenden Einundzwanzigjährigen die Rede. James hingegen wird als ein Mann in seinen zwanziger- oder dreißiger Jahren beschrieben, er kommt, im Gegensatz zu den bisher erwähnten und aufgetretenen Personen nicht von Inishmore sondern aus Nordirland.

Der Beginn der Szene lässt ohne Zweifel den Schluss zu, dass Padraic James gerade foltert. Das Blut und das Rasiermesser lassen Schlimmes erahnen. Trotzdem entbehrt die Szene in keiner Weise Situationskomik und Wortspielereien. Schon die ersten Worte des Dialoges reizen unwillkürlich zum Lachen und unterstreichen den Tenor des Stückes in einem noch größeren Ausmaß, als dies bei Scene One der Fall war.

PADRAIC. James? (*Pause.*) James?

JAMES. (*Sobbing.*) Wha'?

PADRAIC. Do you know wha's next on the agenda?

JAMES. I don't. And I don't want to know.

PADRAIC. I know well you don't, you big feck. Look at the state of you, off bawling like some fool o a girl.

JAMES. Is a fella not supposed to bawl so, you take his fecking toenails off him?

PADRAIC. (*Pause.*) Don't be saying „feck“ to me, James...

JAMES. I'm sorry, Padraic...³⁰¹

³⁰⁰ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 13. Deutsch: [Nebentext] (Szene 2, Seite 9.)

³⁰¹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 13. Deutsch: PADRAIC James? (*Pause*) James? JAMES (*schluchzend*) Was? PADRAIC Weißt du, was als nächstes auf dem Programm steht? JAMES Weiß ich nicht. Und ich will's auch nicht wissen. PADRAIC Das kann ich mir denken, du Riesenarschloch. Jetzt guck dir mal deinen Zustand an. Schreist hier rum, wie ein bescheuertes kleines Mädchen. JAMES Dann darf ein Mann also nicht schreien, wenn du ihm seine [scheiß] Zehennägel aus

Dieser kurze Dialog gibt Einblick, was bisher geschehen ist. Padraic hat James' Fußnägel herausgerissen und ist dabei, ihn noch einer weiteren Prozedur zu unterziehen. Im weiteren Verlauf des Gespräches deutet Padraic an, dass das, was er bis jetzt gemacht hat, nur ein Vorspiel war. Gleichzeitig wirft Padraic James vor, sich nicht so zu verhalten, wie es sich für einen, der gefoltert wird, seiner Ansicht nach gehört – auch jeder Widerspruch von James ändert daran nichts.

Das Lamentieren von James bezüglich seiner ausgerissenen Fußnägel veranlasst Padraic dazu, ihm einen Vortrag zu halten, in dem er in seiner eigenen Logik erklärt, dass er eigentlich ganz „nett“ gehandelt habe.

PADRAIC. James Hanley, don't keep going on about your stupid fucking toenails! The way you talk it sounds as if I took off a rake of them, when it was only two I took off, and them only small ones. If they'd been big ones I could understand, but they weren't. They were small. You'd hardly notice them gone. And if it was so concerned you were about the health of them toenails it would've been once o a while you cleaned out the muck from under them.

JAMES. Well, you've saved me that job for good now anyways.

PADRAIC. If I hadn't been such a nice fella I would've taken one toenail off a separate feet, but I didn't, I took two toenails off the one foot, so that it's only the one food you'll have to be limping on and not the two. [...] You'll probably need a tetanus jab too, oh there's no question. I do hate injections, I do. I think I'd rather be slashed with a razor than have an injection. I don't know why. Of course, I'd rather have neither. You'll have had both by the end of the day. What a bad day you've had. (Pause.) But, em... I have lost me train of thought now, so I have.

[...]

PADRAIC. (Pause.) The next item on the agenda is which nipple of yours do you want to be saying goodbye to. The right or he left?

JAMES. No, now. Come on, now...!

PADRAIC. Be picking, I'm saying! [...] ³⁰²

den Füßen reißt? PADRAIC (Pause) Sag nicht „Scheiße“ zu mir, James... JAMES Tut mir leid, Padraic... (Szene 2, Seite 10.) – offensichtlich ist hier das Wort „scheiß“ ausgelassen worden (in [] hinzugefügt).

³⁰² *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 13 – 14. Deutsch: PADRAIC James Hanley, jetzt hör auf mit deinen beschuerten Scheißzehennägeln! So wie du redest, das hört sich an als hätte ich sie dir alle rausgerissen, dabei waren es nur zwei, die ich rausgerissen habe und auch nur die kleinen. Wenn es die großen gewesen wären, könnte ich das verstehen, aber die waren es ja nicht. Es waren die kleinen. Man kann kaum sehen, daß sie weg sind. Und wenn es wirklich die Gesundheit deiner Zehennägel wäre, was dir am Herzen liegt, dann hättest du wohl wenigstens hin und wieder den Schmock unter ihnen weggekratzt. JAMES Die Arbeit hast du mir ja jetzt sowieso für immer abgenommen. PADRAIC Wenn ich nicht so ein netter Kerl wäre, hätte ich einen Zehennagel von je einem Fuß gezogen, das hab ich aber nicht. Ich habe zwei Zehennägel von nur einem Fuß genommen, so daß es nur ein Fuß ist, auf dem du humpeln mußt und nicht alle beide. [...] Du wirst wahrscheinlich eine Tetanusspritze brauchen, ja sicher, keine Frage. Ich selbst hasse Spritzen, wirklich wahr, ich hasse sie. Ich glaube ich hätte lieber einen Schnitt mit einer Rasierklinge als eine Spritze. Ich weiß nicht, warum. Natürlich hätte ich am allerliebsten nichts von beidem. Du kriegst heute beides. Das war heute wirklich nicht gerade ein guter Tag für dich. (Pause) Aber, ähm... Jetzt habe ich den Faden verloren, ja, schade. [...] PADRAIC (Pause) Als nächstes steht auf dem Programm, von welcher Brustwarze möchtest du doch verabschieden. Von der rechten oder der linken? JAMES Nein, jetzt... Jetzt komm, wirklich...! PADRAIC Ich sag, entscheide dich! [...] (Szene 2, Seite 10 – 11.)

Der Spannungsbogen wird durch das, was vor Beginn der Szene vorgefallen war, aufrecht erhalten. Ereignisse werden angedeutet, werden aber dann nicht tatsächlich dargestellt, wie etwa das Ausreißen der Zehennägel oder das Töten des Katers in der ersten Szene. Die Imagination des Rezipienten ist letztlich für die gewalttätige Wirkung der Szene verantwortlich.

Padraics Monolog wird nur durch verzweifelte Zwischenrufe von James unterbrochen. Grundsätzlich sieht Padraic in seinem Tun nur eine Notwendigkeit, keinerlei Vergnügen und er sagt dies auch zu James, ermuntert ihn quasi dazu, endlich eine Entscheidung zu treffen, da er, Padraic, eigentlich besseres zu tun habe. Im Zuge dessen erfährt der Rezipient auch, weswegen James von Padraic gefoltert wird; James ist ein Drogendealer und hat – sehr zum Missfallen von Padraic – die Drogen nicht nur an protestantische Jugendliche sondern auch an Jugendliche der katholischen Seite verkauft. Argument von Padraic:

PADRAIC. Keeping our youngsters in a drugged-up and idle haze, when it's out on the streets pegging bottles at coppers they should be.

JAMES. Sure, everybody smokes marijuana nowadays.

PADRAIC. I don't!

JAMES. Well, maybe you should! It might calm you down!³⁰³

James Einwurf hat nur zur Folge, dass Padraic sich seiner eigentlichen Aufgabe entsinnt und ihn zum letzten Mal auffordert endlich eine der Brustwarzen zu wählen – sonst würde er beide abschneiden.

[...] (*Padraic takes James's right tit in his hand so that the nipple points out, and is just about to slice it off...*)

PADRAIC. Grit your teeth, James. This may hurt.

JAMES. (*Screaming.*) No...! (... *when the cellphone on Padraic's back pocket rings loudly.*)

PADRAIC. Will you hang on there a minute, James...? [...] ³⁰⁴

Hier wieder ein herausragendes Beispiel an Situationskomik. James, gefesselt und gefoltert, kopfüber von der Decke hängend, kann gar nicht anders, als der Bitte Padraics zu folgen: „hang on there a minute, James.“ Durch die vorherige Szene liegt die Vermutung nahe, dass dies der Telefonanruf aus Inishmore ist. Diese Vermutung wird auch sogleich bestätigt.

³⁰³ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 15. Deutsch: PADRAIC Versetzt unsere Jugendlichen in einen nebeligen Scheißdrogenrausch, wo sie doch eigentlich auf die Straße gehören, Bullen mit Flaschen bewerfen, das sollten sie. JAMES Aber alle rauchen doch heute Marihuana. PADRAIC Ich nicht! JAMES Na ja, vielleicht solltest du das tun! Es könnte sein, daß dich das etwas runterbringt! (Szene 2, Seite 11.)

³⁰⁴ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 15. Deutsch: [Nebentext] PADRAIC Beiß die Zähne zusammen, James. Das tut vielleicht weh. JAMES (*schreit*) Nein...! [Nebentext] PADRAIC Einen Moment, ja, James...? (Szene 2, Seite 12.)

PADRAIC. [...] Hello? Dad, ya bastard, how are you? (*To James.*) It's me dad. (*Pause.*) I'm grand indeed, Dad, grand. How is all on Inishmore? Good-oh, good-oh. I'm at work at the moment, Dad, was it important now? I'm torturing one of them fellas pushing drugs on wee kids, but I can't say too much over the phone, like...
 [...]
 I haven't been up to much else, really. I put bombs in a couple of chip shops, but they didn't go off. (*Pause.*) Because chip shops aren't as well guarded as army barracks. Do I need your advice on planting bombs? [...]³⁰⁵

Das Telefongespräch dauert ziemlich lange, der Text ist eigentlich nicht viel mehr als ein Monolog Padraics unterbrochen durch Pausen, in denen Padraic die Neuigkeiten – oder das, was Donny sich getraut, ihm zu sagen – über Wee Thomas erfährt. Dieser Monolog enthält neben einigen Hinweisen auf Padraics „Arbeit“ auf der außertextlichen Ebene der Figur einen starken Wandel vom Überlegen-Sicheren zum Hilflos-Trotzigen. Auch ohne nebensächliche Einschübe ist dieser Wandel anhand der einzelnen Dialogstellen leicht nachvollziehbar. Der selbstsichere Ton zu Beginn des Telefongesprächs wechselt erst noch zu einer konspirativen Ebene:

[...] I've been thinking of forming a splinter group. (*Pause.*) I know we're already a splinter group, but there's no law says you can't splinter from a splinter group. A splinter group is the best kind of group to splinter from anyways. It shows you know your own mind, (*Whispering.*) but there's someone in the room, Dad, I can't be talking about splinter groups. (*To James, politely.*) I'll be with you in a minute now, James. (*James shudders slightly.*) What was it you were ringing about anyways, Dad? [...]³⁰⁶

Wie schon zuvor der Hinweis von Padraic, er könne über das Telefon nicht zu viel über seine „Arbeit“ sprechen, macht er auch hier wieder eine Andeutung – die Formierung einer Splittergruppe – ohne näher darauf eingehen zu wollen. Bis zu seiner Frage, warum denn Donny ihn überhaupt anrufe, lief das Gespräch seinen Wünschen gemäß. Er ist der selbstsichere, überlegene Gesprächspartner. Innerhalb von wenigen Worten ändert sich diese Haltung aber grundlegend.

³⁰⁵ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 15. Deutsch: PADRAIC (*ins Telefon*) Hallo? Dad, alter Bastard, wie geht's dir? (*zu James*) Es ist mein Vater. (*Pause*) Es geht mir sehr gut, Dad, einfach großartig. Wie geht's auf Inishmore? Gut, ja, ja, gut. Ich bin gerade bei der Arbeit, Dad, ist es wichtig? Ich foltere gerade einen von den Kerlen, die kleine Kinder mit Drogen füttern, aber ich kann am Telefon nicht darüber reden, weißt du... [...] Sonst gibt es nicht viel Neues. Ich hab ein paar Bomben in Imbissbuden gelegt, aber die Dinger sind nicht hochgegangen. (*Pause*) Weil Imbissbuden nicht so gut bewacht sind, wie Militärstützpunkte. Seit wann brauch ich deinen Rat zum Bombenlegen? [...] (Szene 2, Seite 12.)

³⁰⁶ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 16. Deutsch: PADRAIC [...] Ich hab schon darüber nachgedacht, ob ich eine Splittergruppe gründen soll. (*Pause*) Ich weiß, daß wir schon eine Splittergruppe sind, aber es gibt kein Gesetz, das es verbietet, aus einer Splittergruppe zu splintern. Man kann sowieso aus keiner Gruppe besser splintern, als aus einer Splittergruppe. Das zeigt, daß du weißt, was du willst, (*flüstert*) aber es ist noch jemand hier, Dad, ich kann jetzt nicht über Splittergruppen reden. (*höflich zu James*) Ich bin gleich wieder bei dir, James. [...] Aber warum rufst du überhaupt an, Dad? [...] (Szene 2, Seite 12 – 13.)

[...] (*Pause. Padraic's face suddenly becomes very serious, eyes filling with tears.*) Eh? What about Wee Thomas? (*Pause.*) Poorly? How poorly, have you brought him to the doctor? (*Pause.*) How long has he been off his food, and why didn't you tell me when it first started? (*Pause.*) He's not too bad? Either he's poorly or he's not too bad now, Dad, he's either one or the other, there's a major difference, now, between not too bad and fecking poorly, he cannot be fecking two at fecking once, now, (*Crying heavily.*) and you wouldn't be fecking calling me at all if he was not too bad, now! What have you done to Wee Thomas now, you fecking bastard? Put Wee Thomas on the phone. He's sleeping? Well, put a blanket on him and be stroking and stroking him and get a second opinion from a doctor and don't be talking loud near him and I'll be home the first fecking boat in the fecking morning. [...]³⁰⁷

Die Sorge um Wee Thomas lässt ihn alles andere vergessen, und seine Schlussfolgerung, dass dem Kater etwas Ernstes passiert sein muss, wenn sein Vater ihn anruft, treibt ihn fast zum Wahnsinn vor lauter Sorge. Am Ende des Gespräches wirft Padraic das Telefon auf den Boden und fängt an, auf das Telefon zu schießen. Der Überbringer der Botschaft, in diesem Fall stellvertretend das Telefon, muss für die schlechte Nachricht büßen – das lässt gleichzeitig Schlimmes für Donny und Davey erahnen. Deren Angst zu Ende der ersten Szene wird durch Padraics Reaktion in Scene Two nur noch untermauert.

Nach Beendigung des Gespräches holt James Padraic zurück in die Wirklichkeit. James nutzt die Chance, Sympathie vorzugaukeln, um Padraic von seinen ursprünglichen Vorhaben abzulenken. Mit der für ihn neuen Erkenntnis, dass auch Drogendealer Katzen haben können, hilft Padraic dem verdutzten James schließlich sogar mit Geld aus, damit dieser den Bus zum nächsten Spital nehmen kann.

Das Ende der Szene wird dominiert von Padraics Sorge um seinen Kater, nach dessen Abgang schlägt James jedoch andere Töne an.

PADRAIC. I'm off to Galway to see me cat. (*Padraic exits.*)

JAMES. (*Calling out.*) And I hope by the time you get home he's laughing and smiling and as fit as a fiddle, Padraic! (*Pause. Sound of a distant outer door banging shut. Crying.*) I hope that he's dead already and buried in shite, you stupid mental fecking bastard, ya! (*Blackout.*)³⁰⁸

³⁰⁷ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 16. Deutsch: [Nebentext] PADRAIC Was? Was ist mit Wee Thomas? (*Pause*) Er ist krank? Wie krank? Wie krank, hast du ihn zum Arzt gebracht? (*Pause*) Seit wann hat er nichts mehr gefressen, und warum hast du mir nichts gesagt, als das anfing? (*Pause*) Es ist nichts Ernstes? Also, entweder ihm ist schlecht, oder es ist nichts Ernstes, Dad, es ist entweder das eine oder das andere, scheiß nochmal, es ist ein Riesenunterschied zwischen nichts ernstes und schlecht, verdammte Scheiße, er kann nicht beides sein, scheiße, und schon gar nicht beides auf einmal, (*weint heftig*) und du würdest mich doch gar nicht anrufen, scheiße, wenn es ihm nicht verdammt scheißendreckig ginge, oder?! Also, was hast du mit Wee Thomas gemacht, du dreckiger Bastard? Gibt Wee Thomas das Telefon. Er schläft? Dann deck ihn zu, und streichel ihn, streichel ihn, und hör nochmal nach, was der Arzt sagt, und sprich leise in seiner Nähe, und ich werde mit der ersten Scheißfähre nach Hause kommen, gleich morgen früh, verdammte Scheiße. [...] (Szene 2, Seite 13.)

³⁰⁸ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Two, Seite 17. Deutsch: PADRAIC Ich bin dann in Galway, nach meinem Kater sehen. [Nebentext] JAMES (*ruft hinterher*) Und ich hoffe, wenn du hinkommst, dann freut er sich und lacht schon wieder und ist so fit wie der Frühling, Padraic! [Nebentext] JAMES

In der zweiten Szene des Stückes wird der titelgebende Protagonist vorgestellt. Was in der ersten Szene über seinen Charakter gesagt worden ist, wird hier veranschaulicht. So ist Padraic der verrückte Terrorist, als den ihn sein Vater Donny beschrieben hat. Aber er wird auch als der in seinen Kater Wee Thomas vernarrte junge Mann gezeigt, und durch diesen Charakterzug gewinnt Padraic eine gewisse Sympathie und Anteilnahme. Der Autor spielt mit damit auf zwei Ebenen: im Stück selbst macht sich James diese Tierliebe Padraics zunutze um freizukommen, der Rezipient kann eine menschliche Seite an Padraic erkennen.

Scene Two dient somit vor allem dazu, den Protagonisten des Stückes vorzustellen. James spielt hier nur kurz die Rolle des Antagonisten, hat aber im weiteren Verlauf des Stückes keinen Auftritt mehr. So ist dieser Charakter vorrangig zur Präsentation Padraics da. Bei Scene Two handelt es sich wiederum um eine Szene der Exposition, trotzdem fängt die Handlung sowohl am Ende der ersten Szene als auch am Ende der zweiten Szene an, sich zu entwickeln. Der Auslöser der Handlung – der Tod des Katers – wurde mit dem Protagonisten verbunden, der Protagonist ist nun in die Position des Handelnden hineingetrieben worden.

Die auftretenden Figuren der zweiten Szene sind James und Padraic, das Telefongespräch mit Donny findet nur als Monolog von Padraic statt. Die Verbindung und Beziehung der einzelnen Figuren untereinander wird durch den Umgang auf sprachlicher und physischer Ebene offensichtlich gemacht. Die Beziehung zwischen Padraic und James ändert sich im Laufe der zweiten Szene stark: James ist am Beginn der Szene das Opfer, Padraic der erbarmungslose Folterer, am Ende der Szene ist Padraic das Opfer und James kann in gewisser Weise triumphieren.

Wie schon in den anderen Stücken ist auch hier der Einsatz des Wortes „Pause“ im Nebentext mitunter der deutlichste Hinweis auf Reaktionen der Figuren während des Dialogs. Es gibt aber auch in dieser Szene einige konkrete Hinweise auf das Gefühlsleben der Figuren und die Modulation der Stimme.

Die Aufteilung des Dialoges zwischen Padraic und James ist ungleich; Padraic ist derjenige, der den Dialog führt, er spricht am meisten, James kommt nur zu kleinen Einwüfen und Wortmeldungen. James, das Opfer, hat sich unterzuordnen, Padraics Überlegenheit kommt auch sprachlich zum Ausdruck. Das Telefongespräch ist, wie schon erwähnt, ein Monolog. Diese Form der Anwendung der Sprache kommt in allen

(*weint*) Hoffentlich ist er schon tot und in Scheiße erstickt, du dummes, schwachsinniges Arschloch!
Dunkel. (Szene 2, Seite 14 – 15.)

Stücken nur in sehr begrenzter Form vor, am häufigsten ist der Dialog zwischen zwei Personen, mit einigen Einwüfen einer dritten Figur.

Die Komik dieser Szene entsteht durch das Widersprüchliche in der Situation; Padraic, der James foltert, entschuldigt sich wiederholt, fordert ihn auf, zu warten und wird im Zuge der Szene richtiggehend freundlich zu James – obwohl die Möglichkeit einer Fortsetzung der Folter weiter besteht.

Die Verwendung von Blut und Gewalt dienen als deutlicher Hinweis auf den weiteren Verlauf des Stückes. Angedeutet durch die tote Katze in der ersten Szene, kommt es hier zu einer viel deutlicheren Darstellung von Gewalt und Humor. Ganz gleich, wie grausam die geschilderten – und zu erwartenden – Handlungen sind (tatsächlich finden auf der Bühne letztlich keine statt), durch die widersprüchliche Haltung des Protagonisten, seiner starren Handlungsweise und deren Unterbrechung durch den Telefonanruf, kommt es zu einem Akzentuieren der Situationskomik.

Scene Three:

Szenenwechsel: eine Straße auf Inishmore. Davey pumpt hingebungsvoll sein Fahrrad auf. Weiter im Nebentext heißt es:

*Distinctive whizzing shots from an air rifle begin to sound, one of them hitting Davey in the cheek, making him dive down behind his bike, the other bouncing off the bike itself.*³⁰⁹

Der aktionsreiche Anfang dieser Szene dient dazu, eine weitere Figur einzuführen. Mairead, Daveys jüngere Schwester, schießt auf ihren Bruder, den Grund dafür erfahren Davey wie auch der Rezipient kurz darauf von Mairead.

MAIREAD. [...] It's not enough at all for your crimes!

DAVEY. What fucking crimes, ya lube?! Leave me fucking bike, now! (*He shoves Mairead away from the bike. She falls to the ground, then slowly picks herself up, cocks her gun and aims it at Davey's face. Hands raised.*) I didn't mean to push you that hard, Mairead, I promise. Don't, now! I'll be telling Mam on ya!

MAIREAD. Go ahead and tell Mam, only you have to tell her with no eyes!

DAVEY. What's got into your mad head at all?

MAIREAD. The poor cat you rammed to skitter this morning is what's got into my mad head at all.³¹⁰

³⁰⁹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Three, Seite 18. Deutsch [Nebentext] (Szene 3, Seite 15.)

³¹⁰ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Three, Seite 18. Deutsch: MAIREAD [...] Das reicht nicht für all deine Verbrechen! [Nebentext] DAVEY (*mit erhobenen Händen*) Ich wollte dich nicht so hart schubsen, Mairead, ehrlich nicht. Jetzt laß das! Ich wird alles Mam erzählen! MAIREAD Na los, erzähl's ihr, schade nur, daß du es ihr ohne Augen erzählen muß! DAVEY Was ist nur in dein krankes Hirn gefahren? MAIREAD Die arme Katze, die du heute morgen zu Scheiße zermatscht hast, ist in mein krankes Hirn gefahren. (Szene 3, Seite 15 – 16.)

Mairead macht deutlich, was sie von einem Katzenmörder – und sei es auch ihr Bruder – hält. Das geschwisterliche Verhältnis ist aber auch ohne diesen Umstand kein gutes. Mairead ist in jeder Hinsicht konträr zu ihrem Bruder. Sie ist hübsch, dünn, trägt Armeehosen und ein weißes T-Shirt (Nebentext³¹¹) und wirkt in ihrem Auftreten nicht sehr mädchenhaft. Der Ruf eilt ihr voraus, dass sie eine Vorliebe für Schusswaffen hat und äußerst geschickt im Umgang mit dem Luftdruckgewehr ist. Außerdem erfahren wir, dass auch sie eine Katzenliebhaberin und – wie schon in der ersten Szene von Davey erwähnt –auch sie besitzt eine Katze. Ihre Reaktion auf den toten Kater ist somit so etwas wie eine vorgegriffene Reaktion dessen, was Padraic machen würde, wäre er schon da und kennte das wahre Schicksal von Wee Thomas.

Davey versichert Mairead, dass auch er um das Wohlergehen von Katzen besorgt sei, dies aber nicht so laut hinausposaunen würde, da er sonst noch viel mehr zum Gespött der Leute würde. Auf seine Versicherung, er habe nichts mit dem Tod des Katers zu tun, senkt sie endlich das Gewehr. Die Tatsache, dass sie bereit ist, ihrem eigenen Bruder wegen einer toten Katze die Augen auszuschießen sieht er als ein Anzeichen von Verrücktheit, Mairead widerspricht ihm jedoch.

Hierbei wird ein Vorfall erwähnt, durch den Mairead für ihre Schießkünste und Schießwütigkeit berühmt wurde: Als Zeichen eines politischen Protests hatte sie zehn Kühen jeweils ein Auge ausgeschossen. Der politische Protest dahinter war, wie Mairead Davey erklärt, ein Statement zum Fleischhandel.

DAVEY. I can't see how shooting cows in the eyes is going to do any damage to the meat trade, now.

MAIREAD. Of course you can't, because you're a thick. Don't you know that if you take the profit out of the meat trade it'll collapse in on itself entirely, and there's no profit at all in taking ten blind cows to market, I'll tell ya. There's a loss. For who would want to buy a blind cow?³¹²

Hier zeigen sich die ersten Parallelen zu Padraics „Rechtsempfinden“. Davey konnte sich somit noch einmal vor seiner Schwester retten – wenn auch nicht mit der Androhung, er würde der Mutter alles erzählen – und erläutert im Folgenden, dass er eigentlich nur helfen wollte und auch jetzt nur unterwegs sei, um Donny zu helfen. Worin diese Hilfe besteht, erfahren der Rezipient und Mairead auch gleich: er soll eine

³¹¹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Three, Seite 18.

³¹² *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Three, Seite 19. Deutsch: DAVEY Also, ich weiß nicht, wie Kühe in die Augen schießen dem Fleischhandel schaden soll. MAIREAD Klar weißt du das nicht, weil du ein Trottel bist. Weißt du nicht, daß wenn du den Profit aus dem Fleischhandel ziehst, daß dann das ganze System wie von selbst in sich zusammenfällt, und es bringt überhaupt keinen Profit, zehn blinde Kühe auf den Markt zu jagen, das sag ich dir. Das bringt Verlust. Weil, wer kauft schon eine blinde Kuh? (Szene 3, Seite 16.)

schwarze Katze finden, die Wee Thomas' Platz einnehmen kann. Der Einwand, Padraic sei nicht so dumm, auf diesen Schwindel hereinzufallen, ist zwar ein berechtigter Einwand von Maireads Seite, Donny und Davey hoffen aber, dass Padraic es nicht merken würde.

Mairead übernimmt hier eindeutig die Verteidigung von Padraic und macht hiermit deutlich, was sie von ihm hält und wie sehr sie ihn bewundert.

MAIREAD. Padraic'll be able to tell the differ straight off between a cat that's his and a cat that isn't. Sure, isn't he a second-lieutenant of the age of twenty-one, sure?³¹³

Außerdem macht sie Davey klar, dass jede Katze einen eigenen Charakter hat – schließlich wisse sie ja auch genau wie ihr Kater, Sir Roger, sich verhalten würde. Dass sie dann auch noch anfängt „The Dying Rebel“ zu singen, ist für Davey zu viel. Er wendet sich seinem Fahrrad zu. Da tritt Christy auf. Der aus Nordirland stammende Christy ist zwischen dreißig und vierzig und trägt einen dunklen Anzug und eine Augenklappe. Als er bei den beiden angekommen ist, bleibt er stehen. Er spricht Mairead auf ihr Gewehr an und fragt dann Davey, ob nicht er es gewesen sei, der mit seinem Fahrrad über die schwarze Katze gefahren sei. Daraufhin fixiert Mairead ihren Bruder hasserfüllt. Christy erkundigt sich danach, wie denn der Besitzer der toten Katze darauf reagiert habe. Er horcht Davey aus und erfährt, dass Padraic auf den Weg nach Inishmore ist und zu Mittag des nächsten Tages erwartet wird. Die Bitte Daveys, er möge seiner Schwester erklären, dass nicht er die Katze überfahren habe, schlägt Christy ab und geht weiter.³¹⁴ Davey bedeckt seinen Kopf und flieht vor seiner Schwester. Diese fängt wieder an, zu schießen und schreit ihm hinterher:

MAIREAD. And only the fecking start this is, Davey Claven! You'll be dead as that cat be the time this is over, if not more dead, ya feck, ya!³¹⁵

³¹³ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Three, Seite 20. Deutsch: MAIREAD Padraic wird den Unterschied sofort merken, zwischen einer Katze, die ihm gehört und einer Katze, die nicht ihm gehört. Schließlich ist er ein Vizeleutnant und das im Alter von zweiundzwanzig, oder etwa nicht? (Szene 3, Seite 17.)

³¹⁴ CHRISTY. (*Pause*) I was brought up be Jesuits. And the thing the Jesuits tell you, "It's a terrible thing to go lying." Of course, a fella's eyes can often play tricks on him, especially when he only has one eye, but as sure as shite I'd swear you aimed for that cat's head full-pelt, then near enough reversed on the fecker. I'll be seeing you. (*The Lieutenant of Inishmore*: Scene Three, Seite 21 – 22.) Deutsch: CHRISTY (*Pause*) Ich bin bei den Jesuiten erzogen worden. Und Jesuiten sagen „Es ist eine schlimme Sünde, zu lügen“. Natürlich können die Augen einen Mann auch täuschen, besonders wenn er nur ein Auge hat, aber so sicher wie Scheiße kann ich sagen, ich schwöre, daß du mit voller Absicht auf den Kopf dieser Katze los bist und dann auf dem Vieh gebremst hast. Man sieht sich. (Szene 3, Seite 19.)

³¹⁵ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Three, Seite 22. Deutsch: MAIREAD Und das ist erst der Anfang, scheiße nochmal, Davey Claven! Du wirst so tot sein wie diese Katze, wenn das hier vorbei ist, sogar toter als tot, du arschloch! (Szene 3, Seite 19.)

Die Funktion der Szene im Verlauf der Struktur des Stückes ist wiederum vorrangig das Einführen zweier Figuren, Christy und Mairead. Hierbei wird Mairead ausführlich vorgestellt, Christys Auftauchen und Intention bleiben noch im Verborgenen. Die Szene ist auffallend kurz und dient dem Spannungsaufbau bis zur Rückkehr Padraics nach Inishmore.

Inhalt der Szene ist das Gespräch der Geschwister, in dem Mairead charakterisiert wird. Im Gegensatz zu den vorangegangenen Szene (ausgenommen des Fußtrittes von Donny auf Daveys Hinterteil in Scene One) kommt es hier tatsächlich zu einer Gewaltanwendung auf der Bühne: Davey stößt seine Schwester und diese schießt auf ihren Bruder. Das Blut auf seiner Wange entsteht somit nicht vor Beginn der Szene, sondern während dieser.

Wichtig in dieser kurzen Szene ist das Auftauchen Christys, was aber zu diesem Zeitpunkt für den Rezipienten noch nicht ersichtlich ist. Christys Verhalten – dass er Davey des Katzenmordes bezichtigt – verrät schon im Ansatz etwas über dessen Charakter.

Scene Three scheint in der Chronologie der Handlung nur eine weitere Bestandsaufnahme zu sein. Vor allem die ersten Szenen des Stückes teilen diesen Charakterzug miteinander. Zwar gibt es eine fortlaufende Handlung, diese ist aber niemals im Vordergrund der Geschehnisse angesiedelt.

Scene Four:

Szenen-, Orts- und Zeitwechsel: Es ist Nacht, die Szene spielt im selben Raum wie Scene One. Donny steht im Zimmer, in der Hand eine Flasche Poteen, aus der er immer wieder trinkt, seine Hände sind schwarz. Er beobachtet Davey dabei, wie dieser versucht, eine rote Katze mit Schuhcreme schwarz zu färben. Daveys Vorhaben will nicht gelingen, beide Männer sind betrunken.

Der Nebentext zu Beginn der Szene lässt den Schluss zu, dass Davey keine schwarze Ersatzkatze für Wee Thomas gefunden hat, sie versuchen, eine rote Katze schwarz zu färben, bezweifeln aber trotz ihrer Trunkenheit den Erfolg dieses Unterfangens. Donny wirft Davey vor, keine schwarze Katze gefunden zu haben, Davey wehrt sich dagegen, muss jedoch gestehen, dass die einzigen schwarzen Katzen, die er auf der Insel gesehen hat, immer in der Nähe von Kindern und deren Müttern waren, die gerade mit den Katzen gespielt haben – und er sich außerstande sah eine der Katzen mitzunehmen.

DONNY. Aye. No guts for the job. I know well.
 [...]

 DONNY. [...] And if you were any kind of a man at all you'd've walked up to them mams and said „I'm taking yere kind's cat,“ and if they'd put up a show you could've given them a belt, and then trampled on the bitches!

 DAVEY. I'm not a man to go trampling on mams. Not for the sake of a cat anyways. Would you've liked your mam trampled on when she was alive?

 DONNY. Many's the time I trampled on my mam when she was alive. After she'd died I stopped. There seemed no sense.

 DAVEY. What did you go trampling on your mam for?

 DONNY. Ah, she'd get on me nerves.

 DAVEY. I can see where your Padraic does get his outlook on life now.³¹⁶

Mehr und mehr wird die verworrene Weltsicht der Charaktere ersichtlich. Davey erscheint inmitten dieser Charaktere trotz seiner Eigenheiten noch der normalste zu sein. Seine Weigerung, spielenden Kindern die Katze wegzunehmen grenzt jedoch in dieser verrückten Welt an fahrlässige Naivität.

Schließlich übernimmt Donny die Arbeit an der Katze. Die Schuhcreme neigt sich dem Ende zu, die Katze ist erst zur Hälfte schwarz angemalt. Davey brabbelt unter dem Einfluss des Alkohols vor sich hin, auch Donny wird mehr und mehr betrunken. Trotzdem registriert er noch das Halsband, das die Katze trägt. Der Name darauf: Sir Roger.

DONNY. [...] *(He finishes polishing the cat, then holds him up high in the air for Davey to see.)* What do you think, Davey? Will we get away with it? *(Davey considers for a few moments.)*

 DAVEY. He'll put a gun to our heads and blow out what little brains we have.

 DONNY. *(Laughing.)* He will! *(Blackout.)*³¹⁷

Alle Anzeichen deuten auf eine Katastrophe hin. Der betrunkene Humor der beiden erinnert sehr stark an Galgenhumor. Ihr Schicksaal scheint besiegelt.

Scene Four ist wieder eine recht kurze Szene. Der Inhalt beschränkt sich auf das Färben der Katze. Auch diese Szene gleicht einer Momentaufnahme im Laufe der Handlung. Donny und Davey versuchen ihrer misslichen Lage zu entkommen, der

³¹⁶ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Four, Seite 23. Deutsch: DONNY Klar. Nicht die Eier dafür. Hab ich ja gewußt. [...] DONNY [...] Und wenn du so was wie ein Mann wärst, dann hättest du einfach zu den Müttern gesagt: „Ich nehme euren Kindern jetzt die Katze weg“, und wenn sie sich aufgeregt hätten, dann hättest du die Biester erst mit dem Gürtel verdreschen und dann zusammentreten müssen. DAVEY Ich bin keiner, der Mütter zusammentritt. Nicht wegen einer Katze jedenfalls. Hättest du deine Mutter gern zusammengetreten, als sie noch lebte? DONNY Mehr als einmal hab ich meine Mutter zusammengetreten, als sie noch lebte. Als sie tot war, hab ich damit aufgehört. Hatte ja keinen Sinn mehr. DAVEY Wofür hast du deine Mutter zusammengetreten? DONNY Ach, sie ist mir auf die Nerven gegangen. DAVEY Jetzt weiß ich, woher dein Padraic seine Einstellung zum Leben hat. (Szene 4, Seite 20 – 21.)

³¹⁷ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Four, Seite 25. Deutsch: DONNY [Nebentext] Was glaubst du, Davey? Kommen wir damit durch? DAVEY *denkt einen Moment nach.* DAVEY Er wird uns ne Pistole an den Kopf halten und uns den letzten Rest Hirn wegschießen. DONNY *(lacht)* Ja, stimmt! *Dunkel.* (Szene 4, Seite 23.)

Kater, der ihnen dabei helfen soll, ist jedoch orange und – anhand des Namens als der Kater von Mairead zu erkennen.

Die vierte Szene kehrt in gewisser Weise zum Ausgangspunkt zurück: das gleiche Zimmer, die gleichen Protagonisten, nur der Kater ist ein anderer. In der ersten Szene war er schwarz und tot, diesmal ist er orange und sehr lebendig. Durch die kurzen Szenen entsteht eine Art von Gleichzeitigkeit.

Scene Five:

Szenenwechsel auf eine Straße auf Inishmore. Es ist Nacht. Christy, Brendan und Joey sitzen wartend am Straßenrand, Joey sitzt etwas abseits.

In der Personenliste sind Joey und Brendan etwa als gleich alt, um die zwanzig, angegeben, beide stammen, sowie auch Christy, aus Nordirland. Sie sprechen mit nordirischem Akzent. Christy isst Bohnen aus einer Dose.

Joey ist verstimmt. Brendan zieht ihn auf und Christy versucht zwischen den beiden – augenscheinlich nicht zum ersten Mal – Frieden zu stiften. Joey bringt den Punkt der Streiterei zur Sprache:

JOEY. [...] I don't have to go out of me way to pick on wee fellas I'm twenty times bigger than and who are unarmed, and who never will be armed because they have no arms. Just paws.

CHRISTY. We none of us enjoyed today's business, Joey-o, but hasn't the plan worked? And like the fella said, "Don't the end justify the means?" Wasn't Marx said that, now? I think it was.

BRENDAN. It wasn't Marx, no.

CHRISTY. Who was it then?

BRENDAN. I don't know, now. It wasn't Marx is all I'm saying.

CHRISTY. Oh, Brendan, you're always cutting people down and saying who didn't say things. A fool can say who didn't say things.[...] ³¹⁸

Mit diesem kleinen Wortwechsel und dem Auftritt Christys in Scene Three werden die drei Figuren charakterisiert; Joey plagen Gewissensbisse, wenn Katzen umgebracht werden. Es stellt sich heraus, dass Christy, der bei seinem ersten Auftritt Davey die Schuld an dem Tod der Katze zugeschoben hat, selbst der Drahtzieher ist. Er ist

³¹⁸ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Five, Seite 25 – 26. Deutsch: JOEY [...] Aber eins muß ich nicht, ich muß nicht da draußen rumrennen und mich prügeln, mit jungen Burschen, wo ich zwanzigmal stärker bin als die und die nicht bewaffnet sind und die nie bewaffnet sein werden, weil die keine Arme haben, um die Waffen zu tragen, sondern nur Pfoten. CHRISTY Keiner von uns allen hat das gerne gemacht heute, Joey, aber hat der Plan etwa nicht geklappt? Und wie der Mann schon gesagt hat, „Der Zweck heiligt die Mittel“: War das nicht Marx, der das gesagt hat? Ich glaube schon. BRENDAN: Nein, das war nicht Marx. CHRISTY Wer war es dann? BRENDAN Weiß ich nicht. Es war nicht Marx, ist alles, was ich sage. CHRISTY Oh, Brendan, du machst immer alle Leute runter und sagst wer irgendetwas nicht gesagt hat. Jeder Idiot kann sagen, wer irgendetwas nicht gesagt hat. [...] (Szene 5, Seite 23 – 24.)

offensichtlich der Anführer der Gruppe. Brendan hingegen ist streitlustig, ärgert erst Joey und legt sich dann mit Christy an, als dieser das Machiavelli-Zitat Marx zuschreibt.

Joey hält sich aus diesem Gespräch heraus, wirft aber beiden vor, das Thema gewechselt zu haben. Für ihn war der Zwischenfall mit der Katze Anstoß, seinen Eintritt in die INLA zu hinterfragen.

JOEY. I'd've never joined the INLA in the first place if I'd known the battering of cats was to be on the agenda. The INLA has gone down in my estimation today. Same as when we blew up Airey Neave. You can't blow up a fella just because he has a funny name. It wasn't his fault.

CHRISTY. Why don't you form a splinter group, so, like oul Mad Padraic?

BRENDAN. Aye. The Irish National Being Nice To Cats Army.

JOEY. I would. Only I know you two'd blow me away for it, after probably killing me goldfish first!

BRENDAN. Sure, you've no goldfish, Joey.

JOEY. I was making a fecking comparison!³¹⁹

Joey spielt hier die Rolle des Vernünftigen, er setzt sich mit den Taten der INLA auseinander, wird aber nicht ernst genommen. Die Erwähnung des Namens Airey Neave,³²⁰ sowie schon die Erwähnung der Bomben in den Fish&Chips-Shops von Padraic in der zweiten Szene sind Bezüge zur Realität des Nordirlandkonflikts und den Taten der INLA. Auf den weiteren Verlauf der Handlung haben diese Tatsachen aber keinen Einfluss.

Christy schafft es auch gleich wieder das Thema zu wechseln, er hält eine glühende patriotische Rede und rechtfertigt den Tod der Katze durch die Tatsache, dass sie so Padraic in die Falle locken können. Das Ende von Christys pathetischer Rede veranlasst Joey, seinen sarkastischen Kommentar beizusteuern, der wiederum eine noch öfter auftretende Reaktion auslöst:

CHRISTY. [...] Isn't it for everybody we're freeing Ireland? That's what Padraic doesn't understand, is it isn't only for the school kids and the oul fellas and the babes unborn we're out freeing Ireland. No. It's for the junkies, the thieves and the drug pushers too!

³¹⁹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Five, Seite 26 – 27. Deutsch: JOEY Ich wäre nie in die erste Reihe der INLA eingetreten, wenn ich gewußt hätte, daß Katzenkaputtschlagen im Programm steht. Die INLA ist heute in meinem Ansehen gesunken. Wie, als wir Airey Naeve in die Luft gejagt haben. Man kann nicht jemanden einfach in die Luft jagen, nur weil er einen blöden Namen hat. Das ist nicht seine Schuld. CHRISTY Warum gehst du nicht einfach und gründest eine Splittergruppe, so wie unser durchgedrehter Padraic? BRENDAN Jau. Die Irisch-Nationale-Seid-Nett-Zu-Katzen-Armee. JOEY Würde ich ja. Aber ich weiß, daß ihr beiden mich dafür wegblasen würdet, und wahrscheinlich erst, nachdem ihr einen Goldfisch ermordet habt! BRENDAN Aber, du ast doch gar keinen Goldfisch, Joey. JOEY Ich habe nur einen verdammten Vergleich angestellt! (Szene 5, Seite 25.)

³²⁰ Airey Middleton Sheffield Neave, 23.01.1916 – 30. März 1979, starb bei einem Bombenanschlag der INLA.

JOEY. Aye. And for the cat batterers on top of it! *(Brendan and Christy stare hatefully at Joey a second, then slowly get up, spread out, take out their guns and point them at him. Joey, scared, stands and points his gun back at them.)*
CHROSTY: I was making a good speech there and you ruined it!³²¹

Die Waffen werden schnell gezogen, und die Situation kann nur entschärft werden, indem Joey sich auf die Seite von Christy und Brendan stellt – auch wenn er sich den Kampf für ein freies Irland anders vorstellt.

Während der Diskussion über Katzen und tote Katzen bereiten die drei ihren Aufbruch vor. Christy erläutert noch einmal den Plan: durch den Tod des Katers wurde Padraic nach Inishmore gelockt; wie er von Davey erfahren hat, wird Padraic am nächsten Tag zu Mittag erwartet und dann würden sie einige Minuten später Padraic einfach überraschen und erschießen. Christys Hinweis, dass er Davey die Schuld am Tod der Katze in die Schuhe geschoben hat löst eine weitere Diskussion über Zitate aus. Sie verlassen die Straße.

Nebentext:

*(The voices of the three fade to mumbles offstage. Pause. Mairead idles on from stage right, having overheard their conversation. She stares off after the men a second, broods thoughtfully, then cocks her air rifle. Blackout.)*³²²

Die fünfte Szene ist eine kleine Episode im Verlauf der Handlung, wieder mehr das Vorstellen weiterer Charaktere – mit Joey und Brendan ist die Liste hiermit komplett. Christys Rolle als Anführer wird gefestigt, Joey wird als Mitläufer und denkender Außenseiter, Brendan als etwas einfältig charakterisiert. An sich sind Joey und Brendan nur Teil dessen, was Christy repräsentiert, als eigenständige Charaktere sind sie unbedeutend und überflüssig, sie spielen aber durch ihre physische Präsenz eine Rolle im Laufe der Handlung.

Durch das Auftauchen Maireads am Ende der Szene bekommt die Handlung einen neuen Wendepunkt. Sie, die eindeutig Padraic nacheifert, erfährt von der Gefahr, in der er schwebt.

Die Funktion der fünften Szene liegt in der Tatsache, dass Mairead die Unterhaltung und vor allem die Pläne Padraic betreffend mithören kann. Nun liegt der weitere Verlauf der Handlung in ihren Händen. Den Hauptteil der Szene beanspruchen jedoch

³²¹ *The Lieutenant of Inishmore: Scene Five, Seite 27. Deutsch: CHRISTY [...] Tun wir es nicht für alle und jeden, daß wir Irland befreien? Das ist es, was Padraic nicht versteht, daß wir Irland nicht nur für die Schulkinder und die alten Männer und die ungeborenen Babys befreien. Nein. Es ist auch für die Junkies, die Diebe und die Drogendealer! JOEY Jau. Und für die Katzenkaputtschläger außerdem! [Nebentext] CHRISTY Ich habe da eine gute Rede gehalten, und du hast sie versaut. (Szene 5, Seite 25.)*

³²² *The Lieutenant of Inishmore: Scene Five, Seite 28. Deutsch: [Nebentext] (Seite 27.)*

die drei Terroristen und ihre Streitereien. Damit wird ein weiterer Aspekt der Umfelds der Handlung beleuchtet, aber, wie schon erwähnt, nicht die Handlung an sich vorwärtsgetrieben. Wieder erscheint die Szene mehr eine Momentaufnahme zu sein als eine aktive Auseinandersetzung mit dem Konflikt.

Noch befindet sich das Drama im Aufbau der Spannung. Die kleinen Episoden hängen zusammen, geben kleine Hinweise und führen schrittweise zum eigentlichen Konflikt.

Scene Six:

Szenenwechsel auf eine andere Straße auf Inishmore. Es ist immer noch Nacht. Mairead trägt zum ersten Mal etwas Lippenstift und Make-up, lehnt an einer Wand und singt leise „The Patriot Game“ vor sich hin. Das Luftdruckgewehr lehnt neben ihr an der Wand.

Padraic kommt unbemerkt von Mairead und singt die letzten Worte des Liedes mit. Padraic richtet das Wort an sie:

PADRAIC. It's a while since I heard that owl song. Wasn't it one of the Behans wrote that?

MAIREAD. It was. Dominic.

PADRAIC. (*About to move on.*) If they'd done a little more bombing and a little less writing I'd've had more respect for them.

MAIREAD. I still have respect for them. Lieutenant.

PADRAIC. (*Pause.*) You're not Seamus Claven's daughter?

MAIREAD. I am. You remembered me, so.³²³

Deutlich ist Maireads Bewunderung aus dem Dialog herauszulesen. Sie fühlt sich geschmeichelt, dass ihr Held Padraic sich an sie erinnern kann. Allerdings brüskiert er sie gleich wieder, sagt ihr, er habe sie erst für einen Buben gehalten und macht abfällige Bemerkungen über Frauen. Einige Male versucht Mairead Padraics Interesse an ihr zu wecken, aber auch eine Einladung zum Tanz oder ins Kino ändert an seiner Haltung nichts. Diese Missachtung ihrer Annäherungsversuche führt schließlich zum ausschlaggebenden Wendepunkt für Mairead: wollte sie Padraic erst vor den drei Terroristen aus Nordirland zu warnen, so ruft die Art, wie er sich über sie lustig macht, ihren Trotz hervor und sie sagt ihm nichts.

MAIREAD. And you can forget the message I had for you too!

PADRAIC. What message?

³²³ *The Lieutenant of Inishmore: Scene Six, Seite 29. Deutsch: PADRAIC Ist schon was her, daß ich den alten Song gehört hab. War doch einer von den Behans, der das geschrieben hat, oder? MAIREAD Ja, stimmt. Dominic. PADRAIC (will weitergehen) Hätten sie ein bißchen mehr gebombt und weniger geschrieben, dann hätte ich mehr Respekt vor ihnen. MAIREAD Ich hab trotzdem Respekt vor ihnen. Leutnant. PADRAIC (Pause) Du bist nicht Seamus Clavens Tochter, oder? MAIREAD Doch. Du erinnerst dich also an mich. (Szene 6, Seite 27 – 28.)*

MAIREAD. No message.
 PADRAIC. No, what message did you have for me? *(Suddenly upset, suspicious.)*
 It wasn't me cat the message was about?
 MAIREAD. If it was or if it wasn't I don't know, I have forgot. *(Padraic angrily pulls out both his guns and points them at Mairead's head.)*
 PADRAIC. Tell me the fecking message now, ya bitcheen! Has me cat gone downhill or what the feck is it? Eh? *(Poised, disgusted and superior, Mairead picks up her air rifle, cocks it, and, while Padraic still has his guns to her head, points the rifle towards on of his eyes, so that the barrel is almost resting against it. Pause.)* Do you think I'm joking?
 MAIREAD. Do you think I am?³²⁴

Padraic muss klein begeben, spricht Mairead seine Bewunderung aus, dass sie so kaltblütig ist, weist allerdings gleich darauf vehement ihre Forderung zurück, Mitglied in der INLA zu werden. Einmal mehr fällt er in seine klischeehaften Ansichten zur Rolle der Frau in der Gesellschaft zurück, rät ihr, sich die Haare wachsen zu lassen und zu heiraten.

MAIREAD. *(Pause.)* The message was Wee Thomas is over the worst of it, but be hurrying home to him, just to be on the safe side, now.
 PADRAIC. He's over the worst of it?
 MAIREAD. He is.
 PADRAIC. *(Ecstatic.)* Oh, God love you, Mairead, I could kiss you! *(Padraic grabs Mairead in his arms and kisses her, a kiss of thanks at first, which lengthens into something much more sensual. They break, both a little disturbed. Padraic smiles uncomfortably and hurries off stage left. Mairead stares at the ground a while, singing quietly to herself, but with a little more thought for the words than before.) [...]*³²⁵

Sowohl Mairead als auch der Rezipient wissen, dass Wee Thomas tatsächlich „over the worst of it“ ist. Für Padraic hat diese Formulierung natürlich eine ganz andere Bedeutung.

Das Ende der Szene ist somit einerseits ein anderes als sich Mairead zu Beginn erwünscht hatte, andererseits bekommt sie den Kuss, auf den sie wohl gewartet hatte. Nur die Umstände sind andere geworden. Der Text des Liedes „The Patriot Game“ bekommt für sie eine andere Bedeutung.

Scene Six ist eine weitere kurze Szene im ersten Teil des Stückes. Auch diese Szene ist eher episodenhaft, wieder nur eine Momentaufnahme der eigentlichen Handlung.

³²⁴ *The Lieutenant of Inishmore: Scene Six, Seite 31.* Deutsch: MAIREAD Und die Nachricht, die ich für dich hatte, kannst du auch vergessen! PADRAIC Welche Nachricht? MAIREAD Keine Nachricht. PADRAIC Nein, was für eine Nachricht hattest du für mich? *(plötzlich verärgert, mißtrauisch)* Hat nicht was mit meiner Katze zu tun, die Nachricht, oder? MAIREAD Kann sein, kann nicht sein, weiß ich nicht. Hab ich vergessen. [Nebentext] PADRAIC Jetzt raus mit der Scheißnachricht, du dummes Huhn! Ist meine Katze abgekratzt, scheiße, oder was? Heh?! [Nebentext] PADRAIC Glaubst du, ich mach Witze? MAIREAD Glaubst du, ich? (Szene 6, Seite 29 – 30.)

³²⁵ *The Lieutenant of Inishmore: Scene Six, Seite 32.* Deutsch: MAIREAD *(Pause)* Die Nachricht ist, Wee Thomas ist aus dem Gröbsten raus, aber mach, daß du schnell nach Hause kommst, nur um ganz sicher zu sein. PADRAIC Er ist aus dem Gröbsten raus? MAIREAD Ja. PADRAIC *(begeistert)* Oh Gott, ich liebe dich, Mairead, ich könnte dich küssen! [Nebentext] (Szene 6, Seite 30.)

Padraic ist früher als erwartet zurückgekommen – es wird kurz erwähnt, dass es fast morgen ist – und Mairead hatte auf ihn gewartet, um ihn vor Christy, Brendan und Joey zu warnen. Padraics Verhalten ihr gegenüber hat sie aber dazu veranlasst, diese Warnung nicht auszusprechen, ihn sogar noch dazu zu ermutigen, in die ihm gestellte Falle zu gehen. Der Kuss am Ende der Szene scheint aber ein weiterer Wendepunkt zu sein und zeigt sich dann auch später als solcher.

Die Funktion der Szene ist somit wieder ein kleiner Schritt Richtung Katastrophe. Der Konflikt bekommt keine neue Wendung, spitzt sich nur unmerklich zu. Der Protagonist Padraic ändert unbewusst durch sein Verhalten sein Schicksal, das mithilfe Maireads Warnung ein anderes hätte sein können.

Der behandelte Konflikt wird also weiter verzögert, aber nicht aufgehalten.

Die Aktivität des Geschehens der Szene liegt vorrangig im Auftritt Padraics und des Ziehens der Waffen. Der Rest der Handlung ist, wie auch in den vorhergegangenen Szenen, auf den Dialog beschränkt.

Der Übergang zur nächsten Szene unterstreicht die Episodenhaftigkeit des Szenenaufbaus.

Scene Seven:

Szenenwechsel zurück zu Davey und Donny in dessen Haus. Es ist – laut Nebentext – fünf Uhr früh. Die Nacht und der Poteen haben ihre Spuren hinterlassen. Die Szene hat sich auch etwas verändert. Donny sitzt in einem Sessel und döst vor sich hin, Davey sitzt am Boden, ein selbst gemachtes Holzkreuz in der Hand. Das untere Ende des Kreuzes ist zugespitzt. Davey schreibt mit seinen Fingerspitzen und der Schuhcreme „Wee Thomas“ auf das Kreuz. Die zum Teil schwarz angeschmierte orange Katze streunt durchs Zimmer, der leere Katzenkorb steht am Tisch.

Donny schreckt auf und erinnert Davey daran, nicht zu vergessen, ihn zu wecken. Die Unterhaltung verläuft schlaftrunken und unter dem Einfluss des Alkohols.

DONNY.	Remember now.
DAVEY.	I'll remember. (<i>Pause.</i>) Remember what?
DONNY.	To be waking me!
DAVEY.	Aye.
DONNY.	There's nothing more can be done till we're sober and it's light out, so we'll have a wee sleep and be up right and early to fix the final touches so not a thing will he suspect.
DAVEY.	Aye. [...] ³²⁶

³²⁶ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Seven, Seite 32 – 33. Deutsch: DONNY Denk dran. DAVEY Ich denk dran. (Pause) Woran? DONNY Mich zu wecken! DAVEY Jau. DONNY Es gibt nichts, das wir

Der Plan, Padraic die falsche Katze unterzujubeln ist also noch nicht ganz verworfen, allerdings scheint Davey nicht daran zu glauben, dass es gelingen könnte. Das Kreuz in seinen Händen ist das sichere Zeichen dafür. Auch Donny entdeckt das Kreuz, lobt die Arbeit und fängt nochmals damit an, zu überlegen, was sie am Morgen noch alles machen müssen, damit Padraic nicht misstrauisch wird. Davey setzt die Katze in den Katzenkorb, setzt sich schließlich selber wieder auf den Boden und fängt an einzudösen. Noch einmal wird er von Donny geweckt, noch einmal versichert Davey, er würde sicher aufwachen und schließlich schlafen beide ein.

Auch diese Szene ist sehr kurz (im Textbuch keine zwei Seiten lang). Die Szene lenkt die Chronologie der Ereignisse noch ein letztes Mal auf Davey und Donny, um der Handlung noch einen weiteren Moment hinzuzufügen, bevor Padraic auftaucht.

Die siebente Szene ist immer noch Teil der steigenden Handlung. Der Konflikt ist noch nicht zum Ausbruch gekommen, die Katastrophe steht noch bevor. Mit den beiden vorhergegangenen Szenen zwischen Donny und Davey (Scene One und four) kommt diese Konstellation der Figuren zum letzten Mal zum Einsatz.

Nach Scene Seven – auch wenn es im Textbuch nicht explizit angegeben ist – findet die Pause statt. Die letzten beiden Szenen des Stückes verlieren das bis dahin so Episodenhafte des Aufbaus des Stückes; sie dauern deutlich länger, die Handlung wird ausgespielt, nicht nur angedeutet.

Scene Eight:

Zu Beginn der achten Szene sieht alles so aus, wie am Ende der siebenten. Nur ist es in der Zwischenzeit Tag geworden, das Licht fällt durch die Fenster auf die beiden Schlafenden, Donny und Davey. Die Türe öffnet sich und Padraic kommt ins Haus. Er sieht die Schlafenden, geht leise weiter, glücklich ruft er leise nach Wee Thomas. Er entdeckt die Katze im Katzenkorb am Tisch und geht zu ihr.

PADRAIC. Thomas? Wee Thomas? Here, baby. Daddy's home. Are you not well, loveen? [...] *(Pause. Padraic notices the cat asleep in the basket, goes over to it and, confused, runs his fingers along its back. His fingers come away black and he smells them. He idles back to the sleeping Davey, spots Davey's black hands, raises one of them to get a better look at it, then lets it drop. Davey remains asleep. Still confused, Padraic notices the cross on the floor and picks it up. As he reads its inscriptions his*

tun können, bevor wir wieder nüchtern sind und es draußen hell ist, also schlafen wir jetzt ein bißchen, und dann können wir frisch und früh genug die letzten Handgriffe erledigen, so daß er nicht das kleinste bißchen merkt. DAVEY Jau. (Szene 7, Seite 31.)

face drops, from sadness to fury, just as Davey begins to wake, stretch his arms, open his eyes and see Padraic.)

DAVEY. Feck me!

[...]

PADRAIC. *(To Davey.)* Where's me cat? Eh? Where's me fecking cat?

DONNY. *(Sleepily.)* Are you home, Padraic?³²⁷

Padraics Rückkehr findet – wie zu erwarten war – statt, bevor Donny und Davey aufgewacht sind und alles aufgeräumt haben. Weder der Beginn der Szene noch deren weiterer Verlauf bringen, aufgrund der vorhergegangenen Episoden, welche die Charaktere genauer gezeigt haben, größere Überraschungen und Wendungen. Man kann von einer logischen Entwicklung sprechen.

Die Ausflüchte, warum der Kater im Korb mehr orange als schwarz ist und nach Schuhcreme stinkt, finden selbstverständlich keinen Glauben bei Padraic.

DONNY. I suppose he's changed since last you saw him, Padraic. Oh, cats change quick.

PADRAIC. Changed quick, is it, Dad? *(He shoots the sleeping cat, point blank. It explodes in a ball of blood and bones. Davey begins screaming hysterically. Donny puts his hands to his head. Padraic shoves Davey's face into the bloody cat to stop him screaming.)* He's changed quick enough now! And ye two'll be changing the same way in a minute. Where's Wee Thomas? [...]³²⁸

Padraics Reaktion ist sehr heftig. Mit seiner Tat löst er weitere verborgene Verkettungen aus, die letztlich zur Katastrophe am Ende des Stückes führen werden. Daveys Reaktion ist nachvollziehbar: schließlich war die Katze der geliebte Kater seiner Schwester Mairead, Sir Roger. Dass Padraic keine leeren Drohungen ausspricht, als er sagt, die beiden würden in einer Minute genauso wie die Katze im Korb enden, scheint selbstverständlich. Donny versucht die Situation noch irgendwie zu retten, indem er versucht, Padraic weiszumachen, dass Wee Thomas weggerannt sei. Padraics Reaktion darauf macht deutlich, wie sehr er seinem Vater glaubt.

PADRAIC. You think he's run away, do ye? *(He takes Davey's head out of the cat, forces him to his knees, lunges over to Donny, grabs him by the hair and kneels him down beside Davey.)* Is that why these shenanigans? *(Padraic angrily holds up the dead bloody cat from the basket, then throws it in through the door to the bathroom stage left.)* Is that why this fecking thing, so? *(Padraic bangs Donny in the face with the crucifix and holds it in front of him.)*

³²⁷ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 34. Deutsch: PADRAIC Thomas? Wee Thomas? Hier Schätzchen. Daddy ist wieder da. Geht's dir nicht gut, Liebling? Ich hab auch ein paar Bandwurmpillen für dich. [Nebentext] DAVEY Scheiße! [Nebentext] PADRAIC *(zu Davey)* Wo ist meine Katze?! Heh? Wo ist meine verdammte Katze?! DONNY *(verschlafen)* Du bist zu Hause, Padraic? (Szene 8, Seite 33.)

³²⁸ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 35. Deutsch: DONNY Ich glaube, er hat sich verändert, seit du ihn das letzte Mal gesehen hast, Padraic. Oh ja, Katzen verändern sich schnell. PADRAIC Hat sich schnell verändert, ja, Dad? [Nebentext] Und jetzt hat er sich besonders schnell verändert! Und ihr beide werdet euch in einer Minute genauso verändern. Wo ist Wee Thomas?! [...]

(Szene 8, Seite 34.)

DONNY. (*To Davey.*) I know you'd made a mistake somewhere along the line, you!³²⁹

Trotz all der Tragik verlässt der Autor niemals die schon in der zweiten Szene erwähnte Verbindung von Gewalt und Humor. So fürchterlich die Tatsache ist, dass Padraic den Kater erschossen hat und jetzt offensichtlich vorhat, seinen Vater und Davey zu erschießen, die Situation wird als Groteske gezeigt. Rational gesehen ist das, was Padraic, aber auch alle anderen Figuren des Stückes tun, grotesk, in der geschlossenen Handlung aber durchaus logisch und nachvollziehbar.

Donny ringt sich schließlich dazu durch, Padraic zu sagen, dass Wee Thomas tot ist – die Reaktion Padraics darauf ist schiere Verzweiflung. Donny erzählt aber weiter, dass Davey für den Tod des Katers verantwortlich ist, dies führt wiederum zu einer heftigen Diskussion zwischen Donny und Davey, vergleichbar dem, was sich in Scene One abgespielt hat, diesmal jedoch knien die beiden am Boden, bedroht durch Padraic. Schon dadurch erlangt dieses Streitgespräch einen weiteren grotesken Zug.

Die beiden streiten sich so sehr, dass sie sich mehr und mehr gegenseitig beschuldigen, unter anderen wirft Davey Donny vor, Wee Thomas immer nur mit Frosties gefüttert zu haben. Padraic hört sich das Streitgespräch an und findet in der Zwischenzeit einen Strick. Er fängt an Donnys Hände mit dessen Füßen zusammenzubinden.

DONNY. [...] Oh, Padraic, don't be tying me hands behind me back, now. We know what you be doing to fellas their hands you tie behind their back...

DAVEY. What does he be doing to them, Donny? Tickling them. (*Donny gives him a look. Davey, crying:*) I was just trying to keep me hopes up. (*Padraic ties Davey in the same way as Donny, during which Davey manages to get up some nerve. Angrily:*) Sure, I was only trying to save the feck was how I become involved!

PADRAIC. So me cat is a feck now, is he?³³⁰

Anspielungen auf das, was Padraic mit den beiden anderen vorhat, bestimmen die Konversation, unterbrochen nur durch halbherzige Versuche, den Ernst der Lage in irgendeiner Weise zu überspielen. Daveys Aufmüpfigkeit führt schließlich dazu, dass Padraic anfängt, ihm die Haare abzuschneiden, für Davey schrecklicher als der Gedanke an das, was Padraic sonst noch alles tun könnte. Der Dialog changiert

³²⁹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 35. Deutsch: PADRAIC Ach, ihr glaubt, er ist weggelaufen, ja? [Nebentext] Und deshalb dieser ganze Blödsinn hier? [Nebentext] Deshalb diese ganze Scheiße hier? [Nebentext] DONNY (*zu Davey*) Ich hab gewußt, daß du früher oder später einen Fehler machst. (Szene 8, Seite 34.)

³³⁰ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 36. Deutsch: DONNY (*voller Angst*) Bitte, Padraic, bind' mir nicht die Hände auf dem Rücken zusammen. Wir wissen, was du mit Leuten machst, denen du die Hände auf dem Rücken zusammengebunden hast... DAVEY Was macht er denn mit denen, Donny? Kitzelt er sie? [Nebentext] DAVEY (*weint*) Ich hab nur versucht, mir Hoffnung zu machen. [Nebentext] DAVEY (*verärgert*) Nur weil ich diesem Scheißvieh helfen wollte, nur deshalb bin ich da reingeraten! PADRAIC Ah, meine Katze ist also ein Scheißvieh, ja? (Szene 8, Seite 35.)

zwischen Verzweiflung, Starrköpfigkeit, Aufbegehren und Unterwürfigkeit, Padraic ist jedoch von seinem Vorhaben nicht abzubringen.

DAVEY. Ar, not me hair! Sure, this just confirms you're a mad thick feck!
PADRAC. I'd be scared the bullets wouldn't be getting through this girl's minge.
DONNY. Ah, don't be killing us, Padraic. Sure, we didn't mean for Wee Thomas to die.
PADRAIC. Wee Thomas was in your care. Me only friend in the world for fifteen years, and then into your care I put him...
DAVEY. Fifteen years? Sure, he'd have a good innings, Padraic. Aargh!
PADRAIC. And Wee Thomas is now dead. Them's the only facts this tribunal needs.
DONNY. What tribunal?
DAVEY. Them facts are only circumstantial. (*The haircut finished, Padraic tosses the knife aside and takes out two handguns.*)
PADRAIC. These guns are only circumstantial, so, and so too your brains'll be only circumstantial as they leave your heads and go skidding up the wall.
DAVEY. That sentence makes no sense at all.
DONNY. (*To Davey.*) Do you have to get him even more worked up, you? (*Padraic puts a gun to the back of each of their heads.*)
PADRAIC. Be making any final confession you have, now, before you go meeting yere maker. [...]³³¹

Das Schicksal der beiden scheint besiegelt. Nur mehr vage erinnert sich der Rezipient an die drei Terroristen, die Padraic nach Inishmore gelockt haben.

Für Padraic stellt die Tatsache, dass er im Begriff ist, seinen eigenen Vater zu erschießen, kein Hindernis dar und er schickt sich an, noch eine Rede zu halten, die Wee Thomas gewidmet ist. Padraics Rede zeigt seine Verzweiflung über den Tod des Katers, sowie auch seinen Wahnsinn.

PADRAIC. [...] Now shut up while I make me speech. (*Still pointing the guns at their heads, Padraic cocks them. Donny and Davey shiver tearfully. The clock on the wall is just reaching twelve ten.*) Ye have killed me cat and ye've ruined me life, for what I've got to live for now I do not know...
DAVEY. You could get another cat. (*Padraic hits Davey with the butt of his gun.*)
PADRAC. I will plod on, I know, but no sense to it will there be with Thomas gone. No longer will his smiling eyes be there in the back of me head, egging me on, saying, "This is form e and for Ireland, Padraic. Remember that," as I'd lob a bomb at a pub, or be shooting a builder. Me whole world's gone, and he'll never be coming

³³¹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 36 - 37. Deutsch: DAVEY Au, nicht meine Haare! Das beweist doch nur, daß du ein saublödes Arschloch bist! PADRAIC Ich hab Angst, die Kugeln bleiben in diesem Mädchenmop stecken. DONNY Ach komm, bring uns nicht um, Padraic. Wir wollten wirklich nicht, daß Wee Thomas stirbt. PADRAIC Wee Thomas war in deiner Obhut. Mein einziger Freund auf der ganzen Welt, fünfzehn Jahre lang, und dann gebe ich ihn in deine Obhut... DAVEY Fünfzehn Jahre? Na, dann hat er doch ein langes ausgefülltes Leben gehabt, Padraic. Auuu! PADRAIC Und jetzt ist Wee Thomas tot. Das sind die einzigen Fakten, die für dieses Tribunal wichtig sind. DONNY Was für ein Tribunal? DAVEY Diese Fakten sind lächerlich. [Nebentext] PADRAIC Diese Waffen sind auch lächerlich, und genauso werden auch eure Hirne lächerlich sein, wenn sie aus euren Köpfen fliegen und an die Wand klatschen. DAVEY Der Satz macht überhaupt keinen Sinn. DONNY (zu DAVEY) Mußt du ihn unbedingt noch mehr reizen? [Nebentext] PADRAIC Sprecht eure letzte Worte, legt Beichte ab, wenn ihr müßt, bevor ihr vor euren Schöpfer tretet. [...] (Szene 8, Seite 36.)

back to me. *(Pause.)* What I want ye to remember, as the bullets come out through yere foreheads, is that this is all a fella can be expecting for being so bad to an innocent Irish cat. Goodbye to ye, now. *(Donny and Davey tense up.)* Goodbye, I said.
 DAVEY. Goodbye...
 DONNY. Goodbye, Padraic... *(Donny and Davey tense up again. Pause. There is a loud knock at the front door. Padraic uncocks his guns.)*³³²

Der Spannungsbogen wird durch das Klopfen an der Türe unterbrochen, die Delinquenten bekommen einen Aufschub.

Padraic steckt die Waffen weg und geht zur Türe. Er ermahnt die beiden am Boden Knienden nichts zu unternehmen, sonst würde es ihnen noch schlechter ergehen – in Anbetracht der Tatsache, dass er die beiden gerade erschießen wollte, eine sehr absurde Drohung.

(Padraic opens the front door wide. Standing there are Christy, Joey and Brendan, smiling, their hands behind their backs. Padraic laughs, happy to see them.)

CHRISTY. Howdo.

PADRAIC. Christy! What the feck are you fellas doing out this way? Come on in ahead for yourselves. I'm just in the middle of shooting me dad. *(He turns his back on them, goes back to the two kneeling men and points his guns at their heads, at the same time as the three men at the door dash in, take the guns out from behind their backs and point them right up Padraic's head – one on the left side, one on the right and one from behind, in something of a triangle. Pause.)* What's all this about, now?

CHRISTY. Does the word "splinter group" mean anything to ya?

PADRAIC. "Splinter group"? Splinter group's two words.³³³

Wie schon zuvor ist die Reaktion an sich komplett irrational – Padraic versteift sich auf grammatikalische Korrektheit, obwohl er von drei Männern bedroht wird. Diese Besonderheit fällt im Verlauf der Handlung immer wieder auf, sie ist eines der Mittel, mit denen der Autor Humor in das Geschehen einbringt.

Christy beginnt nun, Padraic einen Vortrag zu halten. Im Grunde geht es darum, Padraic zu erklären, warum es so weit gekommen ist, dass sie ihn nun aus dem Weg

³³² *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 37 - 38. Deutsch: PADRAIC [...] Also halt's Maul, ich halte jetzt eine Rede. [Nebentext] Ihr habt meine Katze getötet, und ihr habt mir das Leben ruiniert, weil, wofür ich jetzt noch leben soll, weiß ich nicht... DAVEY Du könntest dir eine neue Katze besorgen. [Nebentext] PADRAIC Ich werde mit Mühe weitermachen, das ist sicher, aber einen Sinn hat das nicht mehr, jetzt, ohne Thomas. Nie wieder werden seine lachenden Augen in meinem Hinterkopf sein, und mich antreiben, und sagen „Für mich und für Irland, Padraic. Vergiß das nicht“, wenn ich eine Bombe in eine Kneipe werfe oder einen Bauunternehmer erschieße. Meine Welt ist leer, und er wird nie mehr zu mir zurückkommen. *(Pause)* Ich will, daß ihr eins wißt, wenn die Kugeln eure Stirn durchschlagen, daß dies alles ist, was jemand erwarten kann, dafür, daß er so schlecht zu einer unschuldigen irischen Katze war. Lebt wohl, ihr zwei. [Nebentext] PADRAIC Lebt wohl, hab ich gesagt. DAVEY Leb wohl... DONNY Leb wohl, Padraic. [Nebentext] (Szene 8, Seite 37.)

³³³ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 38. Deutsch: [Nebentext] CHRISTY Hallo. PADRAIC Christy! Was zum Teufel macht ihr Burschen denn hier draußen? Na kommt erstmal rein, ihr alle. Ich wollte gerade meinen Vater erschießen. [Nebentext] *(Pause)* Was soll das denn jetzt? CHROSTY Sagt dir das Wort „Splittergruppe“ irgendwas? PADRAIC „Splittergruppe“? „Splittergruppe“ sind ja eigentlich zwei Wörter in einem. (Szene 8, Seite 38.)

räumen wollen. Aber Splittergruppen und Folterung von Drogendealern sind nicht der eigentliche Grund.

PADRAIC. You've always had it in for me, Christy. And for no reason at all.

CHRISTY. No reason, no. Other than you shooting me fucking eye out, ya bastard.³³⁴

Letztlich ist es auch bei Christy ein persönliches Motiv und kein politisches, Padraic zu erschießen.

Padraic, der eben noch Anstalten getroffen hat Davey und Donny zu erschießen, ist plötzlich in derselben Situation wie diese und versucht nun, Christy von seinem Vorhaben abzuhalten.

PADRAIC. [...] (*Christy cocks his gun. Joey and Brendan do likewise.*) Christy, now? You wouldn't be killing a fella in front of his dad, would ya?

BRENDAN. You're behind your dad.

PADRAIC. It's the principle I'm saying, ya thick, Brendan.

BRENDAN. Oh, the principle.

PADRAIC. Dad, you wouldn't want to see me killed in front of you, would ya? Wouldn't it be a trauma?

DONNY. I couldn't give a feck! [...] ³³⁵

Padraic fügt sich schließlich in das Unvermeidliche und schlägt vor, hinaus auf die Straße zu gehen. Dass dieser Tag kommen werde, habe er gewusst, nur nicht, dass es so bald sein sollte. Und er bittet sich noch ein bisschen Zeit aus, um an Wee Thomas zu denken und ein kleines Gebet für ihn zu sprechen. Joey versteht das, wird in der Zwischenzeit von Christy angehalten, Padraic die Hände auf den Rücken zu binden. Während Padraic für Donny und Davey unschädlich gemacht wird, gewinnen die beiden wieder Mut. Davey fühlt sich endlich stark gegenüber Padraic und verspottet ihn und seine Liebe zu Wee Thomas. Als Padraic sich auf ihn stürzen will, ziehen Christy, Joey und Brendan ihn zur Türe. Noch während er hinausgeschliffen wird ruft Padraic Davey zu, er würde gleich zurückkommen und dann Rache an ihm nehmen. Schließlich sind Donny und Davey alleine im Haus. Beide sind immer noch gefesselt.

DAVEY. Has he always been that way, Donny?

DONNY. I think he may have gotten worse, now.

DAVEY. (*Pause.*) Are you sad, Donny?

DONNY. Sad, why?

³³⁴ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 39. Deutsch: PADRAIC Du hast schon immer was gegen mich gehabt, Christy. Und dafür gibt es überhaupt keinen Grund. CHRISTY Keinen Grund, nein. Außer, daß du mir mein Auge weggeschossen hast, du Bastard. (Szene 8, Seite 39.)

³³⁵ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 39. Deutsch: [Nebentext] PADRAIC Komm schon, Christy. Du wirst doch nicht einen Mann vor seinem Vater erschießen, oder? BRENDAN Du stehst hinter deinem Vater. PADRAIC Es geht ums Prinzip, Brendan, du Arschloch. BRENDAN Ah, ums Prinzip. PADRAIC Dad, du würdest doch auch nicht gerne sehen, wie ich vor dir erschossen werde, oder? Wäre das nicht ein Trauma für dich? DONNY Das würde mich einen Scheiß interessieren! [...] (Szene 8, Seite 39.)

DAVEY. Sad them fellas are to be shooting your son's head off him?
DONNY. (Pause.) Not really, if I think about it, now.³³⁶

Die Konversation der beiden dauert an. Sie unterhalten sich über die Möglichkeit, die sie vielleicht gehabt hätten, wenn sie losgebunden worden wären und schließlich kommt die Frage auf, ob denn nicht schon etwas zu hören gewesen sei.

DONNY. (Pause.) Did you hear a noise?
DAVEY. What kind of a noise?
DONNY. A clicking?
DAVEY. No.
DONNY. Oh.
DAVEY. Did you?
DONNY. No.
DAVEY. Oh.
DONNY. Good.
DAVEY. Aye. (Pause, then the unmistakable sound of the rapid fire, from somewhere outside, of Mairead's air rifle...) Ar, not me fecking sister, now! (... followed immediately by the hideous screaming of the three gunmen. Sound of gunfire being returned, as the screams continue, getting louder and louder as the screamers get nearer to the house, till suddenly Brendan smashes in through the window left and Joey and Christy burst in through the door. All three are bleeding profusely from their eyes, at which they clutch and tear, blinded, still screaming, crawling around the floor. Donny and Davey watch them in horror.)³³⁷

Christy, Joey und Brendan schreien durcheinander, dass sie blind sind, sie sind sich nicht einig, ob ein Mädchen oder ein Bub mit Lippenstift auf sie geschossen hat und keiner von ihnen will durch die Hand eines Mädchens sterben. Brendan und Joey versichern sich ihre Liebe und wie traurig sie es finden, dass ihre Eltern beide Söhne an einem Tag verlieren werden – der erste Hinweis, dass die beiden Brüder sind.

Donny und Davey verhalten sich ruhig. Sie versuchen, nicht in das Durcheinander hineinzugeraten, allerdings verraten sie sich, als Christy nach ihnen ruft. So werden sie angehalten den dreien die Richtung zu sagen, in die sie schießen sollen, um sich zu verteidigen. Mairead und Padraic kommen Hand in Hand zur Türe herein, Donny und Davey machen den drei blinden Männern komplett falsche Richtungsangaben und Mairead und Padraic können ungehindert durch den Kugelhagel gehen. Padraic ist voller Bewunderung über Maireads Schießkünste mit ihrem Luftdruckgewehr. Er streichelt ihr die Wange und die Haare. Im Zuge der wilden, planlosen Schießerei

³³⁶ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 41. Deutsch: DAVEY War der schon immer so, Donny? DONNY Ich glaube, er ist noch schlimmer geworden. DAVEY (Pause) Bist du traurig, Donny? DONNY Traurig? Warum? DAVEY Traurig, weil diese Kerle deinem Sohn seinen Kopf wegschießen wollen. DONNY (Pause) Eigentlich nicht, wenn ich darüber nachdenke. (Szene 8, Seite 41 – 42.)

³³⁷ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 42. Deutsch: DONNY (Pause) Hast du ein Geräusch gehört? DAVEY Was für ein Geräusch? DONNY Ein Klicken? DAVEY Nein. DONNY Oh. DAVEY Du? DONNY Nein. DAVEY Oh. DONNY Gut. DAVEY Jau. [Nebentext] Ach, jetzt nicht noch meine blöde Schwester! [Nebentext] (Szene 8, Seite 42.)

nimmt Padraic seine beiden Schusswaffen vom Tisch, tritt hinter Brendan und erschießt ihn, ohne dass die beiden anderen es merken. Padraic, gefolgt von Mairead, geht in die Richtung von Joey, die beiden schauen sich immer wieder verliebt in die Augen. Unterdessen ruft Christy nach Anweisungen, um in die richtige Richtung schießen zu können. Padraic erschießt Joey, wieder mit beiden Schusswaffen gleichzeitig.

Christy schießt so lange wild um sich, bis er keine Munition mehr hat, während er nachladen will, bemerkt er die unheimliche Stille.

CHRISTY. Fellas? Why've you stopped shooting, fellas? Fellas? (*Pause. Christy's face drops as he realises Padraic is in the room. He tosses his gun away, sick.*) Not in me head, Padraic, please. For me mother's sake, now... (*Padraic double-shoots Christy in the chest. Christy slums back on the floor, dying, but not actually dead. Padraic and Mairead move up to each other and kiss, Donny and Davey look on, still kneeling there, bound and trembling.*)³³⁸

Damit ist aber das Ende der Szene und der Handlung noch nicht erreicht. Der Konflikt, ausgelöst durch den toten Kater, hat erst seinen ersten Höhepunkt erreicht. Zu viele lose Enden sind noch in der Ausführung des Geschehens zu finden. Allerdings bildet die wilde Schießerei mit der Exekution von Joey, Brendan und Christy die Klimax des Stückes – relativ spät, und auch nur als ein Beginn einer weiteren Serie von gewaltsamen Problemlösungen.

Davey und Donny, immer noch gefesselt, beobachten Padraic und Mairead. Sich still und unauffällig zu verhalten gehört jedoch nicht zu den Charakterzügen der beiden.

DAVEY. What's he kissing me fecking sister for? (*Padraic and Mairead slowly turn and look at the two. Padraic cocks his guns. The two tremble.*)
PADRAIC. This fella's your brother, is he?
MAIREAD. He has a better hairstyle since last I saw him, but aye, he is.
PADRAIC. Oh. I was all set to blow his head off now, along with the feck beside him, but if he's family I won't. I'll have some respect. I'll kill me dad on his own. (*Mairead gently takes one of the guns from Padraic, sidles up behind her brother and puts the gun to his head, speaking as she goes.*)
MAIREAD. If I'm to be travelling back up North with you, I suppose I'll have to be getting used to proper guns some time.
PADRAIC. And there's no time like the present.
MAIREAD. None at all. (*They smile at each other. Padraic puts his gun to his dad's head, Mairead to Davey's.*)
DONNY. No, now...
DAVEY. Ar, come on, now...
DONNY. You're only tinkering with us again, aren't ye?
PADRAIC. On a count of three?
MAIREAD. On a count of three, aye. Like in films.
DAVEY. Ar, Jesus, Mairead, Jesus...!

³³⁸ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 44. Deutsch: CHRISTY Männer? Warum schießt ihr nicht mehr, Männer? Männer? [Nebentext] Nicht in den Kopf, Padraic, bitte. Meiner Mum zuliebe, bitte... [Nebentext] (Szene 8, Seite 44.)

PADRAIC. One...!
 DONNY. Goodbye now, Davey...
 DAVEY. Goodbye now, Donny...
 PADRAIC. Two...!
 DONNY. Unfair, this is!
 DAVEY. Aren't they beggars?
 PADRAIC. Three...!³³⁹

Padraics Anspielung, dass Davey durch Mairead zur Familie gehört, geht in dieser Szene noch unter, spielt aber im weiteren Verlauf noch eine Rolle. Absurd ist allerdings die Aussage Padraics, Davey deswegen nicht zu erschießen, seinen Vater allerdings schon. Unterbrochen wird die Exekution durch eine Wortmeldung des sterbenden Christy.

CHRISTY. (*Interrupting.*) I'm sorry for killing your cat, Padraic. [...]³⁴⁰

Für Padraic ein Geständnis, dass seine ganze Aufmerksamkeit auf den sterbenden Christy lenkt. Christy beschreibt, wie widerwärtig er es fand, dem Kater den Kopf mit einem Stein einzuschlagen. Angesichts des Todes will er mit sich ins Reine kommen. Padraic ist durch dieses Geständnis jedoch derart zornig geworden, dass er Christy systematisch foltern will. Der Nebentext beschreibt die Handlung der Figuren ausführlich:

PADRAIC. [...] (*Padraic and Mairead take their guns away from the kneeler's heads, Padraic checks his on the table, goes over to Christy and starts dragging him by the neck into the adjoining room forward right, perhaps so that he's half out of sight. To Mairead:*) Bring a knife, a cheese greater, a razor, and iron and anything to gag the screaming, Mairead.
 MAIREAD. Check, Lieutenant. (*Mairead puts her gun on the table and darts about, grabbing the objects just listed. Christy begins screaming hideously as Padraic tortures him, blood splattering.*)³⁴¹

Mit einem sarkastischen Kommentar von Donny und Davey geht die Szene zu Ende.

³³⁹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 44. Deutsch: DAVEY Wieso küßt der meine blöde Schwester? [Nebentext] PADRAIC Der Bursche ist dein Bruder, oder? MAIREAD Er hat eine bessere Frisur, als das letzte Mal, daß ich ihn gesehen habe, aber, ja, er ist mein Bruder. PADRAIC Oh. Ich war gerade dabei, ihm den Kopf wegzuschießen, zusammen mit dem Arsch neben ihm, aber wenn er zur Familie gehört, dann laß ich's sein. Ich habe Respekt. Ich erschieße nur meinen Vater [Nebentext] MAIREAD Wenn ich wirklich mit dir in den Norden gehe, dann sollte ich mich wohl langsam an richtige Waffen gewöhnen. PADRAIC Und jetzt ist der beste Zeitpunkt. MAIREAD Der allerbeste. [Nebentext] DONNY Nein... DAVEY Komm schon... DONNY Du spielst doch nur wieder rum, oder? PADRAIC Auf drei? MAIREAD Auf drei, jau. Wie im Kino. DAVEY Ah, mein Gott, Mairead, Jesus...! PADRAIC Eins...! DONNY Leb wohl, Davey... DAVEY Leb wohl, Donny... PADRAIC Zwei...! DONNY Das ist nicht fair! DAVEY Sind sie nicht lächerlich? DONNY Doch, sind sie! PADRAIC Drei...! (Szene 8, Seite 44 – 45.)

³⁴⁰ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 44. Deutsch: CHRISTY (*unterbricht*) Es tut mir leid, daß ich deine Katze getötet habe, Padraic. Ehrlich, tut mir leid. (Szene 8, Seite 45.)

³⁴¹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Eight, Seite 45. Deutsch: [Nebentext] PADRAIC (*zu Mairead*) Bring mir ein Messer, einen Käsehobel, eine Rasierklinge, ein Bügeleisen und irgendwas um das Schreien zu dämpfen, Mairead. MAIREAD Zu Befehl, Leutnant. [Nebentext] (Szene 8, Seite 46.)

Die ganze achte Szene stellt die Klimax des Stückes dar, obwohl es die vorletzte Szene ist. Allerdings ist durch die Episodenhaftigkeit der ersten sieben Szenen die achte Szene die erste Szene, in der die Handlung deutlich vorankommt. Die Haupthandlung – deren Auslöser das Auffinden des toten Katers war – kommt hier zu einer Auflösung durch das Geständnis Christys und seiner anschließenden Bestrafung. Die Nebekonflikte, die durch die vorangegangenen Handlungen ausgelöst wurden, erfahren diese Auflösung jedoch noch nicht. Der Sprung von der siebenten zur achten Szene ist sowohl in der Länge als auch in der Erzählstruktur sichtbar.

Scene Eight ist die mit Abstand aktionsreichste Szene des Stückes. Neben den sichtbar ausgetragenen Kampfhandlungen bestimmt die dramatische Wandlung von Padraic und Mairead die Szene. Dieses neue Verhältnis ist für den weiteren Verlauf des Stückes von einiger Bedeutung und zeigt sich auch schon in der Bemerkung Padraics, dass Davey jetzt quasi zur Familie gehöre.

Der auffallend häufige und ausführliche Nebentext bestimmt einen großen Teil der Handlung und ist, im Gegensatz zu den anderen Szenen und Stücken, fast gleich lang wie der Text der Figuren.

Zu Beginn der Szene ist die Figur des Padraic erst Täter, dann Opfer, schließlich wieder Täter. Joey, Christy und Brendan hingegen kommen als Täter und enden als Opfer. Davey und Donny verlieren ihre Opferrolle im Verlauf der Szene nicht. Mairead wird für Padraic zum rettenden Engel und avanciert zum gleichwertigen Partner.

Zusammenfassend ist zu der achten Szene nur nochmals zu betonen, dass es sich hier um die Klimax des Stückes handelt. Der Wendepunkt ist mit dem Tod der drei Nordiren eingeleitet worden.

Scene Nine:

Der Unterschied zwischen der vorhergegangenen Szene und dieser wird gleich zu Beginn deutlich. Der Nebentext beschreibt die Szene:

Donny's house, night. As the scene begins the blood-soaked living room is strewn with the body parts of Brendan and Joey, which Donny and Davey, blood-soaked also, hack away at to sizable chunks. Padraic's two guns are lying on the table. In the adjacent bare room, Padraic is sitting on Christy's corpse, stroking Wee Thomas's headless, dirt-soiled body. Through Christy's mouth, with the pointed end sticking out of the back of his neck, had been shoved the cross with „Wee Thomas“ on it. Padraic has a

*sad, faraway look about him. He cannot hear the quiet conversation Donny and Davey are having.*³⁴²

Die Unterhaltung, die Davey und Donny führen, erscheint banal im Gegensatz zu dem, was sie tun. Sie diskutieren den Beitritt Maireads zur INLA während sie die beiden Leichen zerstückeln. Die Vor- und Nachteile, die es hat, nicht bei der IRA zu sein, kommen genauso zur Sprache wie auch Maireads Fähigkeit zielgenau zu schießen. Im Gegensatz dazu erscheint Padraics Methode mit den beiden Schusswaffen nur einige Zentimeter von seinem Ziel entfernt abzudrücken keinerlei Stil zu haben. Auch das Verhalten Padraics wird diskutiert; er sitzt noch immer auf dem Leichnam Christys und streichelt den toten Kater – für Donny und Davey schwer nachvollziehbar.

Da kommt Mairead zurück. Sie hat sich umgezogen, sie trägt ein schönes Kleid und hat einen Rucksack sowie ihr Luftdruckgewehr bei sich. Da Padraic sich nicht um Donny und Davey kümmert, ermahnt sie die beiden, weniger zu reden und mehr zu arbeiten. Sie hat nun die Stellung eines „Second-Lieutenants“ inne, nachdem Padraic durch den Tod Christys zum Leutnant aufgestiegen ist. Dieser Stellung bewusst, ordert sie Donny und Davey herum, ermahnt sie, auch die Zähne der Toten auszuschlagen, damit sie nicht identifiziert werden können und geht schließlich zu Padraic.

Die beiden reden über die Arbeit, die Donny und Davey verrichten, über das Kleid, dass Mairead trägt und sie küssen sich wieder. Nach einiger Zeit meint Padraic:

PADRAIC. (*They kiss again. Pause.*) Will we leave the INLA altogether and be starting our own splinter group, just me and you?

MAIREAD. Would you like to?

PADRAIC. I would.

MAIREAD. We will so. What will we call ourselves?

PADRAIC. I was thinking „Wee Thomas’s Army“, unless you have an objection, now.

MAIREAD. Sure, [...] What’ll be our first plan of action?

PADRAIC. Our first plan of action will be to find a fella I owe a torturing to. I had him in me clutches yesterday, but the cat distractions made me go easy on the feck, I hardly touched him, [...]

MAIREAD. We should make a list of valid targets. From one to twenty. Like *Top of the Pops*.

PADRAIC. I used to have a list of valid targets but I lost it on a bus. Who would be top of your list?

MAIREAD. People who brain cats for no reason.

PADRAIC. Is a good target. Although... (*Pause.*) Can I tell you this, Mairead? I did brain a cat this morning, but I did have a reason.

MAIREAD. What was the reason?

PADRAIC. It seemed terrible unhygienic. Half covered in black muck.³⁴³

³⁴² *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 46. Deutsch: [Nebentext] (Szene 9, Seite 46.)

³⁴³ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 49. Deutsch: [Nebentext] PADRAIC Wollen wir die INLA zusammen verlassen und unsere eigene Splittergruppe gründen, nur du und ich? MAIREAD Würdest du das gerne tun? PADRAIC Ja. MAIREAD Dann machen wir das. Und wie sollen wir uns

Nicht nur dem Rezipienten, auch Davey wird bei diesem Geständnis und Maireads Antwort, sie hätte sich auch gerne von ihrer Katze verabschiedet, diese sei aber nicht da gewesen, deutlich, dass die Handlung noch nicht ihr Ende erreicht hat. Dass die zweite tote Katze eine der noch ungelösten Nebenhandlungen ist und noch eine Rolle spielen wird, kann durch die dramatischen Geschehnisse in der vorangegangenen Szene leicht vergessen werden. Die Erwähnung einer weiteren Splittergruppe sowie auch die Geschichte mit der Liste der Ziele für Anschläge sind weitere Teile der überaus grotesken Situationskomik und humoristischen Dialoge des Stückes.

Mairead und Padraic besprechen, was sie mit dem toten Kater machen sollen und Padraic beschließt, ihn mit zu nehmen, um ihn nahe bei sich zu haben. Daraufhin kommen die beiden Hand in Hand zurück zu Donny und Davey. Die Inspektion der fortschreitenden Arbeit ist nicht sonderlich zufrieden stellend, und so wie Mairead zuvor gibt nun Padraic Anweisungen, was noch alles getan werden muss. Davey kann ein verstimmtes Gemurmel nicht unterdrücken und lenkt damit die Aufmerksamkeit auf sich.

PADRAIC. Are you grumbling again, you?

DAVEY. (*Mumbling.*) I fucking am.

PADRAIC. Eh?

DAVEY. No, I'm not grumbling.

PADRAIC. I'd've been kicking your balls out your brains long since, you, ya feck, only it's sure I am you'll be being me brother-in-law some day, and that'd be a bad show that'd be, kicking your brother-in-law's balls out his brains. (*Mairead gazes up at Padraic lovingly.*)

MAIREAD. Is it marriage you're proposing to me so, Padraic Osbourne?

PADRAIC. It is. After a biteen of a while I'm saying, now. When our work is done.

MAIREAD. When Ireland is free!

PADRAIC. Indeed when Ireland is free! (*They kiss at length.*)

DONNY. That'll be a long fucking engagement!³⁴⁴

nennen? PADRAIC Ich hab gedacht, „Wee Thomas' Army“, also, nur wenn du nichts dagegen hast. MAIREAD: Nein, das hört sich toll an. [...] Und was ist unsere erste Aktion? PADRAIC Unsere erste Aktion ist, daß wir müssen einen Kerl finden, dem ich noch eine Folter schulde. Ich hatte ihn gestern in der Zange, aber diese Katzensgeschichte hat mich etwas aus der Bahn geworfen. Ich habe ihn kaum angerührt, [...] MAIREAD Wir sollten eine Liste machen, mit geeigneten Zielen. Von eins bis zwanzig. Wie in *Top of the Pos*. PADRAIC Ich hatte mal ne Liste mit geeigneten Zielen, aber ich hab sie im Bus verloren. Wer steht ganz oben auf deiner Liste? MAIREAD Leute, die ohne Grund Katzen enthirnen. PADRAIC Das ist ein gutes Ziel. Obwohl... (*Pause*) Ich muß dir was sagen, Mairead. Ich habe heute morgen eine Katze enthirnt, aber ich hatte einen Grund. MAIREAD Was für einen Grund? PADRAIC Ich war unglaublich sauer, und die Katze sah furchtbar unhygienisch aus. Das halbe Tier war beschmiert mit schwarzer Scheiße. (Szene 9, Seite 50.)

³⁴⁴ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 50 – 51. Deutsch: PADRAIC Fängst du jetzt wieder an rumzumaulen? DAVEY (*murmelt*) Ja, das mache ich. PADRAIC Was? DAVEY Nein, ich maule nicht rum. PADRAIC Ich hätte dir schon längst die Eier ins Hirn getreten, du Arsch, nur weil ich weiß, du bist eines Tages mein Schwager, und es wäre eine Scheißnummer, das, dem eigenen Schwager die Eier ins Hirn zu treten. [Nebentext] MAIREAD Das heißt, du versprichst mir also die Heirat, Padraic Osbourne? PADRAIC Ja, das heißt es. Nach einer gewissen Zeit, meine ich. Wenn unsere Arbeit

Wohl einer der eigenartigsten Heiratsanträge überhaupt. Die Reaktion von Donny und Davey ist keine sehr freundliche – abgesehen von dem Kommentar, den Donny gleich abgibt, streiten die beiden sich dann darüber, dass sie somit ja verwandt sein werden und dies nicht sehr schmeichelhaft sei. Davey erinnert sich plötzlich an den Kater seiner Schwester, Sir Roger. Er fängt an, nach dem toten Kater zu suchen und findet das Halsband mit dem Namensschild. Als er es aus dem Fenster wirft, wird Mairead auf ihn aufmerksam. In der Zwischenzeit ist ihr Kleid durch die Umarmungen mit Padraic reichlich mit Blut verschmiert. Sie geht ins Badezimmer – Daveys Anstrengungen, jeden Hinweis auf Sir Roger zu beseitigen, erledigen sich hiermit.

MAIREAD. [...] (*She moves towards bathroom left.*) Can you bear to be away from me five minutes, me love?
 PADRAIC. I can't. Be hurrying.
 MAIREAD. I will. (*Mairead blows him a kiss and exits into bathroom.*)
 PADRAIC. (*Calling out.*) Oh, and be minding that owl grubby cat on the floor there I did blow the guts out of. (*Davey's mouth drops slightly and he stares off towards the bathroom. To Davey:*) So you be saying I'm mad, do ya?
 DAVEY. (*Absently*) I do.
 PADRAIC. Eh?
 DAVEY. Eh?
 PADRAIC. I'm saying you be saying I'm mad, do ya?
 DAVEY. (*Absently.*) I do.
 PADRAIC. Eh?
 DAVEY. Eh? (*Davey looks across at Padraic for the first time, unaware of any discourtesy.*)
 PADRAIC. You are a funny little fella. Be getting back to work, now. Do you think them corpses'll be chopping themselves up?
 DONNY. They won't be, Padraic. Davey, what's the matter with you? Come back down here and start hammering some teeth.
 DAVEY. (*Absently.*) I'll be hammering, aye. (*He kneels back down beside Donny and starts absent-mindedly hammering the teeth out of one of the heads, his eyes on the bathroom all the while.*) Worse and worse and worse this story gets.³⁴⁵

Der letzte Kommentar fasst wohl alles sehr gut zusammen; die Katastrophe ist unausweichlich. Donny und Padraic bekommen von all dem, was Davey ahnt, nichts mit. Der folgende Dialog zwischen den beiden ist ein fast normales Gespräch zwischen Vater und Sohn, der Vater gratuliert zur Verlobung. Davey starrt währenddessen auf

beendet ist. MAIREAD Wenn Irland frei ist! PADRAIC Ja, wenn Irland frei ist! [Nebentext] DONNY Da werden sie aber verdammt lange verlobt sein! (Szene 9, Seite 51 – 52.)

³⁴⁵ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 51 – 52. Deutsch: [Nebentext] MAIREAD Hältst du es aus, fünf Minuten ohne mich zu sein, Liebling? PADRAIC Schwer. Beeil dich. [Nebentext] PADRAIC (*ruft hinterher*) Oh, und paß auf mit der dreckigen Katze auf dem Boden, die ich auf links gezogen hab. DAVEY (*abwesend*) Ja. PADRAIC Was? DAVEY Was? PADRAIC Ich hab gesagt, du findest also, ich bin verrückt, ja? DAVEY (*abwesend*) Ja. PADRAIC Was?! DAVEY Was? [Nebentext] PADRAIC Du bist ein komischer Kerl. Jetzt mach weiter. Oder glaubst du, die Leichen zerhacken sich selbst? DONNY Das tun sie nicht, Padraic. Was ist denn los mit dir, Davey? Jetzt komm her, und zerschlag ein paar Zähne. DAVEY (*abwesend*) Ich komm, zerschlagen, ja. [Nebentext] DAVEY Die ganze Geschichte wird schlimmer und schlimmer und schlimmer. (Szene 9, Seite 53.)

die Badezimmertüre. Nur er sieht Mairead, den toten Sir Roger in Händen, ins Zimmer kommen. Donny schüttelt gerade Padraics Hand als Zeichen der Gratulation zur Verlobung, als Padraic Mairead sieht.

PADRAIC. [...] Look at you. We have a matching pair. One fecked cat each. Who says we have nothing in common but shooting fellas? No, I shouldn't be joking like that. Not about poor Wee Thomas, now.

MAIREAD. Not about Sir Roger neither, no.

PADRAIC. Sir Roger who? Sir Roger Casement?

MAIREAD. Aye.

PADRAIC. What has that owl poof got to do with dead cats, Mairead? (*Mairead gently hands her cat down to Davey, smiles lightly at him and brushes a bloody hand through his short hair. She turns back to Padraic, whose back is to the table, the two handguns behind him. He caresses her cheek gently, as she quietly begins singing "The Dying Rebel."*)

MAIREAD. (*Singing.*) "The night was dark and the fight was ended..." (*Padraic joins in.*)

BOTH. "The moon shone down O'Connell Street..."

MAIREAD. Kiss me, Padraic. (*Padraic kisses her at length and, as he does so, Mairead reaches down behind him, picks one gun up in each hand, slowly raises them and points them one on each side of Padraic's head. Padraic is unaware of this. Donny looks on in horror. The kiss is finished.*)

PADRAIC. What's the next line now, Mairead? (*Singing.*) "The moon shone down O'Connell Street..."

MAIREAD. There was nothing unhygienic about me fecking cat.

PADRAIC. (*Pause.*) No, it's something to do with brave men perishing, I think.³⁴⁶

Der Spannungsbogen wird durch die Reaktionen Daveys und später Donnys gehalten. Diese beiden spiegeln die Erwartungshaltung des Rezipienten wieder, für den es ebenfalls auf der Hand liegt, wie die Szene weitergehen wird. Padraic hingegen ahnt nichts von alledem, was er mit seiner Haltung, seinen Aussagen und Handlungen ausgelöst hat. Dass er bis zum Schluss nicht versteht, auf was Mairead anspielt, bis zu letzt also nicht weiß, was auf ihn zukommt, macht die Situation noch spannungsgeladener. Sein letzter Satz wird von Mairead nur bestätigt.

MAIREAD. Aye. (*She shoots Padraic in the head with both guns. Padraic falls back on the table behind him, dead, his cat still clutched in his arms, his mouth wide open. Mairead looks at the guns in her hands a while, as she quietly continues with the song. Singing.*) "I stood alone where brave men perished. Those men have gone, their God to meet." (*She places the barrels of both guns in Padraic's mouth, leaves them*

³⁴⁶ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 52 – 53. Deutsch: PADRAIC Jetzt sieh dir das an. Wir passen doch wirklich gut zusammen. Jeder eine zermatschte Katze. Wer sagt, wir hätten nichts gemeinsam, als Kerle zu erschießen? Aber nein, solche Witze sollte ich nicht machen. Nicht über Wee Thomas, jedenfalls. MAIREAD Und über Sir Roger auch nicht. PADRAIC Sir Roger? Sir Roger Whitaker? MAIREAD Genau. PADRAIC Was hat denn die alte Schwuchtel mit toten Katzen zu tun, Mairead? [Nebentext] MAIREAD (*singt*) „The night was dark and the fight was ended..." [Nebentext] BEIDE „The moon shone down O'Connell Street..." MAIREAD Küß mich, Padraic. [Nebentext] PADRAIC Wie geht die nächste Zeile, Mairead. Ich hab's vergessen. (*singt*) „The moon shone down O'Connell Street..." MAIREAD Meine Katze war verdammt nochmal nicht unhygienisch. PADRAIC (*Pause*) Nein, es war irgendwas mit „brave men perishing“, glaube ich. (Szene 9, Seite 54 – 55.)

*there and gently takes her cat back off Davey.) Be chopping up that feck too, now, the two of ye.*³⁴⁷

Donny beklagt sich, dass sie doch nicht im Ernst von ihm verlangen könne, seinen eigenen Sohn zu zerteilen. Mairead lässt sich auf keine Diskussion ein, schließlich ist sie durch den Tod Padraics zum Leutnant aufgestiegen. Sie nimmt ihren Rucksack und ihr Luftdruckgewehr und verlässt das Haus. Der INLA wird sie nicht beitreten, da es sie nicht mehr gibt. Aber sie wird Nachforschungen anstellen, wie es dazu kam, dass ihr Sir Roger mit Schuhcreme beschmiert in diesem Haus gelandet ist. Sobald sie das Haus verlassen hat – Donny und Davey wurden ein weiteres Mal ermahnt mit der Arbeit weiterzumachen – meint Davey:

DAVEY. Oh, will it never end? Will it never fecking end?

DONNY. It fecking won't, d'you know! (*Slight pause. A black cat scrambles through the hole high in the wall stage left and stand or walks along the shelf there. Donny and Davey look at each other, then slowly turn and look at the cat.*)

DAVEY. What the hell fecking cat is that, now? (*Donny gets up and goes over to it.*)

DONNY. (*Sickened.*) Fecking Wee fecking Thomas this fecking is!³⁴⁸

Das Auftauchen Wee Thomas' als retardierendes Moment der letzten Szene ist eine letzte unerwartete Wendung. Für Davey und Donny ist das Auftauchen des Katers nur mehr eine Bestätigung des ganzen Wahnsinns, dessen Resultat Davey aufzählt: vier tote Menschen, zwei tote Katzen und... seine Frisur im Eimer. Die Liste wird durch Donny noch ergänzt durch das gebrochene Herz von Mairead und die leere Schuhcremedose. Fazit für die beiden:

DAVEY. That cat deserves shooting!

DONNY. He does, d'you know?

DAVEY. (*Pause. Thinking about it.*) He does, d'you know? (*Davey slowly turns and looks at the guns in Padraic's mouth. He waves a thumb at them. The two look at each other a moment, then go over and each pull a gun out of Padraic. Donny picks the cat up off the shelf, or wherever he's got to, and places him on a clear spot, on the table beside Padraic. They both cock their guns and slowly raise them till they're pointed at the cat.*)

DONNY. But Davey...?

DAVEY. What? (*They lower their guns.*)

DONNY. Hasn't there been enough killing done it is house for one day?

DAVEY. (*Pause.*) No.

DONNY. One more won't fecking hurt! (*They both aim their guns at the cat's head again, arms taut.*) On a count of three, now.

³⁴⁷ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 53. Deutsch: MAIREAD Genau. [Nebentext] (*singt*) „I stood alone where brave men perished. Those men have gone, their God to meet.“ [Nebentext] So, den könnt ihr jetzt auch klein hacken. (Szene 9, Seite 55.)

³⁴⁸ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 54. Deutsch: DAVEY Oh Mann, hört das denn nie auf? Hört das scheiße nochmal nie auf? DONNY Nein, nie! Weißt du, nie! [Nebentext] DAVEY Was für eine Scheißkatze ist das denn jetzt? [Nebentext] DONNY (*erschüttert*) Scheiße, das ist scheiß Wee Thomas, Scheiße!! (Szene 9, Seite 56.)

DAVEY. Aye.

BOTH. (*Pause.*) One... (*Pause.*) Two... (*Pause.*) Three! (*A long, long pause, arms tout, teeth gritted, not breathing. But neither of them can bring himself to do it.*)³⁴⁹

Sie schaffen es nicht – zur Erleichterung aller. Das Stück hat zwei unterschiedliche Enden, je nachdem, wie die Katze am Ende reagiert: Donny gibt Frosties in eine Schüssel mit Milch und stellt sie vor den Kater. Wenn er sie frisst, sagt er: „Didn’t I tell you he likes Frosties, Davey?“³⁵⁰ – ansonsten sagt Davey: „He doesn’t like Frosties at all, Donny.“ – (*Blackout.*)³⁵¹

Die letzte Szene des Stückes ist eine Fortsetzung dessen, was in der achten Szene geschieht. Die Bluttaten der vorhergegangenen Szene bleiben nicht unkommentiert und nicht ohne Folgen. Nach der Klimax in der achten Szene beinhaltet die letzte Szene durch die Peripetie nur mehr eine fallende Handlung, mit einem letzten retardierenden Moment als Wee Thomas auftaucht.

Die Funktion der Szene ist somit die endgültige Lösung des Konflikts. Die Auflösung geschieht in zwei Stufen: in Scene Eight durch den Tod der drei Nordiren, in Scene Nine durch den Tod Padraics, beide Male als letzte Konsequenz für eine grausame Tat an einer Katze. Auf die moralische Ebene und die Reaktion des Publikums soll bei der Aufführungsanalyse näher eingegangen werden. Die Figuren des Stückes sowie auch seine Aussagen auf den verschiedenen Bedeutungsebenen sollen in weiterer Folge besprochen werden ebenso wie auch die Parallelen zu realen Ereignissen.

³⁴⁹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 55. Deutsch: DAVEY Diese Katze verdient es, erschossen zu werden! DONNY Stimmt, du hast Recht. DAVEY (*Pause*) Stimmt, du hast Recht. [Nebentext] DONNY Aber Davey...? DAVEY Was? [Nebentext] DONNY Waren das heute nicht genug Tote, ich meine für einen Tag? DAVEY Nein. DONNY Einer mehr oder weniger, ist egal! [Nebentext] DONNY Auf drei. DAVEY Jau. DONNY (*Pause*) Eins... (*Pause*) Zwei... (*Pause*) Drei! [Nebentext] (Szene 9, Seite 57 – 58.)

³⁵⁰ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 56. Deutsch: DONNY Hab ich’s nicht gesagt, daß er Frosties mag, Davey? (Szene 9, Seite 58.)

³⁵¹ *The Lieutenant of Inishmore*: Scene Nine, Seite 56. Deutsch: DAVEY Er mag überhaupt keine Frosties, Donny. (Szene 9, Seite 58.)

1.3. *THE PILLOWMAN*:

Act one: Scene One:

Der Beginn des Stückes fängt mit einer sowohl für den Protagonisten des Stückes als auch für den Rezipienten unsicheren Situation an: Im Nebentext ist der Schauplatz als ein Verhörraum beschrieben, Katurian, der Protagonist des Stückes, sitzt auf einem Sessel vor einem Tisch und hat die Augen verbunden. Zwei Männer, einer trägt einen Karton, betreten den Raum und setzen sich Katurian gegenüber. So, als würde er die Augenbinde nicht sehen, stellt der eine der beiden sich und den anderen als Detective Ariel und Detective Tupolski vor. Erst dann nimmt Tupolski Katurian die Augenbinde ab und meint:

Tupolski Why didn't you take it off? It just looks stupid.³⁵²

Verunsichert ist in diesem Fall nicht nur Katurian, sondern auch der Rezipient. Wie die Situation einzuschätzen ist, ist ganz offen. Dieser Widerspruch zeigt sich vor allem in der Tatsache, dass die Behandlung Katurians sowohl einschüchternd als auch – durch die Bemerkung Tupolskis – kollegial ist.

Nach Tupolskis Bemerkung können Katurian und auch der Rezipient hoffen, dass diese Situation auf einem Missverständnis beruhe. So unterlässt es Katurian auch nicht, gleich seine volle Unterstützung zuzusichern. Trotzdem entspannt sich die Situation nicht, Tupolski lässt Katurian reden und verunsichert ihn mit kleinen Zwischenbemerkungen immer wieder. Katurian redet sich in gewisser Weise um Kopf und Kragen. Dass er hier, in dieser Situation ist, kann er sich nicht erklären, schließlich hatte er noch nie etwas mit der Polizei zu tun. Hier hakt Ariel ein, der sich bis zu diesem Zeitpunkt aus dem Gespräch herausgehalten hat.

Ariel Never been in trouble until now, you mean.

[...]

Katurian I'm helping you with your enquiries, I thought.

Ariel So we're friends of yours, like we've took you here like this is a social visit like we're friends of yours?

Katurian You're not friends of mine, no...

Ariel You have had your rights read. You've been took out of your home. You've had a fucking blindfold on. Do you think we do this to our good fucking friends?

³⁵² *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 3. Deutsch: TUPOLSKI Warum haben Sie das nicht abgenommen? Das sieht bescheuert aus. (1. Akt, 1. Szene, Seite 4.)

Katurian We're not fiends, no. But by the same token, I hope we're not enemies.
Ariel (pause) I am going to hit you so hard in the fucking head.
Katurian (pause) Hah?³⁵³

Sowohl Katurian als auch der Rezipient bekommen spätestens hier das ungute Gefühl, alles würde in die falsche Richtung laufen. Als auch Tupolski seinen Partner unterstützt und nicht zurechtweist, als dieser Katurian mit Gewalt droht, kippt das Bild immer weiter. Für Ariel ist klar, dass Katurian reden wird, aber für ihn ist es keine Frage ob mit oder ohne Gewaltanwendung, sondern nur, mit wie viel Gewaltanwendung er die Antworten bekommen wird, die er sucht. Auch Katurians Beteuerungen, er würde auch ohne Gewaltanwendung alles sagen, was er wüsste, ändern daran nichts. Schließlich mischt sich Tupolski wieder ein, Ariel lässt von Katurian ab, geht auf die Seite und zündet sich eine Zigarette an, ohne Katurian aus den Augen zu verlieren.

Auf die Frage Tupolskis ob Katurian wisse, warum er hier sei, beteuert Katurian seine Unwissenheit. Einmal mehr lässt Tupolski Katurian reden und verunsichert ihn mit der Wiederholung dessen, was Katurian sagt. Auch alles, was Katurian zu umschreiben sucht, nimmt Tupolski wörtlich, wodurch Katurian immer mehr in Bedrängnis gerät. Schließlich äußert er die Vermutung, es könne etwas mit seinen Geschichten zu tun haben, da diese, als er von zu Hause abgeholt wurde, auch mitgenommen wurden und sich in dem Karton befinden, auch wenn diese nicht politisch oder in irgendeiner Form gegen den Staat und das System seien. Schließlich halte er sich an die Vorschriften und ganz abgesehen davon, verfolge er keinerlei kriminellen oder politischen Gedanken in seinen Geschichten, denn:

Katurian [...] I say if you've got a political axe to grid, if you've got a political what-do-you-call-it, go write a fucking essay, I will know where I stand. I say keep your left-wing this, keep your right-wing that and tell me a fucking story! You know? A great man once said, 'The first duty of a storyteller is to tell a story,' and I believe in that wholeheartedly, 'The first duty of a storyteller is to tell a story.' Or was it 'The *only* duty of a storyteller is to tell a story'? Yeah, it might have been 'The *only* duty of a storyteller is to tell a story.' I can't remember, but anyway, that's what I do, I tell stories. [...]³⁵⁴

³⁵³ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 4. Deutsch: ARIEL Keinen Ärger bis jetzt, meinen Sie. [...] KATURIAN Ich dachte, ich helfe Ihnen bei Ihren Ermittlungen. ARIEL Dann sind wir alle Ihre Freunde, also wir haben Sie hierher geholt, als wär das hier ein kleiner Besuch, so unter Freunden? KATURIAN Sie sind keine Freunde von mir, nein... ARIEL Man hat Ihnen Ihre Rechte vorgelesen. Man hat Sie zu Hause abgeholt. Sie hatten eine verdammte Augenbinde um. Glauben Sie, so was machen wir mit unseren guten Freunden? KATURIAN Wir sind keine Freunde, nein. Aber ebenso hoffe ich, wir sind keine Feinde. ARIEL (Pause) Ich hau' dir gleich so dermaßen eine rein... KATURIAN (Pause) Hä? (1. Akt, 1. Szene, Seite 4 – 5.)

³⁵⁴ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 7. Deutsch: KATURIAN [...] Ich sage, wenn man bestimme politische Interessen verfolgt, wenn man politisch was auch immer will, gut, dann schreibt

Und sollte sich doch etwas Politisches in seine Geschichten eingeschlichen haben, dann sollen sie ihm das zeigen und, wenn's sein muss, dann könne man die Geschichte eben auch verbrennen. Während Katurians langer Rede starrt Tupolski ihn an, er reagiert aber nicht auf das, was Katurian sagt und wechselt, nachdem dieser geendet hat, das Thema: er müsse noch ein Formular ausfüllen, damit alles richtig ablaufe.

Tupolski I have to fill this form out now. It's a form in case anything bad happens to you in custody. (*Pause.*) We've got a mistake here with your name, I think. Your surname is Katurian, yes?
Katurian Yes.
Tupolski See, we've got your first name as Katurian.
Katurian My first name *is* Katurian.
Tupolski (*pause*) Your first name is Katurian?
Katurian Yes.
Tupolski And your second name is Katurian?
Katurian Yes.
Tupolski Your name is Katurian Katurian?
Katurian My parents were funny people.
Tupolski Hm. Middle initial?
Katurian K.
Tupolski looks at him. Katurian nods, shrugs.
Tupolski Your name is Katurian Katurian Katurian?
Katurian Like I said, my parents were funny people.
Tupolski Hm. For 'funny' I guess read 'stupid fucking idiots'.
Katurian I'm not disagreeing.³⁵⁵

Der Dialog, der sich hier zwischen Tupolski und Katurian um dessen Namen entwickelt, lässt das, was Tupolski zu Beginn dieses Abschnittes sagt, fast in Vergessenheit geraten. Die offene Drohung Ariels kurz zuvor wird hier durch eine versteckte Drohung abgelöst: das Formular soll zur Sicherheit der Polizisten dienen, falls ihm, Katurian, in deren Gewahrsam etwas zustoßen sollte. Durch den folgenden

man so ein scheiß Essay, und man weiß, wo man steht. Ich sage, spar dir dein links dies und dein rechts das und erzähl mir einfach eine Scheiß-Geschichte! Verstehen Sie? Ein großer Mann hat einmal gesagt „Die erste Pflicht eines Geschichtenerzählers ist es, eine Geschichte zu erzählen.“ Oder war es „Die einzige Pflicht eines Geschichtenerzählers ist es, eine Geschichte zu erzählen“? Ja, so war's vielleicht: „Die einzige Pflicht eines Geschichtenerzählers ist es, eine Geschichte zu erzählen“, ich weiß es nicht mehr genau, aber jedenfalls, das ist es, was ich mache, ich erzähle Geschichten. [...] (1. Akt, 1. Szene, Seite 7.)

³⁵⁵ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 8. Deutsch: TUPOLSKI Ich muss jetzt dieses Formular hier ausfüllen. Das ist ein Formular für den Fall, daß Ihnen irgendetwas Schlimmes während der Haft zustoßt. (Pause) Hier ist ein Fehler mit ihrem Namen passiert, glaube ich. Ihr Nachname ist Katurian, ja? KATURIAN Ja. TUPOLSKI Sehen Sie, wir haben Katurian als Ihren Vornamen. KATURIAN Mein Vorname ist Katurian. TUPOLSKI (Pause) Ihr Vorname ist Katurian? KATURIAN Ja. TUPOLSKI Ihr Name ist Katurian Katurian? KATURIAN Meine Eltern waren komische Leute. TUPOLSKI Hm. Initialen dazwischen? KATURIAN K. [Nebentext] TUPOLSKI Ihr Name ist Katurian Katurian Katurian? KATURIAN Wie gesagt, meine Eltern waren komische Leute. TUPOLSKI Hm. Anstatt „komische Leute“ würde ich „total bescheuerte Idioten“ sagen. KATURIAN Dem würde ich nicht widersprechen. (1. Akt, 1. Szene, Seite 7 – 8.)

Dialog um den Namen, wird diese Drohung nur durch die kleine Pause, die hier im Nebentext gesetzt wird, hervorgehoben.

Im weiteren Verlauf des Gespräches wird Katurians Brotberuf erwähnt – er arbeitet in einem Schlachthaus, allerdings, wie er wiederholt betont, ist er nur für das Aufräumen zuständig, nicht für das Töten der Tiere. Sein nächster und einziger Angehöriger ist sein älterer Bruder Michal, der, in Katurians Worten, etwas „slow to get things sometimes“³⁵⁶ ist. Als Michal erwähnt wird, mischt sich Ariel wieder in das Gespräch ein. Er wiederholt die Aussagen Katurians als Fragen.

Sobald das Formular ausgefüllt ist, nimmt Tupolski das Papier und zerreißt es.

Tupolski That wasn't a form in case anything bad happens to you in custody. I was just mucking around.³⁵⁷

Katurian ist den beiden Polizisten ausgeliefert und Tupolski unterstreicht diese Macht durch sinnlose Aktionen. Dann wendet er sich dem Karton mit Katurians Geschichten zu, sucht und findet eine bestimmte: „The Little Apple Men“³⁵⁸. Anhand des Inhaltes der Geschichte fragen Ariel und Tupolski abwechselnd Katurian, was er damit sagen wollte. Katurian beruft sich auf das, was er schon zuvor gesagt hat: Dass er nur eine Geschichte erzählen wollte, und in diesem Falle ginge es um die Geschichte eines kleinen Mädchens und eines bösen Vaters. Alles andere, jede Interpretation, sei dem Leser überlassen. Bei dem Wort „conclusion“³⁵⁹ wird Ariel wieder lauter und weist Katurian darauf hin, dass er sehr wohl wisse, dass er daraus seine Schlüsse ziehen könne, schließlich sei dies sein Job.³⁶⁰ Dieses Aufbrausen Ariels wird von Tupolski erklärt: Sie hätten schon ihre Schlüsse gezogen, da es auffallend viele Geschichten im Repertoire Katurians gäbe, in denen es um Kinder gehe, die schlecht behandelt würden. Katurians Kommentar dazu, es seien vielleicht einige, macht Ariel wieder wütend:

Ariel ‘A few.’ I'll say a fucking few. The first fucking twenty we picked up was ‘a little girl is fucked over in this way, or a little boy is fucked over in this way...’!³⁶¹

³⁵⁶ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 9. Deutsch: KATURIAN [...] Er begreift nur manchmal etwas langsam. (1. Akt, 1. Szene, Seite 8.)

³⁵⁷ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 10. Deutsch: TUPOLSKI Das war gar kein Formular für den Fall, daß Ihnen was Schlimmes in der Haft zustößt. Ich hab Sie nur verarscht. (1. Akt, 1. Szene, Seite 9.)

³⁵⁸ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 10.

³⁵⁹ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 11.

³⁶⁰ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 11.

³⁶¹ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 11. Deutsch: ARIEL Ein paar. Ich finde, ein paar zu viel, Scheiße. Die ersten beschissenen zwanzig, die wir rausgepickt haben waren in der Art... „Ein kleines Mädchen wird soundso fertig gemacht“ oder „Ein kleiner Junge wird soundso fertig gemacht“...! (1. Akt, 1. Szene, Seite 10.)

Wieder entsteht eine Situation, in der Katurian durch jeden Versuch, den Sachverhalt zu erklären beziehungsweise zu beteuern, es sei keine Aussage in den Geschichten, die er schreibe, seine Lage immer weiter verschlechtert. Ariel macht Andeutungen, wiederholt das, was Katurian sagt und gibt dem Gesagten dadurch eine andere Bedeutung. Kleine Änderungen, oftmals sind nicht einmal Änderungen nötig, verdrehen Katurians Aussage in ihr Gegenteil. Ariel wird dadurch wieder gereizt, diesmal geht er in seiner Reaktion sogar noch weiter:

Ariel pulls Katurian off his chair by the hair, kneels across him and gouges into his face. Tupolski looks at this, sighs.

Tupolski Any time you're ready, Ariel?

Ariel stops, breathing heavily, goes back to his seat.

(to Katurian) Retake your seat, please.

In pain, Katurian does so.

Ariel Oh, I almost forgot to mention... I'm the good cop, he's the bad cop.
[...]³⁶²

Durch Tupolskis ausbleibende Reaktion auf Ariels Wutausbruch lässt sich die abschließende Bemerkung Ariels sogar nachvollziehen. Sowohl der Rezipient als auch der Protagonist kommen jedoch nicht umhin, diese Bemerkung eher ironisch zu deuten.

Ariel ist es, der auf die Geschichte der kleinen Apfelmännchen, *The Little Apple Men*, zurückkommt. Inhalt derselben: Ein kleines Mädchen macht aus Äpfeln kleine, perfekte Männchen und schenkt sie ihrem Vater, allerdings sagt sie, die Männchen seien nicht zum Essen da, sondern als Erinnerung für ihn an die Zeit, als sie ein kleines Mädchen war. Der böse Vater nimmt die Apfelmännchen, die sie so liebevoll gemacht hat und isst sie auf, nur um sie zu kränken. Allerdings haben die Apfelmännchen Rasierklingen in sich und der Vater stirbt. Das Ende der Geschichte ist jedoch, dass das Mädchen in der Nacht aufwacht und über ihre Brust Apfelmännchen marschieren die ihr sagen, sie hätte deren Brüder getötet; sie halten ihr den Mund auf und marschieren in sie hinein und auch sie erstickt an ihrem eigenen Blut.³⁶³

Katurian stimmt zu, dass dies nicht eine seiner besten Geschichten sei, aber weder Tupolski noch Ariel gehen darauf ein. Ariel wechselt erneut das Thema, fragt, ob

³⁶² *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 12. Deutsch: [Nebentext] TUPOLSKI Bist du bald fertig, Ariel? [Nebentext] (zu KATURIAN) Nehmen Sie bitte wieder Platz. Kann ich bitte meinen Stift wiederhaben? [Nebentext] Oh, fast hätte ich es vergessen zu erwähnen... Ich bin der gute Bulle, er ist der böse Bulle. (Pause) [...] (1. Akt, 1. Szene, Seite 10 – 11.) – Entweder handelt es sich hier um eine Druckfehler im Englischen Original, oder bei der deutschen Übersetzung wurde die vielleicht logischere, aber nicht unbedingt lustigere Variante gewählt, dass Tupolski sagt, er sei der gute, Ariel der böse Bulle.

³⁶³ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 13.

Katurian oft im Judenviertel sei. Katurian kann mit diesem Themenwechsel nichts anfangen, meint, er würde ab und zu durch das Viertel gehen, um seinen Bruder abzuholen, aber er kenne keine Juden, er habe auch nichts gegen Juden, er kenne nur keine. Wie schon am Beginn der Szene lassen Ariel und Tupolski Katurian reden und dieser redet sich immer mehr in eine aussichtslose Situation hinein. Diesmal ist es sogar Tupolski, der Katurian droht, Ariel müsse ihn wieder schlagen. Katurian bekommt es wieder mit der Angst zu tun. Aber Ariel sagt:

Ariel This reminds me. I'm going to talk to the brother.

Ariel exits, Tupolski smiles, Katurian stunned, scared.

[...]

Tupolski Me and Ariel, we have this funny thing, we always say 'This reminds me' when the thing hasn't really reminded us of the thing we're saying it reminds us of at all. It's really funny.³⁶⁴

Waren die Androhungen auf weitere Schläge vorhin schon Furcht einflößend, so ist der Gedanke für ihn, dass sein Bruder ganz alleine in einem anderen Raum ist, fast unerträglich. Und dass Ariel nun auf dem Weg zu Michal ist, ist keineswegs dazu angetan, Katurian zu beruhigen, ganz im Gegenteil. Voller Angst schreit er Tupolski an, dass es ihm lieber wäre, Ariel würde ihn anstelle von Michal verprügeln.

Katurian I'm scared my brother is all alone in a strange place, and I'm scared your friend is gonna go kick the shit out of him, and I'm scared he's gonna come kick the shit out of me again although if he does it's okay, I mean I'd rather he didn't but if there's something in these stories you don't like then go ahead and take it out on me, but my brother gets frightened easily, and he doesn't understand these things and he's got nothing to do with these stories anyway, I've only ever read them to him, so I just think it's completely unfair you should've brought him down here and I think you should just fucking go and fucking let him out of here right now! Right fucking now!

Tupolski *(pause)* I bet you're all adrenaline now, aren't you [...] Your brother will be fine. I give you my word.³⁶⁵

Tupolski wendet sich wieder den Geschichten zu, holt eine weitere Geschichte heraus, liest den Titel – 'The Tale of the Three Gibbet Crossroads'³⁶⁶ – und meint nur, dass

³⁶⁴ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 14. Deutsch: ARIEL Da fällt mir ein. Ich wird mal mit dem Bruder reden. [Nebentext] [...] TUPOLSKI Ich und Ariel, wir haben so eine komische Angewohnheit. Wir sagen immer „da fällt mir ein“, obwohl uns überhaupt nichts eingefallen ist, weswegen wir sagen könnten, daß uns was eingefallen wäre. Das ist wirklich komisch. (1. Akt, 1. Szene, Seite 12.)

³⁶⁵ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 15. Deutsch: KATURIAN Ich fürchte mich, weil mein Bruder allein an einem fremden Ort ist. Und ich fürchte, Ihr Freund wird ihn windelweich schlagen und ich fürchte, daß er zurückkommt und auch mich windelweich schlägt, obwohl... Na wenn schon. Okay, ich meine, es wäre mir lieber, wenn nicht, aber wenn da was in meinen Geschichten ist, was Ihnen nicht gefällt, machen Sie nur weiter und lassen es an mir aus. Aber mein Bruder kriegt leicht Angst, und er versteht solche Sachen nicht. Und er hat außerdem überhaupt nichts mit diesen Geschichten zu tun, ich habe sie ihm nur vorgelesen. Deshalb finde ich es absolut unfair, daß Sie ihn hierher gebracht haben, und ich finde, Sie sollten ihn jetzt verdammt nochmal sofort gehen lassen! Und zwar jetzt sofort, Scheiße! TUPOLSKI *(Pause)* Ich wette, das Adrenalin kommt Ihnen gleich zu den Ohren raus, was? [...] Ihrem Bruder wird nichts passieren. Ich gebe Ihnen mein Wort. (1. Akt, 1. Szene, Seite 12.)

dies eine Geschichte sei, die nicht das übliche Thema Katurians habe. Alle Beteuerungen Katurians, dass die Themen seiner Geschichten durch Zufall entstehen und der gewaltsame Tod von Kindern nicht sein Thema sei, stoßen bei Tupolski auf taube Ohren.

Der Dialog zwischen Tupolski und Katurian spitzt sich wieder zu. Diesmal erklärt Tupolski Katurian, dass dieser nur dann zu reden habe, wenn eine direkte Frage an ihn gestellt würde – oder wenn er ihn mit einem Blick zu einer Antwort auffordere – sonst allerdings den Mund zu halten habe. Im Zuge dieser Erläuterung antwortet Katurian immer an den falschen Stellen und entschuldigt sich schließlich mit dem Hinweis, er sei nervös.

Tupolski	You have a right to be nervous.
Katurian	I know.
Tupolski	No, you didn't hear me. I said, 'You have a <i>right</i> ... to be nervous.'
Katurian	Why? ³⁶⁷

Auch hier fordert Tupolski Katurian so lange heraus, bis dieser die für ihn richtige und passende Antwort gibt. Allerdings geht Tupolski dann nicht darauf ein, wechselt wieder das Thema und kommt auf 'The Tale of the Three Gibbet Crossroads' zurück. Tupolski gibt anhand von kurzen Textpassagen und Kommentaren den Inhalt der Geschichte wieder. Ein Mann findet sich an einer Wegkreuzung in einem eisernen Käfig wieder. Er weiß, dass er schuldig ist, er weiß allerdings nicht mehr, wessen er schuldig ist. Ihm gegenüber hängen zwei weitere Eisenkäfige, an dem einen Käfig steht 'Vergewaltiger', am anderen steht 'Mörder'. In dem ersten Käfig liegt ein verstaubtes Skelett, im zweiten sitzt ein alter Mann. Was auf seinem eigenen Käfig steht, kann der Mann nicht lesen, also fragt er den alten Mann, was er denn getan habe. Der alte Mann schaut auf das Schild, schaut den Mann an und spuckt ihm vor Abscheu ins Gesicht. Etwas später kommen einige Nonnen vorbei, sie machen vor dem Käfig mit dem Skelett halt und sprechen ein paar Gebete, dann geben sie dem alten Mörder Essen und Trinken. Als sie das Schild über dem Mann lesen, fangen sie an zu weinen und gehen davon. Etwas später kommt ein Straßenräuber vorbei, er sieht das Skelett ohne viel Interesse an, dann sieht er den Mörder, zerschlägt das Schloss und lässt ihn frei. Dann kommt er zu dem Mann und liest das Schild. Der Straßenräuber fängt an zu lächeln, der Mann lächelt hoffnungsvoll zurück, da nimmt der Straßenräuber seine

³⁶⁶ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 15/17.

³⁶⁷ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 17. Deutsch: TUPOLSKI Sieh haben recht, nervös zu sein. KATURIAN Ich weiß. TUPOLSKI Nein, Sie haben mir nicht zugehört. Ich sagte, „Sie haben das Recht... nervös zu sein.“ KATURIAN Warum? (1. Akt, 1. Szene, Seite 14.)

Schusswaffe und schießt ihm ins Herz. Während er Mann stirbt, fleht er den Straßenräuber an, ihm doch wenigstens zu sagen, wessen er sich schuldig gemacht hat, aber der Räuber geht davon, ohne ihm eine Antwort zu geben. In den Ohren noch das Lachen des Räubers stirbt der Mann.

Als Tupolski mit der Nacherzählung der Geschichte zu Ende ist, meint Katurian, dies sei eine seiner besten Geschichten. Tupolski hingegen vermutet auch hier mehr, als Katurian darin sieht. Er meint, diese Geschichte würde ihm einen Hinweis geben. Was für ein Hinweis das ist, erfahren der Rezipient und Katurian nicht.

Tupolski ist schon auf der Suche nach der nächsten Geschichte Katurians, nach dessen Aussage eine der besten Geschichten, die er je geschrieben hat, und auch die einzige, die je veröffentlicht wurde. ‘The Tale of Town on the River’³⁶⁸ behandelt wieder Katurians ‘Thema’, wie Tupolski feststellt. Er reicht Katurian die Geschichte und sagt:

Tupolski	Read it to me.
Katurian	The whole of it?
Tupolski	The whole of it. Standing.
	<i>Katurian stands.</i>
Katurian	This feels like school, somehow.
Tupolski	Mm. Except at schools they didn’t execute you at the end. (<i>Pause.</i>)
	[...] ³⁶⁹

Wieder eine Bemerkung, bei der Katurian sich nicht sicher ist, ob sie ernst gemeint ist oder nicht. Einschüchtern lässt er sich dadurch schon, trotzdem – so im Nebentext – ist zu spüren, dass Katurian es durchaus genießt, seine Geschichte vorzulesen, und er kostet die einzelnen Worte und Sätze aus, genießt die Details und Wendungen.

‘The Tale of Town on the River’ handelt von einem kleinen Jungen, der ziemlich alleine war. Er versteht sich nicht gut mit den Kindern der Stadt, weil er immer nur gehänselt wird, seine Eltern kümmern sich nicht um ihn und trinken zu viel. Trotzdem ist der Junge ein fröhliches Kind, er ist glücklich, träumt viel vor sich hin und ist hilfsbereit anderen gegenüber, denen es noch schlechter geht als ihm. Eines Nachts, als er auf der Brücke der Stadt sitzt und seine wunden Füße ausruht, hört er ein Fuhrwerk näher kommen. Der Fuhrmann ist ganz in Schwarz gekleidet und der kleine Junge fürchtet sich, aber er überwindet seine Furcht und bietet dem Fuhrmann sein Brot an, das er für den Abend hat. Das Fuhrwerk stoppt und der Schwarzgekleidete setzt sich neben den Jungen, sie teilen das Brot und reden über dies und das und schließlich fragt

³⁶⁸ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 19/21.

³⁶⁹ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 20. Deutsch: TUPOLSKI Lesen Sie sie mir vor. KATURIAN Die ganze? TUPOLSKI Die ganze. Im Stehen. [Nebentext] KATURIAN Das ist irgendwie wie in der Schule. TUPOLSKI Mmh. Außer, daß man in der Schule nachher nicht exekutiert wurde. [...] (1. Akt, 1. Szene, Seite 16.)

der Fuhrmann den Jungen, warum er denn keine Schuhe an habe und so schlecht gekleidet sei. Der Junge erzählt, dass er aus einer armen Familie kommt, lügt aber dabei immer wieder auf das Fuhrwerk, das mit vielen Lumpen und Fallen beladen ist und stinkt. Aber noch bevor der Junge fragen kann, was denn der Mann mache, verabschiedet dieser sich und sagt noch, bevor er geht, er habe ein Geschenk für den Jungen, da dieser so lieb war, sein bisschen Brot mit einem alten, armen Reisenden zu teilen. Es sei ein Geschenk, dessen Wert der Junge nicht gleich schätzen würde können, später jedoch schon. Dann fordert er ihn auf, die Augen zu schließen, nimmt ein Hackbeil und hackt dem Jungen alle fünf Zehen des rechten Fußes ab. Der Junge ist stumm vor Schreck und sieht noch, wie der Mann die Zehen an die Ratten verfüttert, zu seinem Wagen geht und die Stadt Hameln verlässt.³⁷⁰

Als Katurian mit dem Vorlesen zu Ende ist und Tupolski keinerlei Reaktion von sich gibt, macht er ihn auf den Namen der Stadt aufmerksam, erzählt, dass dies so etwas wie eine Vorgeschichte zum Rattenfänger von Hameln sei. Tupolski meint nur, das wisse er. Trotzdem sieht sich Katurian genötigt, Tupolski die Idee seiner Geschichte zu erklären.

Katurian It's the children the Pied Piper was after. To begin with. My idea was he brought the rats. He brought the rats. He knew the townspeople wouldn't pay. It was the children he was after in the first place.

Tupolski (*nods. Pause*) This reminds me.³⁷¹

Diesmal meint Katurian vorgewarnt zu sein und nimmt Tupolskis Bemerkung, als dieser aufsteht und zu dem Schrank geht, nicht weiter ernst. Tupolski holt eine Schachtel heraus, kommt zurück zum Tisch und setzt sich wieder. Auf Katurians lockere Bemerkungen geht er nicht ein. Als Katurian nach dem Inhalt der Box fragt, sind Schreie zu hören.

Katurian [...]

That's my brother.

Tupolski (*listening*) Yes, I believe it is.

Katurian What's he doing to him?

Tupolski Well, something fucking horrible. I don't know, do I?

Katurian You said you wouldn't touch him.

Tupolski I haven't touched him.

Katurian But you said he would be fine. You gave me your word.

The screaming stops.

Tupolski Katurian. I am a high-ranking police officer in a totalitarian fucking dictatorship. What are you doing taking my word about anything?

³⁷⁰ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 21 – 22.

³⁷¹ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 22 – 23. Deutsch: KATURIAN Der Rattenfänger war hinter den Kindern her. Damit fing alles an. Meine Idee war, er brachte die Ratten mit. Er brachte die Ratten mit. Er wußte, daß die Leute aus der Stadt nicht zahlen würden. Er war von Anfang an hinter den Kindern her. TUPOLSKI (*nickt. Pause*) Da fällt mir ein. (1. Akt, 1. Szene, Seite 17.)

Ariel returns, wrapping his bloodied hand in white cloth.

Katurian What have you done to my brother?

Ariel motions Tupolski over. They confer in a corner a while, then sit.

What have you done to my brother, I said?!

Tupolski See, Ariel? Katurian's asking the questions now. [...] ³⁷²

Während Tupolski und Ariel reden, ignorieren sie Katurian vollkommen. Dieser wird immer nervöser, immer besorgter um seinen Bruder. Und das Gespräch zwischen den beiden Polizisten trägt dazu bei, seine schlimmsten Befürchtungen zu untermauern. Als sich Tupolski und Ariel wieder Katurian zuwenden, beantworten sie seine Frage nach Michal jedoch nicht, Tupolski erwähnt nur, dass Ariel selbst unter einer schweren Kindheit zu leiden hatte und sich nun immer an inhaftierten geistig Behinderten räche. Lakonisch fügt er hinzu, dies sei irgendwie falsch, aber was könne er da schon tun. Ariel teilt Katurian mit, dass er eigentlich ihn schlagen wolle, allerdings hätte er sich schon bei seinem Bruder die Hand verletzt und vermahne ihn deshalb jetzt nur. Anschließend bedauert Tupolski Ariels verletzte Hand, meint noch, er sei selber Schuld, wenn er keinen Stock oder etwas anderes nehmen würde. Als Ariel andeutet, jetzt eine kleine Pause zu machen und dann zurück zu Michal gehen zu wollen, verlangt Katurian vehement danach, seinen Bruder zu sehen. Anstelle einer Antwort fragt Tupolski nach dem Verbleib des dritten Kindes.

Wieder wird das Thema abrupt gewechselt. Sowohl der Rezipient als auch der Protagonist können mit dieser Frage nichts anfangen. Nach weiteren unpassenden Zwischenbemerkungen von Ariel kommt Tupolski auf das eigentliche Thema des Verhörs zu sprechen. Ein Mädchen, Andrea Jovacovic, ist tot aufgefunden worden. Ariel und Tupolski wollen von Katurian wissen, was er darüber weiß. Katurian kann jedoch nur das wiederholen, was er in der Zeitung gelesen hat, ebenfalls bei dem Namen Aaron Goldberg.

Tupolski [...] The papers didn't say a lot of things. The papers didn't say anything about the third child, a little mute girl, went missing three days ago, the same area, the same age.

Ariel The papers will be saying something tonight.

³⁷² *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 23 – 24. Deutsch: KATURIAN [...] Das ist mein Bruder. TUPOLSKI (*horcht*) Ja, ich glaube schon. KATURIAN Was macht er mit ihm? TUPOLSKI Na ja, irgendwas verdammt Schreckliches. Woher soll ich das wissen? KATURIAN Sie haben gesagt, Sie würden ihn nicht anrühren. TUPOLSKI Ich habe ihn nicht angerührt. KATURIAN Aber Sie haben gesagt, er würde gut behandelt. Sie haben es mir versprochen. [Nebentext] TUPOLSKI Katurian, ich bin ein hochrangiger Polizeibeamter in einer beschissenen, totalitären Diktatur. Wie kommen Sie dazu, mir irgendwas zu glauben? [Nebentext] KATURIAN Was haben Sie mit meinem Bruder gemacht? TUPOLSKI Entschuldigung... [Nebentext] KATURIAN Was haben Sie mit meinem Bruder gemacht, habe ich gefragt! TUPOLSKI Siehst du, Ariel? Katurian stellt jetzt die Fragen. [...] (1. Akt, 1. Szene, Seite 17 – 18.)

Tupolski The papers will be saying something tonight. The papers will be saying a lot of things tonight.
Katurian About the mute girl?
Tupolski About the mute girl. About confessions. About executions. All that type of stuff.
Katurian But... I don't understand what you're trying to say to me. Are you trying to say I shouldn't write stories with child-killings in because in the real world there are child-killings?³⁷³

Abgesehen von der sehr aktuellen Frage nach der Verantwortung von Kunst und Phantasie und deren Wechselwirkung in der Gesellschaft wird in diesem kurzen Absatz schon mehr vom weiteren Verlauf der Handlung preisgegeben, als offensichtlich ist. Außerdem wird hier wieder deutlich die Taktik der Polizisten, allen voran Tupolski, hervorgehoben, jeden Satz, den Katurian sagt, zu wiederholen. Ariel wird deutlicher als Tupolski, als er Katurian zu verstehen gibt, dass nicht unbedingt nur die Geschichten die Verbindung zwischen ihm und den Kindern herstellen. Er erwähnt die Schachtel, die schon seit dem Beginn der Schreie aus dem Nebenraum auf dem Tisch steht. Katurian zeigt kein Interesse mehr am Inhalt der Schachtel, seine ganze Sorge gilt seinem Bruder. Er weigert sich, die Box zu öffnen, besteht darauf, seinen Bruder zu sehen und es kommt zu einem heftigen Wortwechsel zwischen ihm und Ariel. Tupolski hält sich auch diesmal heraus, besteht nur darauf, dass Katurian die Schachtel öffnet.

Katurian angrily wrenches the box's lid off, then recoils in horror at what's inside, shivering in a corner.

Katurian What's that?

Tupolski Retake your seat, please.

Katurian What are they?

Ariel darts over, drags Katurian back to his seat and, holding him by the hair, forces him to look into the box.

Ariel 'What are they?' You know what they are. We found them in your house.

Katurian No...!³⁷⁴

Nur all zu schnell wird deutlich, auf was sich Ariel bezieht; zwar gibt er nicht eine direkte Antwort, aber er erwähnt, dass das Mädchen an zwei in seinem Hals stecken

³⁷³ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 26. Deutsch: TUPOLSKI [...] Es stand überhaupt nicht viel in der Zeitung. Über das dritte Kind stand gar nichts in der Zeitung, ein kleines stummes Mädchen, seit drei Tagen vermißt, gleiche Gegend, gleiches Alter. ARIEL Heute abend wird was in der Zeitung stehen. TUPOLSKI Heute abend wird was in der Zeitung stehen. Heute abend wird eine ganze Menge in der Zeitung stehen. KATURIAN Über das stumme Mädchen? TUPOLSKI Über das stumme Mädchen. Über Geständnisse. Über Exekutionen. Den ganzen Kram. KATURIAN Aber... ich versteh nicht, was sie mir sagen wollen. Wollen Sie mir sagen, daß ich keine Geschichten über Kindermorde schreiben soll, weil es in der Realität Kindermorde gibt? (1. Akt, 1. Szene, Seite 19 – 20.)

³⁷⁴ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 28. Deutsch: KATURIAN [...] [Nebentext] Was ist das? TUPOLSKI Nehmen Sie bitte wieder Ihren Platz ein. KATURIAN Was sind das für...? [Nebentext] ARIEL Was sind das für...? Du weißt, was das ist. Die haben wir in deinem Haus gefunden. KATURIAN Nein...! (1. Akt, 1. Szene, Seite 21.)

gebliebenen Rasierklingen gestorben ist, die in Apfelstücken waren. Wie der jüdische Junge, über den sie kurz zuvor geredet hatten, gestorben ist, wird spätestens dann klar, als Ariel fünf blutige Zehen aus der Schachtel nimmt und fein säuberlich auf dem Tisch aufreiht. Katurian ist verzweifelt und betont, diesmal schon unter Tränen, dass er nur Geschichten schreibe.

Ariel wird immer wütender, schließlich ist noch ein Kind verschwunden und er erhofft sich von Katurian Auskunft über dessen Verbleib. Als Ariel versucht, Katurian die Zehen in den Mund zu stopfen, greift Tupolski ein, ermahnt ihn, es nicht zu tun, da es sich um Beweisstücke handle. Wieder spricht er Ariels schreckliche Kindheit an, woraufhin dieser alles versucht, dass dies nicht zur Sprache kommt. Tupolski meint dann außerdem, dass das Blut, das auf dessen Hand zu sehen war, natürlich falsches Blut war, worauf Ariel die Zehen auf den Boden wirft und wütend das Zimmer verlässt. Katurian versteht überhaupt nichts mehr. Tupolski sammelt die Zehen wieder ein und gibt sie zurück in die Schachtel.

Tupolski No? Well here's where we stand as of 5.15 p.m., Monday the fourth. Along with the evidence we found in your house, your brother, spastic or not, has, under duress or not, admitted enough about the killings for us to execute him before the evening's out, but, as Ariel said, he's hardly the brains behind the operation, so we want you to confess too. We like executing writers. Dimwits we can execute any day. And we do. But, you execute a writer, it sends out a signal, y'know? *(Pause.)* I don't know what signal it sends out, that's not really my area, but it sends out a signal. *(Pause.)* No, I've got it. I know what signal it sends out. It sends out the signal 'DON'T... GO... AROUND... KILLING... LITTLE... FUCKING... KIDS.' *(Pause.)* Where's the mute girl? Your brother didn't seem to want to spill the beans.

Katurian Detective Tupolski?

Tupolski Mister Katurian?

Katurian I've listened to your bullshit for a long time now, and I want to tell you a couple of things. I don't believe my brother said a word to you. I believe that you are trying to frame us for two reasons. One, because for some reason you don't like the kind of stories I write, and two, because for some reason you don't like retarded people cluttering up your streets. I also believe that I'm not going to say another word to you until you let me see my brother. So torture me as much as you like, Detective Tupolski, 'cos I ain't saying another fucking word.

Tupolski *(pause)* I see. *(Pause.)* Then I'd best go get the electrodes.

*Tupolski exits with the metal box. Door clicks shut behind him. Katurian's head slumps. Blackout.*³⁷⁵

³⁷⁵ *The Pillowman*: Act One, Scene One, Seite 30. Deutsch: TUPOLSKI Nein? Also, so sieht es aus um viertel nach zwei, Montag den vierten. Nach den Beweisen, die wir in Ihrem Haus gefunden haben, hat Ihr Bruder, beschränkt oder nicht, unter Zwang oder nicht, genug zugegeben, um ihn noch vor dem Abend exekutieren zu können. Aber wie Ariel sagte, hat er nicht den Grips für so einen Plan. Deshalb wollen wir, daß auch Sie gestehen. Wir exekutieren gerne Schriftsteller. Blödmänner können wir jeden Tag exekutieren. Und das tun wir auch. Aber wenn man einen Schriftsteller exekutiert, dann setzt man ein Zeichen, verstehen Sie? *(Pause)* Ich weiß nicht, was für ein Zeichen man setzt, das ist nicht mein Fachgebiet, aber man setzt ein Zeichen. *(Pause)* Nein, ich habs. Ich weiß, was für ein Zeichen man setzt. Man setzt das Zeichen „BRING... KEINE... BESCHISSENEN... KLEINEN... KINDER... UM.“ *(Pause)* Wo ist das stumme Mädchen? Ihr Bruder wollte es anscheinend nicht ausspucken. KATURIAN Inspektor Tupolski? TUPOLSKI Herr Katurian? KATURIAN Ich habe mir Ihren Bockmist jetzt eine

Der Szeneaufbau treibt den Spannungsbogen kontinuierlich voran. Der Rezipient findet sich von Anfang an in derselben Situation wie der Protagonist des Stückes, Katurian K. Katurian. Das Schema einer typischen Verhörszene wird durch die beiden Detectives durch die Art ihrer Vorgehensweise unterstrichen und gleichzeitig parodiert, vor allem dann, wenn sie selbst die Rollenverteilung des guten und des bösen Polizisten ansprechen und auch, wenn sie diese Rollenverteilung einnehmen und brechen.

Die Exposition des Stückes wird durch die Einführung des Protagonisten und seiner beiden Antagonisten bestimmt und dient einer vertiefenden Charakterisierung der Figuren. Vorerst liegt das Hauptaugenmerk jedoch auf den Geschichten, die Katurian schreibt. Ebenso schnell wie der Protagonist lernt der Rezipient in welcher Situation sich dieser befindet. Die Augenbinde am Beginn des Stückes symbolisiert auch die Blindheit, die Unwissenheit des Rezipienten. Und ebenso wie dieser muss auch der Protagonist Tatsachen als gegeben hinnehmen, beziehungsweise weigert er sich, angebliche Tatsachen hinzunehmen, die er nicht überprüfen kann.

Weswegen dieses Verhör stattfindet, wird dem Protagonisten und dem Rezipienten erst weit am Ende der ersten Szene deutlich. Hinweise auf Katurians Geschichten führen nicht zwangsläufig zu richtigen Schlussfolgerungen. Die Ausweglosigkeit der Lage, in der sich der Protagonist wiederfindet, wird dadurch auch dem Rezipienten nahe gebracht.

Scene One führt den Rezipienten somit mithilfe des Protagonisten in eine Situation ein, die für beide gleichermaßen überraschend, undurchschaubar, neu, beängstigend und unverständlich ist. Dadurch wird eine starke Identifikation mit dem Protagonisten erzeugt, da der Wissenstand – bis auf Kleinigkeiten – der selbe zu sein scheint.

Das Spiel der Polizisten mit ihrem Opfer Katurian wird im Laufe der ersten Szene öfter wiederholt. Das Verhör besteht zu einem Gutteil aus indirekten Anspielungen und dem Wiederholen der von Katurian benützten Formulierungen.

ganze Weile angehört, und ich will Ihnen ein paar Dinge sagen. Ich glaube nicht, daß mein Bruder Ihnen ein einziges Wort gesagt hat. Ich glaube, daß Sie aus uns zweierlei Gründen etwas anhängen wollen. Zum einen, aus irgendeinem Grund gefallen Ihnen die Geschichten, die ich schreibe, nicht, und zum zweiten, weil Sie aus irgendeinem Grund nicht wollen, daß zurückgebliebene Menschen auf Ihren Straßen für Unruhe sorgen. Ich glaube weiterhin, daß ich Ihnen überhaupt nichts mehr sagen werde, bis Sie mich zu meinem Bruder lassen. Also foltern Sie mich, soviel Sie wollen, Inspektor Tupolski, denn ich werde Ihnen nicht ein einziges beschissenes Wort mehr sagen. TUPOLSKI (Pause) Verstehe. (Pause) Dann hole ich am besten mal die Elektroden. [Nebentext] *Dunkel*. (1. Akt, 1. Szene, Seite 22 – 23.) – auch hier wieder eine Ungenauigkeit (?) bei der Übersetzung; oder klingt „viertel nach zwei“ besser als „viertel nach drei“?

Über den Charakter der Figuren kann der Rezipient am Beginn des Stückes nur aufgrund von deren Verhalten und Aussagen Vermutungen anstellen. Gleichzeitig lassen diese Vermutungen auch Erwartungen entstehen, die den Verlauf der Handlung fast beeinflussen, d.h. der Autor spielt hier mit der Erwartungshaltung in noch weit größerem Ausmaß, als bei den irischen Stücken.

Haupt- und Nebentext bestimmen den Fortgang der Handlung zu gleichen Teilen: das heißt, sowohl der Haupttext, (Verhöre, Dialoge, Monologe, Geschichten), trägt zur Weiterentwicklung der Handlung bei als auch der Nebentext, der einerseits durch in den Text eingefügte Pausen, andererseits durch Aktionen der Figuren die Handlung vorantreibt.

Act One: Scene Two:

Zu Beginn der zweiten Szene sitzt Katurian auf einem Bett neben Stofftieren, Malfarben und Papier, in einem Raum, der einem Kinderzimmer gleicht. Nebenan ist ein weiterer Raum, gleich wie der erste, nur ganz finster. Katurian fungiert in dieser Szene gleichzeitig als Erzähler und Darsteller, außerdem befinden sich noch die beiden Figuren, die als 'Mother' und 'Father' betitelt sind, in dieser Szene und stellen das Erzählte nach.

Katurians Geschichte fängt mit der Märchenformel 'Es war einmal' an. Inhalt der Geschichte ist ein kleiner Junge, der von seinen Eltern nur Liebe erfährt, dem es an nichts mangelt, der ein wunderschönes Zimmer und viele Spielsachen hat und eine wunderbare Phantasie besitzt. Von seinen Eltern wird er in jeder Hinsicht in seiner Kreativität gefördert und bald schreibt er wunderbare Geschichten, die von dieser schönen, heiteren Welt erzählen. Der erste Teil des Experimentes seiner Eltern war gelungen.

An dieser Stelle der Geschichte küssen und herzen die Eltern Katurian, er schlüpft noch mehr in die Rolle des kleinen Geschichtenerzählers und wird im Folgenden auch seine Stimme bei der direkten Rede der eines Kindes anpassen. Die Eltern verlassen den freundlichen Raum und verschwinden in den angrenzenden dunklen Raum.

In der Nacht zu seinem siebenten Geburtstag beginnt Katurian, Albträume zu bekommen. In dem Raum neben seinem Zimmer sind unheimliche Geräusche zu hören, Quietschen, Schläge, und das Weinen eines Kindes. Der Junge fragt seine Eltern, was das für Geräusche seien.

Mother Oh little Kat, that's just your wonderful but overactive imagination playing tricks on you.
Katurian (*boy's voice*) Oh. Do all little boys of my age hear such sounds of abomination nightly?
Mother No, my darling. Only the extraordinarily talented ones.
Katurian (*boy's voice*) Oh. Cool. (*normal voice*) And that was that. And the boy kept on writing, and his parents kept encouraging him with the utmost love, but the sounds of the whirrs and screams kept going on...³⁷⁶

Der Nebentext gibt hier einen kurzen Blick auf das Nebenzimmer:

*In the nightmare semi-dark of the adjoining room, it appears for a second of as if a child of eight, strapped to the bed, is being tortured with drills and sparks.*³⁷⁷

Katurian erzählt die Geschichte weiter. Die Geschichten des Jungen werden immer düsterer und besser, das Bild des Nebenraumes versinkt wieder in Dunkelheit. Katurian fängt an, alle Spielsachen wegzuräumen während er weiter erzählt: als das Kind vierzehn Jahre alt wird und auf das Ergebnis eines landesweiten Wettbewerbes wartet, wird unter der Türe – im Nebentext die Anmerkung, dass dies auch wirklich geschieht – des Nebenraumes eine Nachricht durchgeschoben. [Katurian liest den Text]:

‘They have loved you and tortured me for seven straight years for no reason other than as an artistic experiment, an artistic experiment which has worked. You don’t write about little green pigs anymore, do you?’ The note was signed ‘Your brother’, and the note was written in blood.³⁷⁸

Katurian zerschlägt die Türe und betritt den Raum, nur um seine Eltern alleine in dem Raum vorzufinden, die die beschriebenen Geräusche machen. Zwischen ihnen steht ein kleiner Topf mit Schweineblut und der Vater fordert Katurian auf, das Papier, auf der die Nachricht steht, umzudrehen. Es ist die Nachricht, dass Katurian mit seiner Geschichte gewonnen hat. Alle müssen lachen. Der zweite Teil des Experimentes ist damit abgeschlossen. Kurz danach, so erzählt Katurian, hätte die Familie das Haus gewechselt und die bedrohlichen Geräusche hatten aufgehört, die Geschichten aber blieben gut. Jahre später, als sein erstes Buch veröffentlicht wird, geht er zu dem Haus

³⁷⁶ *The Pillowman*: Act One, Scene Two, Seite 32. Deutsch: MUTTER Oh, kleiner Kat, das ist nur deine wunderbare, aber überaktive Phantasie, die dir einen Streich spielt. KATURIAN (*mit der Stimme des Jungen*) Oh. Hören alle Jungen in meinem Alter nachts solch scheußliche Geräusche? MUTTER Nein, mein Liebling. Nur die außerordentlich talentierten. KATURIAN (*mit der Stimme des Jungen*) Oh. Cool. (*normale Stimme*) Und das wars. Und der Junge schrieb weiter, und die Eltern fuhren fort, ihn mit der allergrößten Liebe zu ermutigen, aber das Sirren und Schreien ging immer weiter... (1. Akt, 2. Szene, Seite 24.)

³⁷⁷ *The Pillowman*: Act One, Scene Two, Seite 32.

³⁷⁸ *The Pillowman*: Act One, Scene Two, Seite 32 – 33. Deutsch: KATURIAN [...] „Sie haben dich geliebt und mich gefoltert, seit sieben vollen Jahren, einzig aus dem Grund, daß sie ein künstlerisches Experiment machen wollten. Ein künstlerisches Experiment, das funktioniert hat. Du schreibst nicht mehr über kleine grüne Schweine, oder?“ Die Nachricht war unterschieben mit „Dein Bruder“, und die Nachricht war mit Blut geschrieben. (1. Akt, 2. Szene, Seite 25.)

seiner Kindheit zurück und sieht sich dort noch einmal um. Alles sieht noch so wie früher aus; er geht auch in das dunkle Zimmer und muss lächeln, als er an seine Kindheit und seine Eltern denkt. Aber sein Lächeln gefriert, als er einen eigenartigen Klumpen unter der Bedecke entdeckt.

The bed feels terrible lumpy. He pulls the mattress off to reveal the horrific corpse of a child...

... the corpse of a fourteen-year-old child that had been left to rot in there, barely a bone of which wasn't broken or burned, on whose hand there lay a story, scrawled in blood.³⁷⁹

Diese Geschichte ist besser als alles, was der Junge je geschrieben hat oder schreiben wird, das weiß er, und so verbrennt er die Geschichte – Katurian verbrennt die Geschichte – und er deckt seinen Bruder zu und erwähnt nie, was er an diesem Tag erlebt und gesehen hat. Damit ist auch der letzte Teil des Experimentes beendet.

Immer noch als Erzähler, erzählt Katurian, dass die Geschichte Katurians 'The Writer and the Writer's Brother' hiermit endet.

Katurian's story 'The Writer and the Writer's Brother' ended there in fashionably downbeat mode, without touching upon the equally downbeat but somewhat more self-incriminating details of the truer story, that, after he's read the blood-written note and broken into the next-door room it was, of course...

The child's corpse sits bolt upright in bed, breathing heavily.

... his brother he found in there, alive, as such, but brain-damaged beyond repair, and that that night, whilst his parents were sleeping, the fourteen-year-old birthday boy held a pillow over his father's head for a little while...

[...]

... and, after waking her a moment just to let her see her dead blue husband, he held a pillow over his mother's head for a little while, too.³⁸⁰

Während Katurian macht, was er erzählt – die beiden Eltern liegen in dem Bett, das vom Kinderzimmer übrig geblieben ist – endet diese Szene und der erste Akt.

Scene Two hebt sich deutlich von der ersten Szene ab. Katurians Geschichten wurden bis jetzt nur gelesen oder erzählt, jedoch nicht dargestellt. Die zweite Szene besteht nur

³⁷⁹ *The Pillowman*: Act One, Scene Two, Seite 33 – 34. Deutsch: KATURIAN [...] [Nebentext] ... den Leichnam eines vierzehn Jahre alten Kindes fand, der vor sich hin faulte, kaum ein Glied, das nicht gebrochen oder verbrannt war, in dessen Hand eine Geschichte lag, mit Blut gekritzelt. [...] (1. Akt, 2. Szene, Seite 25.)

³⁸⁰ *The Pillowman*: Act One, Scene Two, Seite 34 – 35. Deutsch: KATURIAN [...] Katurians Geschichte „Der Schriftsteller und der Bruder des Schriftstellers“ endete hier auf zeitgemäße Art melancholisch, ohne auf die gleichfalls melancholische, aber ihn irgendwie selbst stärker belastenden Einzelheiten der wahren Geschichte einzugehen, daß es nämlich, nachdem er die mit Blut gekritzelte Nachricht gelesen hatte und in den angrenzenden Raum eingedrungen war, daß es, ... [Nebentext] ... sein Bruder war, den er da drinnen fand. Zwar am Leben, aber mit einem irreparablen Hirnschaden, und daß das vierzehnjährige Geburtstagskind in dieser Nacht, während seine Eltern schliefen, seinem Vater ein Weilchen ein Kissen auf das Gesicht drückte... [Nebentext] ... und nachdem er sie geweckt und sie für einen Moment ihren toten, blau angelaufenen Gatten hatte sehen lassen, drückte er auch seiner Mutter für ein Weilchen ein Kissen aufs Gesicht. (1. Akt, 2. Szene, Seite 25 – 26.)

aus der Geschichte ‘The Writer and the Writer’s Brother’; in wie weit diese Geschichte, erzählt durch den Protagonisten und auch zum Teil durch ihn dargestellt, einzig der Phantasie des Geschichtenerzählers entsprungen ist oder autobiographisch ist, lässt sich hier nicht eindeutig festlegen. Durch den zweiten Schluss liegt allerdings die Vermutung nahe, dass es sich nicht nur um Fiktion handelt. Noch befindet sich die Handlung des Stückes im Aufbau, die zweite Szene gibt einen weiteren Einblick in die Figur des Katurians.

Durch die Geschichten der ersten Szene ist der Rezipient in gewisser Weise vorbereitet worden, welche Themen Katurians Geschichten behandeln. Eine direkte Verbindung zwischen dieser Szene und der vorangegangenen und der folgenden Szene gibt es nicht, für den weiteren Verlauf der Handlung ist der Inhalt dieser Geschichte – und somit der zweiten Szene – jedoch von Bedeutung.

Für das bis zu diesem Zeitpunkt Gesagte kann ‘The Writer and the Writer’s Brother’ durchaus Erklärungen liefern. So lässt sich durch den zweiten Schluss die Tatsache erklären, dass Katurian sich für seinen älteren Bruder verantwortlich fühlt und dass er keine anderen Verwandten hat.

Alle weiteren Details der Geschichte bekommen erst rückwirkend eine tiefere Bedeutung.

Da die ganze Szene ein Monolog ist – bis auf die wenigen, künstlichen Sätze, welche die Eltern sagen – spielt der Nebentext mit den Anleitungen der Aktionen auf der Bühne eine wichtige Rolle. Der Nebentext durchbricht somit den Monolog des Geschichtenerzählers und schafft die Verbindung des Erzählens mit der Darstellung des Erzählten.

Act two: Scene One:

Wieder in den Räumlichkeiten der Polizei: Michal sitzt alleine in einer Zelle auf einem Sessel, etwas weiter weg liegen eine dünne Matratze, eine Decke und ein Polster. Michal sitzt auf dem Sessel, redet vor sich her – er versucht den Beginn einer Geschichte zu finden – und wird ab und an von Katurians Schreien unterbrochen, der nebenan gefoltert wird.

Michal versucht, sich die Geschichte des kleinen grünen Schweinchens zu erzählen. Er empfindet die Schreie, durch die er immer wieder unterbrochen wird, als Störung und beginnt, sie stumm zu parodieren. Nach einiger Zeit wird ihm das Gebrüll seines Bruders zu viel.

Michal [...]

Katurian screams. Michal mimics, irritated this time.

Oh shut up, Katurian! Making me forget the little green pig story now with your screaming all over the place! (*Pause.*) And what did the little green pig do next? He... he said to the man... He said to the man, 'Hello... Man...'

Katurian screams. Michal just listens.

Ah, I can't do stories like you do stories, anyway. I wish they'd hurry up and stop torturing ya. I'm bored. It's boring in here. I wish...

Sound of next-door room being unbolted. Michal listens. Michal's cell is unbolted and the bloody, breathless Katurian is thrown in by Ariel.

Ariel We'll be back to work on you in a minute. I'm getting my dinner.

Michal gives him the thumbs-up. Michal looks over to Katurian, who is shivering on the floor, goes to caress his head, can't quite do it, and sits on the chair.

Michal Hiya.

*Katurian looks up at him, crawls over and hugs Michal's leg. Michal stares down at him, feeling awkward.*³⁸¹

Mehrere Tatsachen sind hier für den Rezipienten auffallend: zum einen wird nicht erwähnt, dass Michal in irgendeiner Weise geschlagen oder verletzt aussieht. Auch seine Reaktion auf Katurians Schreie lässt keine Empathie von seiner Seite vermuten, was nahe legt, dass er nicht nachvollziehen kann, was Katurian gerade durchmacht. Das Schreien seines Bruders ist für ihn störend, anfangs sogar nur ein Spiel, das er stumm nachspielt.

Außerdem scheint Michal keinerlei Angst, eher so etwas wie Zutrauen zu Ariel zu haben, denn als dieser Katurian in den Raum stößt, grüßt Michal.

Auch die Geschichte, die Michal versucht zu erzählen, wurde schon einmal, in der zweiten Szene des ersten Aktes erwähnt: Eine von Katurians Kindergeschichten handelte von einem grünen Schweinchen.

Das Gespräch, das sich nun zwischen Katurian und seinem Bruder Michal entwickelt, zeigt, dass Michal den Ernst der Lage nicht verstanden hat. Katurian hingegen merkt erst nach und nach, dass Michal nicht verletzt ist. Auch die neugierigen Fragen Michals lassen vermuten, dass er nicht gefoltert wurde und sich auch nichts darunter vorstellen kann. Erst da wird Katurian klar, dass Michal gar nicht geschlagen wurde.

Katurian But I heard you scream.

Michal Yes. He asked me to scream. He said I did it really good.³⁸²

³⁸¹ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 36 – 37. Deutsch: MICHAL [...] [Nebentext] Ach, halts Maul, Katurian! Ich vergesse noch die kleine grüne Schweine-Geschichte, wenn du die ganze Zeit hier herumschreist! (*Pause*) Und was tat das kleine grüne Schwein als nächstes? Es... es sagte zu dem Mann... Es sagte zu dem Mann: „Hallo... Mann...“ [Nebentext] Ach, ich kann das mit den Geschichten nicht, wie du das mit den Geschichten kannst. Na ja. Ich wünschte, sie würden sich beeilen und aufhören, dich zu foltern. Mir ist langweilig. Es ist langweilig hier drin. Ich wünschte... [Nebentext] ARIEL Wir machen gleich weiter mit dir. Ich muß jetzt erstmal was essen. [Nebentext] MICHAL Hi. [Nebentext] (2. Akt, 1. Szene, Seite 27.)

Dass Michal nichts passiert ist, gibt Katurian neue Hoffnung. Auch seine zuerst noch mit Angst gestellte Frage, ob Michal mit dem Verschwinden der Kinder zu tun hat – was dieser abstreitet und beschwört – lässt Katurian schließlich zu dem Schluss kommen, dass vielleicht gar keine wirklichen Beweise gegen ihn und seinen Bruder vorhanden sind. Alle Beweise, die er bis jetzt gesehen hatte – angefangen von der angeblich blutigen Hand Ariels bis zu den Zehen in der Schachtel – müssen nicht zwangsläufig echt gewesen sein, und durch die Bestätigung Michals, dass er nicht geschlagen wurde, wird diese Vermutung nahezu zur Gewissheit Katurians. Eigentlich, so muss Katurian feststellen, ist das, was die beiden Detectives mit ihm gemacht haben, nichts anderes als das Erzählen einer Geschichte: es werden Begebenheiten als Tatsachen präsentiert und nicht hinterfragt sondern als gegeben und wahr angenommen.

Außerdem erklärt Katurian seinem Bruder, dass dieser nichts unterschreiben dürfe. Hier macht Michal einen makaberen Scherz:

Michal Whatever they do to me, I don't sign anything. No matter what they do to me, I don't sign anything. *(Pause.)* Can I sign *your* name?

Katurian *(smiling)* Especially don't sign my name. Especially don't sign my name.

Michal 'I killed a loada kids,' signed Katurian Katurian.

Katurian You little shit...

Michal 'And it was nothing to do with his brother, Michal, not even a bit,' signed Katurian Katurian. Hah!³⁸³

Wie weit Michal das, was er sagt, ernst meint, ist weder für Katurian noch für den Rezipienten ersichtlich. Da Michal geistig zurückgeblieben ist, ist es schwierig festzustellen, ob er Ironie bewusst einsetzen kann, und so hinterlässt diese Situation einen bitteren Beigeschmack.

Katurians Drohung hingegen ist zuerst durchaus ernst gemeint, so ernst zumindest, dass Michal Angst bekommt und Katurian ihn mit einer Umarmung beruhigen muss – die Michal erwidert und die dank seiner Kräfte und Katurians Blessuren etwas zu stark für Katurian ausfällt.

³⁸² *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 38. Deutsch: KATURIAN Aber ich habe dich schreien gehört. MICHAL Ja. Er hat gesagt, ich soll schreien. Er hat gesagt, ich hätte das gut gemacht. (2. Akt, 1. Szene, Seite 28.)

³⁸³ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 41. Deutsch: MICHAL Egal, was sie mit mir machen, ich unterschreibe nichts. Egal was sie mit mir machen, ich unterschreibe nichts. *(Pause)* Kann ich mit deinem Namen unterschreiben? KATURIAN *(lächelt)* Und auf gar keinen Fall unterschreibst du mit meinem Namen. Auf gar keinen Fall unterschreibst du mit meinem Namen. MICHAL „Ich habe einen Haufen Kinder umgebracht“, gezeichnet Katurian Katurian. Hah! KATURIAN Du kleiner Scheißkerl... MICHAL „Und sein Bruder Michal hat nicht das Geringste damit zu tun, nicht das Geringste“, gezeichnet Katurian Katurian. Hah! (2. Akt, 1. Szene, Seite 30.)

Endlich sind die beiden Brüder wieder zusammen, und sowohl für Michal als auch für Katurian bedeutet dies eine Erleichterung. Dass Michal schließlich ausspricht, was Katurian sich nicht eingestehen will: dass sie eine Zeit lang hier festsitzen werden und nicht nach Hause zurück können, veranlasst Michal Katurian zu bitten, ihm eine Geschichte zu erzählen, auch weil er eine Ablenkung brauche, weil ihn sein „Arsch“ jucke.

Katurian	What story do you want?
Michal	Um, 'The Little Green Pig.'
Katurian	No. Thatsh justh thilly...
Michal	It'sh not justh thilly, it's good, 'The Little Green Pig'. I was trying to remember it just now.
Katurian	No, I'll do a different on. What'll I do?
Michal	Do 'The Pillowman'.
Katurian	(smiles) Why 'The Pillowman'? [...] ³⁸⁴

Wieder wird die Geschichte des kleinen grünen Schweinchens erwähnt, aber Katurian will sie nicht erzählen und tut sie als dumm ab. Dass Michal dann gerade 'The Pillowman' auswählt, scheint Katurian zu beruhigen. Er erzählt Michal nun die Geschichte, dieser macht immer wieder Einwände, wenn Katurian nicht das genau richtige Wort verwendet – ganz so wie Kinder bei Märchen dies tun.

Inhalt der Geschichte: Ein großer Mann, ganz aus Kissen gemacht, groß, weich und pink, so musste er aussehen, denn er hatte einen sehr schweren und traurigen Job. Jedes Mal, wenn eine Frau oder ein Mann ein sehr, sehr schlechtes Leben hatten und dieses beenden wollte, um dem allen zu entfliehen, würde der Kissenmann auftauchen und bei ihnen sitzen und dann sagen, sie sollten einen Moment innehalten und die Zeit würde plötzlich langsamer werden und der Kissenmann würde in der Zeit zurückgehen, in eine Zeit, als die Frau oder der Mann noch glücklich waren. Und der Job des Kissenmanns war es dann, dieses glückliche Kind, das gerade noch nicht in die Zeit des Unglücks getreten war, dazu zu bringen, sich umzubringen, um die ganzen Jahre der Not und Pein gar nicht geschehen zu lassen. Außerdem würde der Kissenmann dem Kind helfen, es immer wie einen Unfall aussehen zu lassen, damit die Eltern es einfacher finden konnten mit ihrem Schicksal umzugehen.

Aber nicht alle Kinder würden dem Kissenmann folgen. Da war ein kleines, glückliches Mädchen, das ihm einfach nicht glauben wollte und sie schicke ihn wieder

³⁸⁴ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 42 – 43. Deutsch: KATURIAN Welche Geschichte willst du? MICHAL Ähm, „Das kleine grüne Schwein“. KATURIAN Nein, die isch doch blöd. MICHAL Is nisch blöd, is gut. „Das kleine grüne Schwein“. Ich hab gerade versucht, mich dran zu erinnern. KATURIAN Nein, ich erzähle eine andere. Welche soll ich? MICHAL Erzähl „Der Kissenmann“. KATURIAN (lächelt) Warum „Der Kissenmann“? (2. Akt, 1. Szene, Seite 31.)

weg. Der Kissenmann ging weinend weg. Und in der Nacht wurde an ihrer Türe geklopft und sie sagte: Geh weg, Kissenmann. Ich werde immer glücklich sein. Aber es war nicht der Kissenmann, es war ein anderer Mann, der daraufhin jede Nacht kam, wenn ihre Mutter nicht zu Hause war. Und als das Mädchen einundzwanzig war, war sie sehr, sehr traurig, und sagte: Warum hast du mich nicht davon überzeugt, Kissenmann.

Hier unterbricht Michal Katurian und bittet ihn, zum Ende der Geschichte zu springen, da dieser Teil langweilig wäre. Widerwillig macht Katurian, was Michal verlangt.

Wenn der Kissenmann erfolgreich war, dann starb ein Kind auf schreckliche Art und wenn er nicht erfolgreich war, dann starb ein Erwachsener nach einem schrecklichen Leben auf schreckliche Art. Und das machte ihn sehr traurig. So traurig, dass er sich sagte, er würde nur mehr ein einziges mal seine Arbeit machen und dann aufhören. Er ging an einen Platz an einem schönen Bach unter einer Trauerweide, dort lagen ganz viele, schöne Spielsachen herum. In der Nähe stand ein schöner Wohnwagen und der Kissenmann hörte, wie die Türe aufging. Dann kam ein kleiner Kissenjunge auf ihn zu. Und der Kissenmann erzählte dem kleinen Kissenjungen von seiner schrecklichen Arbeit und der Kissenjunge verstand alles sofort. Denn er war ein lieber Junge, der immer nur allen Menschen helfen wollte. Und so nahm er Benzin und übergoss sich, und der Kissenmann sagt: Dank dir. Und der Kissenjunge sagte: Das ist okay. Und er nahm ein Streichholz und zündete sich an. Und der Kissenmann saß da und das letzte, was er sah, war das Lächeln des Kissenjungen, und das letzte, was er hörte, war der Schrei all der Kinder, denen er geholfen hatte, da sie jetzt wieder zurück ins Leben kamen. Und er verschwand, er löste sich auf.³⁸⁵

Michal meint, obwohl diese Geschichte seine liebste sei, das Ende würde er nicht ganz verstehen. Auch Katurians Erklärungen lösen das Problem – und ein anderes – nicht.

Michal Oh, it was till you reminded me! Arrgh! (*Adjusts himself*.) Hmmm. But I still can't figure it out.

Katurian Figure what out? Figure out 'The Pillowman'?

Michal No, I thought I'd hidden it really well.

Katurian Hidden what really well?

Michal The box with the little boy's toes in it. [...] They were already a bit mouldy. Where they mouldy when you saw 'em?

Katurian nods, the life drained out of him.

They must've used sniffer dogs or something. You know those sniffer dogs? They must've used them. Because, no way, I hid them brilliant. Christmas tree pot. You only see it once a year.

Katurian You just told me... You just told me you didn't touch those kids. You just lied to me.

³⁸⁵ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 43 – 47.

[...]

Michal Ohh. See with that one, the ‘Swear to me on your life you didn’t kill those three kids’, yeah, I was kind of playing a trick on ya. Sorry, Katurian.

Katurian backs away from him to the mattress.

I know it was wrong. Really. But it was very interesting. [...] ³⁸⁶

Innerhalb von wenigen Sätzen bricht die Welt für Katurian zusammen. Eben noch sah er sich vor der schwierigen Aufgabe, seinen Bruder in irgendeiner Weise aus dem allen herauszuhalten, ihn zu beschützen, aber durch das Geständnis von Michal bekommt Katurian vor ihm Angst. Michal scheint dies alles nicht mitzubekommen. Er redet ungerührt weiter, erzählt, wie schwierig alles war, erzählt, wie viel Blut geflossen ist, als er dem Kind die Zehen abgehackt hatte und wie schwierig es war, dieses Blut wieder auszuwaschen. Und das Mädchen hätte sich geweigert, die Apfelmännchen zu essen.

Katurian rinnen Tränen über das Gesicht und nur ganz leise fragt er, warum Michal es getan hätte.

Michal Don’t cry, Katurian. Don’t cry.

Michal goes over to hold him. Katurian backs away in disgust.

Katurian What did you do it for?

Michal You know. Because you told me to. ³⁸⁷

Katurian ist verzweifelt. Er erinnert sich und Michal daran, dass er ihm sagte, die Hausaufgaben zu machen, sich die Zähne zu putzen, aber doch nie, Kinder abzuschlachten. Michals Argument hingegen ist, dass in jeder Geschichte, die Katurian ihm erzählt habe, immer etwas Schreckliches passiere. Und manchmal hätte er einfach das Gefühl gehabt, Katurian übertreibe in seinen Geschichten und er wollte dies nachprüfen – aber Katurian habe gar nicht übertrieben.

Katurian How come you never acted out any of the nice ones?

Michal Because you never wrote any nice ones.

Katurian I wrote plenty of nice ones.

³⁸⁶ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 47 – 48. Deutsch. MICHAL Ja, bist du mich dran erinnert hast! Arrhh! (*Er streckt sich*) Hmm. Aber ich kapiere das immer noch nicht. KATURIAN Kapiertest was nicht? Den Kissenmann? MICHAL Nein, ich dachte, ich hätte sie wirklich gut versteckt. KATURIAN Was wirklich gut versteckt? MICHAL Die Dose mit den Zehen von dem kleinen Jungen. [...] Sie waren auch schon ein bisschen faulig. Waren sie faulig, als du sie gesehen hast? [Nebentext] Die müssen Spürhunde benutzt haben oder so was. Kennst du diese Spürhunde? Die müssen sie benutzt haben. Weil, jedenfalls, habe ich sie unheimlich gut versteckt. Weihnachtsbaumständer. Den sieht man ja nur einmal im Jahr. KATURIAN Du hast mir doch eben gesagt... Du hast mir doch eben gesagt, du hättest diese Kinder nicht angerührt. Du hast mich einfach angelogen. [...] MICHAL Ohh. Weißt du, mit diesem „Schwör mir bei deinem Leben, daß du diese drei Kinder nicht getötet hast“, ja, da hab ich dich irgendwie auf den Arm genommen. Tschuldige, Katurian [Nebentext] Ich weiß, es war falsch. Ehrlich. Aber es war sehr interessant. [...] (2. Akt, 1. Szene, Seite 34 – 35.)

³⁸⁷ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 49. Deutsch: MICHAL Nicht weinen, Katurian. Nicht weinen. [Nebentext] KATURIAN Warum hast du das getan? MICHAL Das weißt du doch. Weil du es mir gesagt hast. (2. Akt, 1. Szene, Seite 35.)

Michal Er, yeah, like, two.
Katurian No, I'll tell you why you never acted out any of the nice ones, shall I?
Michal Alright.
Katurian Because you're a sadistic, retarded fucking pervert who *enjoys* killing little kids [...]³⁸⁸

Katurian verliert hier seine Ruhe und Nerven. Michal hingegen bleibt ruhig, beruft sich weiterhin auf Katurians Geschichten.

Katurian kann einfach nicht glauben, dass Michal nicht gewusst habe, dass, wenn er einem Kind die Zehen abhacke, dieses Kind sterben würde.

Michal Well, I know now.
Katurian puts his head in his hands, trying to think of a way out of this.
 Well, the torture man certainly seemed to be on my side. He seemed to agree it was all your fault. Well, mostly your fault.
Katurian (*pause*) What did you tell him?
 [...]
Michal Just that, y'know, all the things I did to all the kids I got from stories you wrote and read out to me.³⁸⁹

Michal bleibt sachlich, zählt die Tatsachen auf, die Schlüsse, die daraus zu ziehen sind. Schließlich schrieb Katurian die Geschichten und er hat sie Michal erzählt und Michal hat dann die Kinder umgebracht. Das sei alles, was er Ariel erzählt habe, nichts als die Wahrheit. Und schließlich habe Katurian gerade zwanzig Minuten damit verbracht ihm, Michal, eine Geschichte zu erzählen, in der Kinder dazu gebracht werden sich umzubringen. Michal bewundert die Figur des Kissenmanns, er findet sie eine der besten Figuren Katurians, und er meint auch, Katurian würde eines Tages ein wirklich berühmter Schriftsteller werden. Diese Bemerkung erinnert Katurian wieder daran, dass Ariel und Tupolski wiederholt davon gesprochen haben, dass eine Exekution nicht auszuschließen, ganz im Gegenteil, höchst wahrscheinlich sei. Und wenn dem so sei, dann würde Katurian wohl nicht berühmt werden, meint Michal. Er versteht nicht, dass Katurian seine Geschichten mehr bedeuten als sein eigenes oder Michals Leben,— die Geschichten seien Papier, eigentlich müssten sie sich doch nur um ihr Leben Sorgen machen. Diese Bemerkung ist für Katurian zu viel: er schlägt Michals Kopf

³⁸⁸ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 50. Deutsch: KATURIAN Wie kommt's, daß du nie eine von den schönen ausprobiert hast. MICHAL Weil du nie irgendwelche schönen geschrieben hast. KATURIAN Ich habe viele schöne geschrieben. MICHAL Na ja, vielleicht zwei. KATURIAN Nein, ich wird dir sagen, warum du nie eine der schönen ausprobiert hast, soll ich? MICHAL In Ordnung. KATURIAN Weil du ein sadistischer, zurückgebliebener scheißblöder Perverser bist, dem es Spaß macht kleine Kinder umzubringen, [...] (2. Akt, 1. Szene, Seite 36.)

³⁸⁹ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 51. Deutsch: MICHAL Na, ich weiß es jetzt. [Nebentext] Also, der Foltermann schien jedenfalls auf meiner Seite zu sein. Er war wohl auch der Meinung, daß alles deine Schuld ist. Na, zum größten Teil deine Schuld. KATURIAN (*Pause*) Was hast du ihm erzählt? [...] MICHAL Nur, du weißt schon, daß ich alles, was ich mit den Kindern gemacht habe, aus Geschichten habe, die du geschrieben hast und mir vorgelesen. (2. Akt, 1. Szene, Seite 36 – 37.)

gegen den Steinboden. Dieser ist mehr erschrocken als verletzt, braucht einige Zeit, um zu verstehen, was Katurian eben getan hat.

Michal You're just like Mum and Dad!
Katurian (*laughing*) Say that again?!
Michal You're just like Mum and Dad! Hitting me, and shouting at me!
Katurian *I'm* just like Mum and Dad? Let me work this out...
Michal Oh don't start that...
Katurian Mum and Dad kept their first-born son in a room where they tortured him for seven straight years, and you made a little boy bleed to death, made a little girl choke to death, did God knows what to another little girl and *you're not* like Mum and Dad, but I banged a fucking dimwit's head on the floor once and *I am* like Mum and Dad.³⁹⁰

Katurian sieht sich nach alledem außerstande seinen Bruder noch länger in Schutz zu nehmen oder ihn in irgendeiner Weise zu verteidigen. Als Michal von den Eltern zu sprechen beginnt, ist das Band zwischen den Brüdern zumindest von Katurians Seite aus gerissen. Auch wenn Michal Katurian vorwirft, seine Geschichten wichtiger zu nehmen und sich ihm gegenüber nach dem Muster der Eltern zu verhalten, so hat er sich von Katurian doch noch nicht distanziert. In mehrerer Hinsicht ist diese Stelle durchaus erwähnenswert, geht sie doch auch auf die zweite Szene des ersten Akts ein, auf die Geschichte vom Schriftsteller und seinem Bruder. Was bis zu diesem Zeitpunkt noch reine Fiktion zu sein schien, wird durch die erneute Erwähnung in dieser Szene in die Biographie der Figuren Katurian und Michal als Tatsache eingebaut.

Für Katurian steht fest, dass Michal derjenige ist, der den Eltern ähnelt, schließlich habe er die Kinder umgebracht und es würde nicht mehr viel fehlen, um aus ihm eine Kopie des Vaters oder der Mutter zu machen. Michal wird darüber sehr böse.

Michal Don't say that or I'll kill you!!
Katurian You're not gonna kill me, Michal. *I ain't seven!*
Michal I'm not like them. I didn't want to hurt anybody. I was just doing your stories.
Katurian What did you do to the third girl?
Michal No. I'm not telling now. You've hurt my feelings. And my head.
Katurian You'll tell quick enough when *they* got hold of you.
Michal I can take it.
Katurian Not like this you can't.
Michal (*low*) You don't know what I can take.
Katurian (*pause*) No. I suppose I don't.

³⁹⁰ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 54. Deutsch. MICHAL Du bist genau wie Mama und Papa! KATURIAN (*lacht*) Sag das nochmal?! MICHAL Du bist genau wie Mama und Papa! Du schlägst mich und schreist mich an! KATURIAN Ich bin wie Mama und Papa? Das wollen wir doch mal sehen... MICHAL Oh, jetzt fang nicht damit an... KATURIAN Mama und Papa haben ihren erstgeborenen Sohn in einem Zimmer eingeschlossen, wo sie ihn sieben Jahre lang gefoltert haben, und du hast einen kleinen Jungen verbluten lassen, hast ein kleines Mädchen erstickt und hast Gott weiß was noch mit einem anderen Mädchen gemacht, und du bist nicht wie Mama und Papa. Aber ich schlage einen beschissenen Schwachkopf einmal auf den Boden, und ich bin wie Mama und Papa. (2. Akt, 1. Szene, Seite 38.)

Michal When I was in here listening to you screaming next door, I thought this musta been kinda like how it was for you all those years. Well, let me tell ya, it's easier from this side.³⁹¹

Die jetzt trotzige Haltung Michals unterstreicht seinen Charakter. Er will Katurian nicht sagen, was er mit dem dritten Kind gemacht hat. Michals Hinweis auf seine Vergangenheit und seine Reaktion zu Beginn der Szene auf Katurians Schreie kann Katurian nichts entgegenstellen, trotzdem wiederholt Katurian, dass das, was Michal erleben musste, nicht seine grausame Tat entschuldigt.

Michal It excused the two *you* murdered. Why shouldn't it excuse the two I murdered?

Katurian I murdered two people who tortured a child for seven years. You murdered three children who hadn't tortured anybody for any years. There's a difference.³⁹²

Und plötzlich ist ein weiteres Geheimnis – schon angedeutet in der Geschichte des Schriftstellers und seines Bruders – für den Rezipienten zur Gewissheit geworden: Katurian hat die Eltern umgebracht. Auffallend, aber von Katurian ignoriert, ist hier die Aussage Michals, er hätte zwei Kinder umgebracht, nur Katurian und die beiden Polizisten sprechen von drei Kindern, die tot sind, Michal tut dies hingegen nie.

Katurian fängt auch erneut an, Michal über das dritte Kind auszufragen. Diesmal ist Michal eher bereit, Auskunft zu geben. Katurian geht davon aus, dass auch das dritte Kind tot ist und möchte von Michal nur wissen, welche Geschichte er für diese dritte Tat ausgewählt habe, in der Hoffnung, so einen Hinweis zu bekommen. Michal meint schließlich, Katurian würde böse werden und gibt dann den Hinweis, es wäre 'The Little Jesus'.

*Katurian looks at Michal a while, hands to his face, and, as he pictures the horrific details of the story, he slowly starts to cry. Michal goes to say something but can't, Katurian continues quietly crying.*³⁹³

³⁹¹ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 55. Deutsch: MICHAL Sag so was nicht, oder ich bring dich um!! KATURIAN Du wirst mich nicht umbringen, Michal. Ich bin keine sieben!! MICHAL Ich bin nicht wie sie. Ich will niemandem wehtun. Ich hab nur deine Geschichten nachgespielt. KATURIAN Was hast du mit dem dritten Mädchen gemacht? MICHAL Nein, das sag ich jetzt nicht. Du hast meine Gefühle verletzt. Und meinen Kopf. KATURIAN Du wirst es noch früh genug sagen, wenn sie dich zu fassen kriegen. MICHAL Das halt ich aus. KATURIAN Das nicht, das schaffst du nicht. MICHAL (*leise*) Du weißt nicht, was ich aushalten kann. KATURIAN (*Pause*) Nein, wahrscheinlich nicht. MICHAL Als ich hier drin war und zugehört habe, wie du nebenan geschrien hast, da habe ich gedacht, so muß das für dich gewesen sein, die ganzen Jahre. Laß dir gesagt sein, es ist einfacher von dieser Seite. (2. Akt, 1. Szene, Seite 39.)

³⁹² *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 55. Deutsch: MICHAL Das entschuldigt die beiden, die du ermordet hast. Warum sollte es nicht die beiden entschuldigen, die ich ermordet habe? KATURIAN Ich habe zwei Menschen ermordet, die sieben Jahre lang ein Kind gefoltert haben. Du hast drei Kinder ermordet, die niemanden gefoltert haben, niemals. Da gibt es einen Unterschied. (2. Akt, 1. Szene, Seite 39 – 40.)

³⁹³ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 56. Deutsch: [Nebentext] (2. Akt, 1. Szene, Seite 40.)

Hier ist der Rezipient mit seinem Informationsmaterial nicht mehr ausreichend informiert. Alleine die Reaktion Katurians – beschrieben im Nebentext gleich nach der Nennung des Titels der Geschichte – gibt jedoch Auskunft, dass es sich hier um eine weitere grausame Geschichte handelt. Außerdem ist durch den Titel die Assoziation mit dem Leben Jesu gewollt hergestellt worden und lässt durch die Vorgeschichte der schon bekannten Geschichten Katurians nur das Schlimmste erahnen.

Michal fügt noch treuherzig hinzu, dies sei auch eine wirklich gute Geschichte Katurians, egal, was andere davon halten mögen. Katurian geht gar nicht mehr darauf ein. Nach einer Pause fragt er Michal, wo er das Kind gelassen habe, Michal sagt, dort, wo Katurian die Eltern vergraben habe.

Katurian *(pause)* That poor fucking thing.
Michal I know. It's terrible.
Katurian Well, I hope it was quick.
Michal Quickish.
Katurian cries again. Michal puts a hand on his shoulder.
Don't cry, Kat. It'll be alright.³⁹⁴

Michal hat sich mit der Situation abgefunden, Katurian nicht. Sicher, auch Michal weiß, dass nichts mehr auf ein gutes Ende hinweist, aber seine einzige Hoffnung ist, dass er nicht alleine bleibt, dass er, wenn sie exekutiert werden, bei Katurian sein kann. Katurian fängt erneut damit an, dass er ja gar nichts getan habe und Michal unterbricht ihn, sagt, er soll nicht schon wieder damit anfangen und sich endlich damit abfinden, dass sie beide in sehr kurzer Zeit in den Himmel kommen.

Michals Hoffnung oder Naivität veranlasst Katurian seinem Bruder klarzumachen, dass der Himmel für Kindermörder sicher nicht offen stehe. Wenn, dann würde Michal in eine kleine Hütte, mitten im Wald, kommen und dort bis in alle Ewigkeit von seinen Eltern gefoltert werden. Und dann wäre er, Katurian, nicht in der Nähe, um ihn zu retten.

Michal, der Katurian noch sagte, er wolle nichts Gemeines hören, ist beleidigt. Das war so ziemlich das Schlimmste, was Katurian ihm hätte sagen können. – Bis Katurian gleich darauf sagt, dass er seinen Bruder eigentlich geliebt habe, bis dies alles geschehen sei. Daraufhin will Michal nicht mehr mit seinem Bruder reden, und Katurian versteift sich darauf, dass sie beide einfach hier sitzen bleiben, nichts reden und warten würden bis sie hingerichtet werden. Michal bricht das Schweigen schnell wieder; er hat etwas gefunden, das er Katurian als Gemeinheit an den Kopf werfen

³⁹⁴ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 56 – 57. Deutsch: KATURIAN *(Pause)* Das dumme kleine Ding. MICHAL Ich weiß, schrecklich. KATURIAN NA, ich hoffe, es ging schnell. MICHAL So schnell es ging. [Nebentext] Jetzt wein' doch nicht, Kat. Alles wird gut. (2. Akt, 1. Szene, Seite 40.)

kann: die Geschichte 'The Writer and the Writer's Brother' sei so ziemlich das schlechteste, was Katurian je geschrieben habe. Katurian ist erstaunt, dass Michal die Geschichte kennt, denn er hat sie ihm nie gegeben oder vorgelesen. Michal hätte sich, ein Happy End der Geschichte „wie im richtigen Leben“ gewünscht. Katurian versucht Michal zu erklären, dass die Geschichte auch im wirklichen Leben kein gutes Ende nimmt. Auch wenn er Michal damals gerettet hatte, ihn zur Schule geschickt hat, ihm ein schönes Leben ermöglichte... das Resultat war trotz allem, dass sie jetzt hier sitzen und auf ihre Hinrichtung warten. Das Ende der Geschichte, so Katurian, war hingegen ein Happy End: der tote Bruder hatte eine viel schönere Geschichte geschrieben – und dies sei schließlich das wichtigste, nicht, ob man tot oder lebendig sei, sondern was man hinterlässt. Michal kann dies nicht verstehen, aber Katurian betont nochmals, was er zu Beginn der Szene schon gesagt hatte: Ihm sei wichtiger, dass seine Geschichten erhalten bleiben, als dass er am Leben bleibt. Noch einmal schafft es Michal, Katurian in Erinnerung zu bringen, dass er ja nicht nur die Geschichten sondern auch ihn habe und Katurian und Michal versöhnen sich wieder. Schließlich geht Katurian so weit, Michal vorzuschlagen, nicht nur die Geschichte des Schriftstellers und seines Bruders zu ändern sondern sie gleich zu verbrennen, eigentlich alle Geschichten zu verbrennen, damit sie auch ganz sicher sein könnten, dass keine der grausamen Geschichten übrig bleiben. So weit möchte Michal dann doch nicht gehen, die Geschichte des kleinen grünen Schweinchens zum Beispiel sei schön.

Andere Geschichten hingegen sein nicht so positiv, ganz im Gegenteil. Und dass er gerade die drei schon genannten ausgesucht habe, um die Kinder umzubringen, läge wohl daran, dass auch die anderen Geschichten nicht minder grausam seien. Michal fängt an, andere Titel aufzuzählen.

Michal So, what, I could've done ones that wouldn't've been so horrible? Like what? Like 'The Face Basement'? Slice off their face, keep it in a jar on top of a dummy, downstairs? Or 'The Shakespeare Room'? 'Old Shakespeare with the little black pygmy lady in the box, gives her a stab with a stick every time he wants a new play wrote?³⁹⁵

Dass er 'The Little Jesus' ausgesucht habe, sei nicht bedeutsam, es hätte jede andere der grausamen Geschichten Katurians sein können. Michal ist von all den Diskussionen müde, er legt sich auf die Matratze und sagt Katurian, er möchte

³⁹⁵ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 62. Deutsch: MICHAL Na und, hätte ich solche nehmen sollen, die nicht so schrecklich gewesen wären? Welches zum Beispiel? Etwa „Das Kellergesicht“? Zieh ihnen das Gesicht ab und dann heb es im Keller auf in einem Einmachglas auf einer Kleiderpuppe? Oder „Das Shakespeare-Zimmer“? Der alte Shakespeare mit der kleinen schwarzen Pygmäen-Frau in der Kiste, wie er ihr jedes Mal einen mit dem Stock gibt, wenn er ein neues Stück geschrieben haben will? (2. Akt, 1. Szene, Seite 44.)

schlafen. Katurians Einwand, sie könnten jederzeit abgeholt werden, ist Michal egal. Er wünscht sich von Katurian zum Einschlafen noch eine Geschichte, die Geschichte des kleinen Grünen Schweinchens.

Wieder kommt es zu der gleichen Situation wie zu Beginn der Szene: Katurian stellt die rhetorische Frage, wie die Geschichte anfangen, Michal nimmt die Frage wörtlich.

‘The Little Green Pig’³⁹⁶ handelt von einem kleinen, grünen Schweinchen, das wirklich gerne grün war. Nicht, dass das kleine Schweinchen dachte, die normale Farbe der anderen Schweine wäre nicht schön, aber das kleine Schweinchen war gerne anders. Die anderen Schweinchen um es herum sahen dies anders: sie mochten nicht, dass das kleine Schweinchen grün war. Sie stießen es und stupsten es und machten ihm das Leben nicht leicht. All dieser Aufruhr der Schweine ging den Farmern auf die Nerven und sie entschieden, etwas dagegen zu machen. Sie fingen das kleine grüne Schweinchen ein und stopften es in einen großen Topf mit einer speziellen rosa Farbe, die man nicht überstreichen und auch nicht abwaschen konnte und so wurde aus dem kleinen grünen Schweinchen ein ganz normales rosa Schweinchen. Das kleine Schweinchen betete zu Gott und sagte, es wolle nicht wie die anderen Schweinchen sein, es war so gerne einfach nur ein bisschen anders als die anderen. Aber es war zu spät. Die rosa Farbe war schon getrocknet und das kleine Schweinchen musste zurück zu den anderen Schweinchen und die lachten es aus. Das kleine Schweinchen war sehr traurig und es konnte nicht verstehen, warum Gott dies zugelassen hatte und es weinte sich in den Schlaf. Selbst die abertausend Tränen konnten die rosa Farbe nicht abwaschen. Aber in der Nacht, als alle Schweine auf dem Feld lagen und schliefen, fing es zu regnen an, ein Regen, der stärker und stärker wurde. Es war ein ganz spezieller Regen, fast so dick wie Farbe, und er war grün und konnte nie übermalt werden und nie abgewaschen werden.

An dieser Stelle der Geschichte ist Michal eingeschlafen. Der Kopfpolster liegt neben ihm, Katurian erzählt die Geschichte leise weiter.

Als der Morgen kam, mussten alle Schweine feststellen, dass sie grün geworden waren, alle, bis auf eines. Denn das vorher grün gewesene, jetzt mit rosa Farbe bestrichene kleine Schweinchen blieb rosa. Und als das kleine Schweinchen sich umsah, sah es nur grüne Schweine, alle traurig, manche weinten sogar. Und das kleine

³⁹⁶ *The Pillowman*: Act Two, Scene One, Seite 64 – 65.

Schweinchen dankte Gott, denn es wusste, es war anders, und es würde immer etwas anders sein.

Katurian [...]

Pause. Katurian listens to the sleeping Michal a while, stroking his hair gently.

You like that one, don't you, Michal? *(Pause.)* You used to like that one. No little toes in it... no razor blades in it. It's nice. *(Pause.)* Maybe you should've acted out that one. *(Pause.)* It's not your fault, Michal. It's not your fault. *(Pause. Crying)* Sweet dreams, little baby. I'll be coming along soon.

Katurian takes the pillow and holds it down forcefully over Michal's face. As Michal starts to jerk, Katurian sits across his arms and body, still holding the pillow down. After a minute Michal's jerks lessen. After another minute he's dead. Once Katurian is certain of this, he takes the pillow off, kisses Michal on the lips, crying, and closes his eyes. He goes to the door, clangs it loudly.

Detectives?! *(Pause.)* Detectives?! I would like to make a confession to my part in the murders of six people. *(Pause.)* I have one condition. *(Pause.)* It involves my stories.

Blackout.

*Interval.*³⁹⁷

Inhalt der Szene ist vor allem die Beziehung der beiden Brüder zueinander. Michal tritt in der ersten Szene des zweiten Aktes das erste Mal auf. Die Handlung ist von zwei Geschichten durchbrochen: 'The Pillowman' – die Titel gebende Geschichte – und 'The Little Green Pig'. Die Beziehung der Brüder zueinander ändert sich im Verlauf der Szene wiederholt. Seinem Charakter gemäß wirkt Michal eher trotzig und einfach, mit seinen Aussagen, seinen Reaktionen, wird dies unterstrichen. Er verhält sich wie ein Kind, teils logisch, teils irrational. Michals Taten bringen Katurian in einen heftigen Konflikt mit sich, mit seinen Geschichten und mit seinem Bruder. Der Konflikt wird weiter vorangetrieben und endet in einem vorläufigen Höhepunkt mit der Ermordung Michals am Ende der Szene.

Wieder gibt es kaum einen Gegensatz zwischen dem, was der Dialog vermittelt und dem, was an Anmerkungen im Nebentext steht. Allerdings ergibt sich aus dem Dialog zwischen Katurian und Michal eine Inkongruenz des Gesagten und des Gemeinten: Vor allem zum Ende hin, erscheint Katurian in seinen Aussagen nicht mehr das zu sagen, was er meint, sondern eher darauf aus zu sein, Michal einfach nur mehr Recht geben zu wollen, ihm nur mehr ein guter Bruder zu sein – vielleicht ein Hinweis darauf, dass er die Tat an Michal durchaus schon länger überlegt.

³⁹⁷ *The Pillowman: Act Two, Scene One, Seite 67. Deutsch: KATURIAN [...] [Nebentext] Die gefällt dir, oder, Michal? (Pause) Die hat dir schon immer gefallen. Keine kleinen Zehen drin... keine Rasierklingen drin... Das ist schön. (Pause) Vielleicht hättest du die nachspielen sollen. (Pause) Es ist nicht deine Schuld, Michal. Es ist nicht deine Schuld. (Pause. Er weint) Traum süß, kleiner Schatz. Ich bin bald bei dir. [Nebentext] Inspektor? (Pause) Inspektor?! Ich möchte ein Geständnis ablegen über meine Beteiligung and der Ermordung von sechs Menschen. (Pause) Aber ich habe eine Bedingung. (Pause) Sie betrifft meine Geschichten. Dunkel. Pause. (2. Akt, 1. Szene, Seite 47.)*

Mit dem Einschub der dargestellten Geschichte in der zweiten Szene des ersten Akts, ist der zeitliche Verlauf zwischen der ersten Szene des ersten Aktes und der ersten Szene des zweiten Aktes ein kontinuierlicher. Ebenso verhält es sich mit der folgenden und der letzten Szene des Stückes.

Wie schon erwähnt wird die erste Szene des zweiten Aktes von der Beziehung der Brüder dominiert; diese Beziehung wird schon zu Beginn des Stückes im Verlauf des Verhörs angesprochen: Katurian ist für seinen älteren, aber geistig zurückgebliebenen Bruder Michal Bruder, Freund und Eltern zugleich. Somit fühlt er sich für ihn verantwortlich, meint aber auch – bis zu Michals Geständnis – seinem Bruder vertrauen zu können. Dass Katurian seine Beschützerrolle auch nach dem Tod Michals nicht aufgibt, wird im weiteren Verlauf des Dramas noch eine wichtige Rolle spielen.

Act Two: Scene Two:

Die kurze Szenenbeschreibung im Nebentext zu Beginn der Szene, lässt vieles offen:

*Katurian narrates the story that the girl and the parents act out. Slight costume change from nice parents to foster-parents, played by the same couple.*³⁹⁸

Wieder ist der Beginn der Geschichte „The Little Jesus“ ein klassischer Es-war-einmal-Anfang. Wie schon bei Scene Two des ersten Aktes erzählt Katurian die Geschichte, während sie dargestellt wird. Diesmal hat Katurian jedoch hauptsächlich die Rolle des Erzählers inne. Er stellt nur zwei weitere stumme Figuren dar, die für die Illustration der Geschichte relevant sind. Es war einmal in einem Land, gar nicht so weit entfernt von hier...³⁹⁹ ein kleines Mädchen das, obwohl ihre sanften Eltern nicht religiös waren, fest davon überzeugt war, die Reinkarnation von Jesus zu sein. Nebentext: Das Mädchen zieht sich Sandalen und einen offensichtlich falschen Bart an.⁴⁰⁰ Ein eigenartiges Verhalten für eine Sechsjährige. Sie ging herum in ihren Sandalen und mit ihrem falschen Bart und segnete Dinge. Wann immer sie nicht zu Hause zu finden war, fanden die Eltern sie bei den Armen und Ausgestoßenen und brachten sie gewaltsam wieder nach Hause, da dies kein passender Umgang für eine Sechsjährige war. Dann war das Mädchen böse und schrie und warf mit ihren Puppen herum.

Parents Jesus never stamped and screamed and threw his dollies about...

³⁹⁸ *The Pillowman*: Act Two, Scene Two, Seite 67.

³⁹⁹ Siehe: *The Pillowman*: Act Two, Scene Two, Seite 67 – 72.

⁴⁰⁰ *The Pillowman*: Act Two, Scene Two, Seite 68.

Katurian She'd replay, 'That was the *old* Jesus! Get it?' [...]⁴⁰¹

Und wieder lief das Mädchen davon und die Eltern machten sich Sorgen und konnten sie nicht finden. Dann bekamen sie einen Anruf von einem genervten Priester, dass sie ihre Tochter endlich abholen sollten, anfangs sei es ja noch unterhaltsam gewesen, aber das Mädchen redete einfach zu viel Unsinn. Die Eltern waren froh, ihre Tochter wieder gefunden zu haben und fuhren schnell in Richtung Stadt. Aber durch ihre Eile fuhren sie gegen einen Lastwagen und wurden getötet. Das Mädchen hörte von dem Unfall und weinte eine einzige Träne, dann sagte sie sich, dass Gott es wohl so gewollt habe. Sie wurde in die Obhut von herzlosen Eltern gegeben, die mitten in einem Wald lebten,.

Nebentext: Die bösen Eltern nehmen das Mädchen mit zu festem Griff mit sich.⁴⁰²

Diese Eltern hatten dem Staat nicht gesagt, dass sie böse waren und alles, was mit Religion und Jesus zu tun hatte, hassten. Und so hassten sie auch das kleine Mädchen. Das kleine Mädchen vergab ihnen und behielt ihr sonniges Gemüt. Aber es half nichts. Sie nahmen ihr den Bart weg, und als das Mädchen am Sonntag zur Kirche gehen wollte, nahmen sie ihr die Schuhe weg und sie musste barfuss zur Kirche gehen. Sie bekam Schläge, weil sie zu spät kam, weil sie ihr Brot mit andern teilte, weil sie nett zu anderen war. Und eines Tages traf sie einen blinden Mann – Katurian spielt diese Rolle – und sie streute ihm Staub in die Augen und spuckte ihn an, und der Mann zeigte sie bei der Polizei an.

Foster Parents So you want to be just like Jesus, do you?

Katurian And she said, 'Finally you fucking get it!' (*Pause.*) And they stared at her a little while. And then it started.

*The dreadful details of the following are all acted out onstage.*⁴⁰³

Die Stiefmutter setzte dem Mädchen eine Krone aus Stacheldraht auf, der Stiefvater fing an, sie mit der neunschwänzigen Katze zu peitschen. Als das Mädchen wieder zu Bewusstsein kam, fragten die Eltern, ob sie denn immer noch wie Jesus sein wollte, und das Mädchen musste sich kurz überwinden, dann sagte sie aber, das wolle sie. Und die Stiefeltern nagelten sie an ein Kreuz und stellten es auf. Dann ließen sie das Mädchen an dem Kreuz hängen und sahen fern und als das gute Programm vorbei war,

⁴⁰¹ *The Pillowman*: Act Two, Scene Two, Seite 68. Deutsch: ELTERN Jesus hat nie aufgestampft und herumgeschrien und mit seinen Puppen herumgeschmissen... KATURIAN Und sie antwortete: „Das war der alte Jesus! Kapiert?“ [...] (2. Akt, 2. Szene, Seite 48.)

⁴⁰² *The Pillowman*: Act Two, Scene Two, Seite 69.

⁴⁰³ *The Pillowman*: Act Two, Scene Two, Seite 70. Deutsch: STIEFELTERN Du willst also genau so sein wie Jesus, ja? KATURIAN Und sie sagte: „Endlich habt ihrs geschnallt!“ (*Pause*) Und sie starrten sie einen Moment lang an. Und dann begann es. (2. Akt, 2. Szene, Seite 49.)

standen sie auf, schärfen einen Speer und fragten das Mädchen, ob sie immer noch wie Jesus sein wolle.

Katurian And the little girl swallowed her tears and she took a deep breath and she said, 'No. I don't want to be like Jesus. I fucking *am* Jesus!' (*Pause.*) And her parents stuck the spear in her side...

They do so.

... and they left her there to die, and they went to bed.⁴⁰⁴

Am nächsten Morgen waren die Eltern erstaunt, dass das Mädchen noch nicht tot war. Das Mädchen begrüßte sie mit einem freundlichen Kopfnicken und die Eltern nahmen sie vom Kreuz und legten sie in einen kleinen Sarg, mit gerade genug Luft, damit sie drei Tage überleben konnte. Und als sie die Erde auf den Sarg schaufelten, sagten sie zu dem kleinen Mädchen, dass sie, wenn sie Jesus wäre, in drei Tagen auferstehen werde. Und das Mädchen überlegte eine Weile und sagte: Genau. Und sie wartete und wartete und wartete.

Lights fade on the coffin somewhat, as the girl, slowly, scrapes her fingernails down the lid. Katurian walks up and over it.

Three days later a man out walking the woods stumbled over a small, freshly dug grave, but, as the man was quite quite blind, he carried on by, sadly not hearing a horrible scratching of bone upon wood a little way behind him, that ever so slowly faded away and was lost for ever in the black, black gloom of the empty, empty, empty forest.

*Blackout.*⁴⁰⁵

Anders als bei der Geschichte des Schriftstellers und seines Bruders gibt es neben dem Erzähler nur die direkt gesprochenen Texte der Eltern, nicht jedoch die des Kindes.

In Erinnerung, was Michal in der ersten Szene des 2. Aktes gesagt hatte, wird dem Rezipienten nun vor Augen geführt, weswegen Katurian so erschrocken war, als Michal sagte, er hätte mit dem dritten Kind die Geschichte des kleinen Jesu nachgespielt.

An dieser Stelle hat der Rezipient wieder den Wissensstand des Protagonisten, der den Inhalt der Geschichte ja schon kannte. So gesehen ist es eine aus der Handlung fallende Fußnote, ein Einschub, um den Informationsrückstand aufarbeiten zu können. Im Grunde befindet sich die Handlung des Stückes nach dem Mord an Michal auf dem

⁴⁰⁴ *The Pillowman*: Act Two, Scene Two, Seite 71. Deutsch: KATURIAN Und das kleine Mädchen unterdrückte seine Tränen, und sie atmete tief durch, und sie sagte: „Nein. Ich will nicht sein wie Jesus, nein, verdammt, ich bin Jesus!“ (*Pause*) Und ihre Eltern stießen ihr die Lanze in die Seite... *Sie tun es.* ... und sie ließen sie sterbend zurück, und sie gingen zu Bett. (2. Akt, 2. Szene, Seite 49.)

⁴⁰⁵ *The Pillowman*: Act Two, Scene Two, Seite 71 – 72. Deutsch: [Nebentext] [KATURIAN] Drei Tage später stolperte ein Mann, der aus dem Wald kam, über ein kleines, frisch ausgehobenes Grab. Aber weil der Mann echt ziemlich blind war, ging er einfach weiter. Das schreckliche Kratzen von Knochen auf Holz ganz in der Nähe hörte er leider nicht, es wurde immer leiser und verlor sich für immer in der tiefen, tiefen Finsternis des stillen, stillen, stillen Waldes. *Dunkel.* (2. Akt, 2. Szene, Seite 50.)

Weg zur Lösung, zur Katastrophe, somit bildete die Ermordung Michals die Klimax (siehe oben) des Stückes, alles weitere fällt in den Bereich der Peripetie mit wiederkehrenden retardierenden Momenten.

Wie der Einschub der ersten ausgespielten Geschichte im ersten Akt, überbrückt diese Geschichte einen zeitlichen Ablauf. Die folgende Szene ist wieder kein direkter Fortgang dessen, was in der ersten Szene des zweiten Aktes zum Schluss geschehen ist.

Act Three:

Schauplatz der letzten Szene des Stückes ist derselbe Raum wie in der ersten Szene. Katurian sitzt auf demselben Sessel am Tisch und schreibt. Er reicht Tupolski die erste Seite seines Geständnisses. Tupolski liest, Ariel steht und raucht.

Katurian gesteht den Mord an sechs Menschen, drei von ihm alleine begangen, drei von ihm und Michal begangen. Katurian fängt mit dem letzten Mord, dem Mord an Michal an, was Tupolski die lakonische Zwischenbemerkung entlockt, dass sie wohl selbst nie darauf gekommen wären.

Am Ende der Seite kommt Katurian zu dem stummen kleinen Mädchen, auf der Seite steht jedoch noch nicht, wie das Mädchen umgekommen ist. Sowohl Ariel als auch Tupolski drängen Katurian, schneller zu schreiben. Ariel reckt seinen Hals, um lesen zu können, was Katurian schreibt, dieser hält instinktiv den Arm schützend über das, was er schon geschrieben hat und bekommt von Ariel einen Schlag auf den Kopf. Ariel liest den Hinweis auf die Geschichte 'The Little Jesus'. Sie sagt ihm nichts, Tupolski hingegen schon, und er ist zutiefst betroffen. Ariel sucht die Geschichte im Karton und fängt an zu lesen, währenddessen ist Katurian mit der zweiten Seite fertig und gibt sie Tupolski, dann schreibt er weiter.

Tupolski [...]

Where did you leave her body?

Katurian I've drawn a map. There's a wishing well about two hundred yards behind our house in the Kamenice forest. Right behind that wishing well, her body's buried there. With two other people. Two adults.

Tupolski What two other people?

Katurian I'm getting to that.

*Tupolski checks his gun. Katurian notices, but continues writing.*⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ *The Pillowman*: Act Three, Seite 74. Deutsch: TUPOLSKI Wo haben Sie ihre Leiche versteckt? KATURIAN Ich hab eine Karte gezeichnet. Da gibt's einen alten Brunnen, 200 Meter hinter unserem Haus im Wald von Kamenice. Direkt hinter dem alten Brunnen, da ist die Leiche beerdigt. Mit zwei anderen Leuten. Zwei Erwachsenen. TUPOLSKI Was für zwei andere Leute? KATURIAN Dazu komme ich noch. [Nebentext] (3. Akt, Seite 51 – 52.)

Während Katurian weiter schreibt, unterhalten sich Tupolski und Ariel. Tupolski schlägt Ariel vor, nicht die ganze Geschichte zu lesen sondern den Schluss, wenn er wissen will, wie das Mädchen gestorben ist, dann geht er mit dem Hinweis, er werde Leute zum Tatort schicken, aus dem Zimmer. Ariel liest die Geschichte zu Ende und fängt leise zu weinen an. Katurian merkt es, schreibt aber an seinem Geständnis weiter. Ariel setzt sich. Katurian schreibt die Seite zu Ende und beginnt eine neue, Ariel liest die beendete Seite laut vor. Anschließend stellt er Katurian die Frage, ob dieser wirklich denke, sie würden seine Geschichten nicht eine Minute nachdem sie ihn erschossen haben, verbrennen. Katurian meint dazu, dass er alles wahrheitsgemäß gestehe und ihm im Gegenzug dazu versprochen wurde, dass seine Geschichten erhalten bleiben. Er fügt noch hinzu, er vertraue Ariel, da er sicher tief im Inneren ein ehrlicher Mensch sei. Genug für Ariel, aufzustehen und sich auf Katurian zu stürzen.

Katurian Could you beat me up after I've finished this? I'm just up to the part about murdering my mother and father.

Katurian continues writing. Ariel lights a cigarette.

Thank you.

Ariel (pause) You killed your mum and dad?

Katurian nods.

This may seem a ridiculous question, but, er, why?

Katurian Um... There's a story in there called 'The Writer and the Writer's Brother'. I don't know if you saw it...

Ariel I saw it.

Katurian Well... I kind of hate any writing that's even vaguely autobiographical. I think people who only write about what they know only write about what they know because they're too fucking stupid to make anything up, however 'The Writer and the Writer's Brother' is, I suppose, the only story of mine that isn't really fiction.

Ariel Oh. (Pause.) [...] ⁴⁰⁷

In Ariel geht deutlich ein Wandel vor. Er redet mit Katurian über dessen Kindheit und meint schließlich auch, wenn dies alles in einem Gericht geregelt würde, wäre diese Kindheit ein sehr guter Verteidigungsgrund. Nur wird es ja nicht zu einer Gerichtsverhandlung kommen... Ariels Motivation für seinen Wandel liegt in seiner eigenen schwierigen Kindheit, die Tupolski schon in der ersten Szene des Stückes

⁴⁰⁷ *The Pillowman*: Act Three, Seite 76. Deutsch: KATURIAN Würden Sie mich bitte erst verprügeln, wenn ich hiermit fertig bin? Ich bin gerade bei der Stelle, wo ich meine Mutter und meinen Vater umbringe. [Nebentext] Danke. ARIEL (Pause) Du hast deine Mama und deinen Papa umgebracht? [Nebentext] Ist vielleicht eine dumme Frage, aber... äh... warum? KATURIAN Ähm... Da ist eine Geschichte dabei, die heißt „Der Schriftsteller und der Bruder des Schriftstellers“. Ich weiß nicht, ob Sie die gesehen haben... ARIEL Ich habe sie gesehen. KATURIAN Naja... Ich hasse eigentlich jeden Text, der auch nur im Ansatz autobiographisch ist. Ich glaube, daß Leute, die nur über das schreiben, was sie kennen, deshalb nur über das schreiben, was sie kennen, weil sie einfach zu bescheuert sind, um sich selbst was zu auszudenken, obwohl „Der Schriftsteller und der Bruder des Schriftstellers“, glaube ich, ist die einzige von meinen Geschichten ist, die nicht reine Fiktion ist. ARIEL Aha. (Pause) [...] (3. Akt, Seite 52 – 53.)

angesprochen hat. Ariel hat es sich zur Lebensaufgabe gemacht, Kinder zu beschützen. Und dafür sind ihm alle Wege recht. Ariel gibt zu, dass er durchaus oft ungerechtfertigt viel Gewalt anwendet, wenn es um Kinder geht, aber ihm sei es lieber, einen Unschuldigen zu foltern als das Leben eines Kindes nicht schützen zu können. Sein Traum ist es, eines Tages, wenn er seine Pension genießt, von Kindern umringt zu sein, die ihm danken, dass er ihr Leben sicherer gemacht habe.

Ariel [...]

I stand on the right side. I may not always be right, but I stand on the right side. The child's side. The opposite side to you. [...] You know what? I would torture you to death just for writing a story like that, let alone acting it out! So, y'know what?

Ariel takes out from the cabinet a large, grim-looking battery with electrodes attached.
... Fuck what your mum and dad did to you and your brother. I'd've tortured the fuck out of them if I had them here, just like I'm gonna torture the fuck out of you now too. 'Cos two wrongs do not make a right. Two wrongs do not make a right. So kneel down over here, please, so I can connect you to this battery.

Katurian backs away.

Katurian Come on, not again...

Ariel Come over here, please, I said...

Tupolski enters.

Tupolski What's going on?

Ariel I'm just about to connect him to this battery.

Tupolski Jesus, what kept you?⁴⁰⁸

War es Anfangs noch so, dass in Ariel Mitgefühl wegen Katurians Kindheit aufkam, so ist am Ende des Monologes klar, dass er als Polizist Gewalt gegen Menschen anwenden kann und darf, die Kindern etwas angetan haben. Anders als in der ersten Szene, als Tupolski durch sein Auftreten die Gewaltausbrüche Ariels gestoppt hat, unterstützt er hier Ariel in seinem Vorhaben.

Gleichzeitig ergibt sich ein Gespräch zwischen den drei Figuren, das vor allem für Ariel in die falsche Richtung geht.

Tupolski Were you doing your 'Children are gonna come up and give me sweets when I'm an old man' speech?

Ariel Fuck. You.

Tupolski (*taken aback*) Pardon me? That's the second time today you've...

⁴⁰⁸ *The Pillowman*: Act Three, Seite 78 – 79. Deutsch: ARIEL [...] Ich stehe auf der richtigen Seite. Ich mache vielleicht nicht immer alles richtig, aber ich stehe auf der richtigen Seite. Auf der Seite des Kindes. Nicht auf deiner Seite. Und deshalb ist es ganz natürlich, daß ich, wenn ich höre, daß ein Kind umgebracht wird, auf eine Weise... auf eine Weise wie in diesem „Kleinen Jesus“... weißt du was? Ich würde dich zu Tode foltern, wenn du so eine Geschichte auch nur schreiben würdest, vom Nachspielen ganz zu schweigen! Also, weißt du was? [Nebentext] ... ich scheiß drauf, was deine Mama und dein Papa dir und deinem Bruder angetan haben. Scheiß drauf. Ich hätte ihnen die Eier abgerissen, wenn sie mir begegnet wären. Genauso wie ich dir jetzt die Eier abreißen werde. Weil zweimal falsch ist nicht richtig. Zweimal falsch ist nicht richtig. Also, knie dich bitte hier hin, damit ich dich an diese Batterie anschließen kann. [Nebentext] KATURIAN Ach komm, nicht schon wieder... ARIEL Komm bitte hier rüber, hab ich gesagt... [Nebentext] TUPOLSKI Was ist hier los? ARIEL Ich bin gerade dabei, ihn an diese Batterie anzuschließen. TUPOLSKI Herrgott, ja und? (3. Akt, Seite 54.)

Ariel (to *Katurian*) You! Kneel down here, please. I've already asked you politely.
Katurian slowly goes over to Ariel. Tupolski sits at the desk, scans through the rest of the confession. Katurian kneels down.
Katurian And who was the first one who told *you* to kneel down, Ariel? Your mum or your dad?
Ariel stops dead still.
Tupolski Fuck me.
Katurian I'm guessing your dad, right?
Tupolski Oh you didn't go and tell him all your dad shit, did you, Ariel?
 Jesus!⁴⁰⁹

Tupolski lässt nicht locker und Ariel fängt an, zu zittern – aus Wut und Verzweiflung vielleicht. Tupolskis Motivation ist seine eigene schlechte Kindheit mit einem alkoholkranken Vater – ihn stört die Tatsache, dass jeder seine Taten mit einer schlechten Kindheit entschuldigen will.

Ariel unterbricht schließlich die Debatte, indem er sich wieder Katurian widmet, ihm die Kontakte anschließt und Tupolski klar macht, dass er diesmal einen Schritt zu weit gegangen sei.

Tupolski Hurry up and torture the prisoner, please, Ariel. We've got to shoot him in half an hour.⁴¹⁰

Mit dieser und ähnlichen Aussagen Tupolskis wird der Streit zwischen Ariel und Tupolski zwar unterbrochen, aber nicht beendet. Katurian, der nichts mehr zu verlieren hat, bleibt auch bei dem Thema und fragt nach, was mit Ariels Vater geschehen ist. Ein weiteres Mal muss Ariel Tupolski unterbrechen, um ihn daran zu hindern die Wahrheit zu sagen, die Andeutungen, die im Laufe des Streitgespräches gemacht werden, deuten darauf hin, dass auch Ariel seinen Vater umgebracht haben könnte. Gerade in dem Moment, als Ariel die Batterie anschließen will, bestätigt Tupolski den Verdacht: Ariel hat seinen Vater umgebracht.

Ariel wird so wütend, dass er nicht mehr dazu zurück kehrt Katurian zu foltern: er macht Tupolski dafür verantwortlich, dass diese Untersuchung so kompliziert geworden ist und abgesehen davon werde er das unprofessionelle Verhalten Tupolskis beim Vorgesetzten melden. Tupolski verliert jedoch zu keinem Zeitpunkt die

⁴⁰⁹ *The Pillowman*: Act Three, Seite 79. Deutsch: TUPOLSKI Hast du wieder deine Ansprache gehalten, von wegen „Kinder werden kommen und mir Süßigkeiten geben, wenn ich ein alter Mann bin“? ARIEL Halts. Maul. TUPOLSKI (*erstaunt*) Wie bitte? Das ist heute schon das zweite Mal, daß du... ARIEL (*zu Katurian*) Du! Jetzt knie dich bitte hier hin. Ich habs dir einmal schon im Guten gesagt. [Nebentext] KATURIAN Und wer war bei Ihnen der erste, der Ihnen gesagt hat, daß Sie sich hinknien sollen, Ariel? Ihre Mama oder ihr Papa. [Nebentext] TUPOLSKI Scheiße nochmal. KATURIAN Ich schätze, Ihr Papa, stimmt's? TUPOLSKI Oh, nein, du hast ihm nicht auch den ganzen Scheiß mit deinem Vater erzählt, oder? Ariel? Herrgott! (3. Akt, Seite 54 – 55.)

⁴¹⁰ Act Three, Seite 81. Deutsch: TUPOLSKI Jetzt mach schon und foltere den Gefangenen, bitte, Ariel. Wir müssen ihn in einer halben Stunde erschießen. (3. Akt, Seite 55.)

Oberhand. Schließlich setzt er Ariel auseinander, was dieser alles falsch machen würde, hätte er den Vorsitz in diesem Fall. Statt den Gefangenen zu foltern, sollten eher weitere Fragen gestellt werden.

Tupolski fängt nun an, Katurian detaillierte Fragen zu den Taten, die dieser in seinem Geständnis aufgezählt hat, zu stellen. Ariel ist etwas irritiert, schließlich meint er, all diese Fragen anhand des Geständnisses und der Geschichten beantworten zu können. Zunächst fragt Tupolski Katurian über das letzte Opfer aus und kommt dann zu einer Frage, die Katurian nicht beantworten kann.

Tupolski [...] Was the little mute girl still alive when you buried her, or was she dead?
Katurian (pause) What?
[...]
Katurian gropes for an answer, but doesn't have one.
Katurian (quietly) I don't know.⁴¹¹

Tupolski, statt näher darauf einzugehen, schickt Ariel zunächst hinaus, um die Ermittler zur Eile zu ermahnen, da die Chance bestehe, dass das Mädchen noch lebe. Ariel ist über diesen Wandel zunächst sehr überrascht, dafür aber dann noch viel schneller zur Türe hinaus. Erst als Ariel verschwunden ist, wendet sich Tupolski Katurian zu. Er geht zu ihm und macht sich an der Batterie zu schaffen, gleichzeitig fragt er, wie es denn käme, dass Katurian nicht wisse, ob das Mädchen noch lebte oder nicht, als er es vergraben hatte.

Katurian It was hard to tell. She wasn't breathing that much. I *think* she was dead. I *think* she was. She's got to be by now, hasn't she? After all that?
Tupolski Has she? Has she got to be? I don't know. I've never crucified a child then buried her in a coffin. I don't know.⁴¹²

Tupolski erläutert Katurian daraufhin, wieso er auf die Idee kam, nochmals nachzufragen. In seinen Augen war Ariel einfach zu schnell damit zufrieden, dass Katurian die Morde gestanden habe, aber er selber sei sich nicht sicher genug gewesen. Außerdem wäre er selber ein Geschichtenschreiber und hinterfrage gerne Motive.

Tupolski [...] (Pause.) Anyway, I wrote this little story once, and... hang on, alright, no, if it doesn't sum up my world view, it sums up my view of detective work and the relation of that detective work to the world at large. That's it, yeah. Why are you still kneeling down?
Katurian I don't know.

⁴¹¹ *The Pillowman*: Act Three, Seite 84. Deutsch: TUPOLSKI [...] War das kleine stumme Mädchen noch am Leben, als Sie es beerdigt haben, oder war es tot? KATURIAN (Pause) Was? [...] [Nebentext] KATURIAN (leise) Ich weiß es nicht. (3. Akt, Seite 58.)

⁴¹² *The Pillowman*: Act Three, Seite 84. Deutsch: KATURIAN Es war schwer zu sagen. Sie hat nicht mehr so richtig geatmet. Ich glaube, sie war tot. Ich glaube schon. Aber jetzt ist sie bestimmt hinüber, oder? Nach all dem? TUPOLSKI Meinen Sie? Meinen Sie bestimmt? Ich weiß nicht. Ich habe noch nie ein Kind gekreuzigt und dann in einem Sarg beerdigt. Ich weiß nicht. (3. Akt, Seite 58.)

Tupolski It just looks stupid.⁴¹³

Diese kleine Szene erinnert an den Beginn des Stückes, als Tupolski erst lange redet bevor er Katurian darauf aufmerksam macht, dass das Tragen einer Augenbinde blöd ausschaue. Tupolski stellt noch die rhetorische Frage, ob Katurian seine Geschichte hören wolle und fängt dann an zu erzählen. Anders als bei Katurian ist diese Erzählung nicht flüssig, und auch wenn Katurian nichts sagt, Tupolski unterbricht sich selber, um etwaigen Unterbrechungen Katurians zuvorzukommen. 'The Story of the Little Deaf Boy on the Big Long Railroad Tracks. In China'⁴¹⁴ ist der Titel der Geschichte. Auch Tupolski fängt mit: „es war einmal“ an. In Zuge des Erzählens verbessert er sich selbst, hinterfragt seine Motive und überlegt sich, warum er was so und nicht anders geschrieben hat. Die Geschichte handelt von einem kleinen, tauben, chinesischen Buben, der auf den Schienen einer Eisenbahnlinie entlanggeht. Hinter ihm kommt ein Zug. Und etwa eine Meile entfernt steht ein alter, seltsamer Turm, in dem ein alter, seltsamer Chinese lebt und dort forscht und erfindet. Dieser sieht das Kind und fängt an, Berechnungen anzustellen. Er errechnet, wann der Zug das Kind erfassen würde, aber er stellt nichts an, um das Kind zu warnen. Und als er die Berechnungen abgeschlossen hat, macht er aus dem Blatt Papier einen Flieger und wirft ihn aus dem Fenster. Das Kind springt dem Papierflieger hinterher und ist gerettet, aber davon bekommt der Mann nichts mit.

Neben all den ungeklärten Fragen – eine spricht Katurian auch an: wie denn der Mann wissen könnte, dass das Kind taub ist – ist diese Geschichte für Katurian ziemlich unverständlich.

Dass Katurian diese Geschichte nicht und nicht verstehen will – anfangs ist Tupolski noch bereit, ihm den Sinn der Geschichte zu erklären – lässt Tupolski sich wieder seiner Position bewusst werden. Er will sich von einem Mörder keine Lektion im Geschichtenerzählen geben lassen und ist sichtlich beleidigt, dass Katurian die Geschichte nicht zu würdigen weiß. Unter Androhung der Verbrennung von Katurians Geschichten erzwingt Tupolski letztlich eine positive Beurteilung seiner eigenen Geschichte von Katurian.

⁴¹³ *The Pillowman*: Act Three, Seite 85. Deutsch: TUPOLSKI [...] (Pause) Jedenfalls habe ich mal diese kleine Geschichte geschrieben und... Moment, also gut, nein, wenn sie nicht meine Weltsicht zusammenfaßt, dann faßt sie wohl meine Sicht auf die Arbeit eines Inspektors und das Verhältnis dieser Inspektorarbeit zur Welt im Großen und Ganzen zusammen. Das ist es, jawohl. Warum knien Sie denn immer noch da? KATURIAN Ich weiß es nicht. TUPOLSKI Das sieht bescheuert aus. (3. Akt, Seite 58 – 59.)

⁴¹⁴ *The Pillowman*: Act Three, Seite 85 – 89.

Tupolski I wasn't going to burn them anyway. I'm a man of my word. If a person keeps his word, I keep my word.

Katurian I know that. I respect that. And I know you don't care of I respect that or not, but either way, I respect that.

Tupolski Well, I respect that you respect that. Ah, aren't we all cosy? It's almost a shame I have to shoot you in the head in twenty minutes.

Tupolski smiles. Katurian thinks about his death for the first time in a while.

Katurian Hm.

Tupolski stops smiling. Pause.

Tupolski No, I... Some of your stories are very good too. I did like some of them.⁴¹⁵

Tupolski spricht 'The Pillowman' an und die Idee, dass Kinder nicht alleine sind, wenn sie sterben, ein für ihn tröstlicher Gedanke. Auch wenn Tupolski nicht darüber reden will, er erwähnt kurz, dass sein Sohn ertrunken ist. Katurian belässt es dabei, wechselt das Thema und fragt, wie es nun mit ihm weitergehen wird.

Dankbar für diese Ablenkung beschreibt Tupolski Katurian, wie dessen Hinrichtung stattfinden wird: im Raum nebenan, Katurian würden die Augen verbunden und – nach einer längeren Rede von Tupolski – würde Katurian zehn Sekunden bekommen, bevor sie ihn erschießen würden.

In der Zwischenzeit hat Tupolski Batterie und Kabel wieder in den Schrank geräumt und wirft jetzt einen schwarzen Sack, der offensichtlich dazu da ist, über den Kopf gezogen zu werden, auf den Tisch.

Door opens, Ariel enters, dumbstruck, blank-faced. He slowly moves towards Katurian.

Tupolski Have they found her?

Ariel reaches Katurian, who is getting scared. Ariel places a hand on Katurian's head and, clutching his hair, tilts Katurian's head back, gently, staring down at him.

Ariel (quietly) What the hell is the matter with you? Exactly what the hell is the matter with you?

Katurian can't answer. Ariel gently releases him and slowly goes back to the door.

Tupolski Ariel?

Ariel Hm?

Tupolski Have they found her?

Ariel Yes, they found her.

Tupolski And she was dead, right?

Ariel is at the door.

Ariel No.

Katurian puts his head in his hands in horror.

Tupolski She was still alive?⁴¹⁶

⁴¹⁵ *The Pillowman*: Act Three, Seite 92. Deutsch: TUPOLSKI Ich hätte sie sowieso nicht verbrannt. Ich bin ein Mann, der Wort hält. Wenn irgendjemand sein Wort hält, dann halte ich mein Wort. KATURIAN Das weiß ich. Ich weiß das zu schätzen. Und ich weiß, daß es Ihnen egal ist, ob ich das zu schätzen weiß oder nicht, aber, jedenfalls weiß ich das zu schätzen. TUPOLSKI Naja, ich weiß zu das zu schätzen, daß Sie das zu schätzen wissen. Ach, sind wir nicht nett zueinander? Es ist fast eine Schande, daß ich Ihnen in zwanzig Minuten den Kopf wegschießen muß. [Nebentext] KATURIAN Hm. [Nebentext] TUPOLSKI Nein, ich.... Ein paar Ihrer Geschichten sind auch sehr gut. Einige haben mir gefallen. (3. Akt, Seite 62 – 63.)

Für einen Augenblick steht die Welt still, für Katurian, für Tupolski und für den Rezipienten, dann öffnet Ariel die Türe und holt ein etwa acht Jahre altes stummes Mädchen zur Türe herein, die von Kopf bis Fuß mit grüner Farbe angestrichen ist. Sie grüßt alle Anwesenden mit einem freundlichen Hallo in der Gebärdensprache.

Ariel erzählt in kurzen Sätzen, dass das Mädchen unten am Brunnen gefunden wurde, fröhlich, mit viel Essen, sowie mit Ferkeln, die ebenfalls gut versorgt waren. Ariel spricht mit dem Mädchen, fragt sie, ob alles in Ordnung ist. Sie fragt etwas zurück und Ariel wendet sich an Tupolski, der die beiden immer noch fassungslos anstarrt. Maria, so der Name des Mädchens, möchte die Schweinchen behalten, und Ariel sagt, er hätte ihr gesagt, er müsse Tupolski fragen. Verwirrt gibt Tupolski sein okay und das Mädchen bedankt sich überschwänglich. Ariel führt sie aus dem Zimmer, Katurian muss lächeln. Als Ariel aus dem Zimmer ist, sehen sich Tupolski und Katurian langsam an, dann kommt Ariel zurück und schließt die Türe.

Nun entwickelt sich ein Dialog zwischen den beiden Detectives. Diesmal ist es Ariel, der den bestimmenden Part inne hat. Er erzählt, dass sie dort, wo Katurian es beschrieben hatte, das Kind mit der grünen Farbe und den Schweinchen und die Skelette zweier Erwachsener gefunden haben. Fazit: Katurian hat den Mord an zwei Erwachsenen gestanden, von denen die Polizei nichts wusste, und den Mord an einem Kind, das nicht ermordet wurde. Über all dem scheint Tupolski nicht sehr froh zu sein, dass das Kind noch lebt, Ariel macht ihm das auch zum Vorwurf, und als Tupolski sich in die Geschichte des kleinen grünen Schweinchens vertieft, wendet sich Ariel Katurian zu. Katurian kann keine Erklärung geben, warum das Kind noch am Leben ist. Genauso wenig, wie er detaillierte Fragen nach den anderen beiden Kindern richtig beantworten kann.⁴¹⁷ Ariel kommt zu der Schlussfolgerung, dass Katurian nichts mit den Morden an den Kindern zu tun hatte. Den einzigen Mord, dem sie Katurian wirklich nachweisen können, ist der an Michal. Aber Katurian schiebt nicht seinem toten Bruder den Mord an den Eltern zu, er steht dazu, dass er sie umgebracht hat. Obwohl Ariel ihm noch die Option offen lässt, dieses Geständnis zu wiederholen, denn für den Mord an Michal, der unter mildernden Umständen zu sehen ist, würde Katurian nicht hingerichtet werden.

⁴¹⁶ *The Pillowman*: Act Three, Seite 94 – 95. Deutsch: [Nebentext] TUPOLSKI Haben sie sie gefunden? [Nebentext] ARIEL Was zum Teufel ist mit dir los? Was genau, zum Teufel, ist mit dir los? [Nebentext] TUPOLSKI Ariel?! ARIEL Hm? TUPOLSKI Haben sie sie gefunden? ARIEL Ja, sie haben sie gefunden. TUPOLSKI Und sie war tot, stimmt's? [Nebentext] ARIEL Nein. [Nebentext] TUPOLSKI Sie hat noch gelebt? (3. Akt, Seite 64.)

⁴¹⁷ Verbindung mit Irland: Kind hat rote Haare, weil Mutter Irin war. Siehe: *The Pillowman*, Seite 97.

Nachdem dies geklärt ist, übergibt Ariel Tupolski die Befragung. Dieser möchte nur aus reiner Neugierde wissen, warum Katurian die Morde an den Kindern auf sich genommen hat.

Katurian You had me for killing Michal. As soon as you found the third child you'd have me for killing my parents. I thought that if I tied myself into all of it, like you wanted me to, as least I'd be able to save my stories. At least I'd have that. *(Pause.)* At least I'd have that.

Tupolski Hmm. That's a shame then, isn't it?

Katurian What's a shame?

Tupolski Our saving your stories was based on you confessing truthfully as regards the whole of this sorry business. Evidently from what you're saying now about not having killed the other two children and evidently from all the green fucking paint that's been traipsed all over my fucking floor, your confession wasn't completely truthful, was it? And so, obviously, if your confession wasn't completely truthful, your stories fucking burn.

Tupolski gets the bin, pours lighter fuel in, gets matches.

Katurian You're not being serious.

Tupolski There's your hood. Put it on, please. I'm trying to get a fire started.

Katurian Ariel, please...?⁴¹⁸

Aber auch Ariel kann der Logik Tupolskis nichts entgegensetzen. Tupolski zählt noch einmal alle gestandenen und nicht begangenen Taten Katurians auf und Ariel muss Tupolski traurig (*sadly*⁴¹⁹) zustimmen.

Verzweifelt versucht Katurian Ariel dazu zu bringen, Tupolski davon abzuhalten, die Geschichten zu verbrennen, und Ariel bedauert es zutiefst, dass er sich außer Stande sieht, Katurian diesen Wunsch zu erfüllen.⁴²⁰ Um Katurian den Anblick der brennenden Geschichten zu ersparen, fordert er ihn auf, den Sack über den Kopf zu ziehen.

Katurian I thought you were supposed to take me next door first and I put it on in there?

Tupolski No, no, we shoot you in here. I was just mucking around. Just kneel down over there somewhere, so you don't splash me.

Katurian But will you give me ten seconds from when the hood goes on, or were you mucking around then too?

⁴¹⁸ *The Pillowman*: Act Three, Seite 98 – 99. Deutsch: KATURIAN Sie haben mich wegen des Mordes an Michal. Sobald Sie das dritte Kind gefunden hatten, hatten Sie mich auch wegen des Mordes an meiner Eltern. Ich dachte, wenn ich mir alles anhängen lasse, so wie Sie es wollten, dann hätte ich wenigstens meine Geschichten retten können. Wenigstens das. *(Pause)* Wenigstens das. TUPOLSKI Hmm. Dann ist es wirklich eine Schande, was? KATURIAN Was ist eine Schande? TUPOLSKI Um Ihre Geschichten zu retten, hätten Sie alles absolut ehrlich gestehen müssen, was diese leidige Angelegenheit betrifft. Aber was Sie darüber gesagt haben, daß Sie die beiden anderen Kinder nicht getötet haben und diese ganze scheiß grüne Farbe, die hier überall auf meinem blöden Fußboden verschmiert worden ist, läßt mich annehmen, daß Ihr Geständnis nicht so ganz ehrlich war, oder? Und deshalb, weil Ihr Geständnis offensichtlich nicht so ganz ehrlich war, werden Ihre verdammten Geschichten verbrannt. *[Nebentext]* KATURIAN Das ist nicht Ihr Ernst. TUPOLSKI Da ist Ihre Kapuze. Setzen Sie sie bitte auf. Ich versuche, Feuer zu machen. KATURIAN Ariel, bitte...? (3. Akt, Seite 67.)

⁴¹⁹ *The Pillowman*: Act Three, Seite 100.

⁴²⁰ Siehe: *The Pillowman*: Act Three, Seite 100.

Tupolski Errm...

Ariel We'll give you ten seconds...

Katurian kneels on the floor. Tupolski takes out his gun and cocks it. Katurian stares sadly at Ariel.

Katurian I was a good writer. (*Pause.*) It was all I ever wanted to be. (*Pause.*) And I was. And I was.

[...]

Katurian pulls the hood on. Tupolski takes aim.

Tupolski Ten. Nine. Seven. Six. Five. Four...

Tupolski shoots Katurian in the head. He drops to the floor, dead, blood slowly seeping from the hood.

Ariel Oh what did you do that for?

Tupolski What did I do what for?

Ariel You said you'd give him ten. That wasn't very nice.

Tupolski Ariel, what exactly *is* nice about shooting a man on his knees with a bag on his head?⁴²¹

Katurians Ende ist Anlass zu einer weiteren Auseinandersetzung zwischen Tupolski und Ariel. Tupolski, als der zuständige Detective, hat von Ariels Einwänden genug und überlässt ihm die Aufräumarbeit. Mit dem Hinweis, er müsse die Eltern des stummen Mädchens wegen der Ferkel warnen, verlässt er den Raum.

Ariel solle auch die Geschichten endlich verbrennen, und so gießt er noch etwas Brandbeschleuniger in das Feuer, nimmt dann den Paken Papier in die Hand und sieht die Geschichten an.

Hier nun ist ein Bruch im Verlauf der Handlung: Ariel bleibt eingefroren stehen, der tote Katurian erhebt sich langsam, nimmt den Sack vom zerschossenen Kopf und sieht Ariel an, dann erzählt er.

Katurian In the seven and three-quarter seconds he was given before he died, Katurian Katurian tried to think up a final story in lieu of a prayer for his brother. What he came up with was more of a footnote to a story, and the footnote was this...⁴²²

Nun erscheint Michal an der Türe und lehnt sich an die Wand. Katurian erzählt die Geschichte von Michal, der, am Vorabend seines achten Geburtstages Besuch vom

⁴²¹ *The Pillowman*: Act Three, Seite 101 – 102. Deutsch: KATURIAN Ich dachte, Sie wollten mich erst ins Zimmer nach nebenan bringen und da sollte ich sie aufsetzen? TUPOLSKI Nein, nein, wir erschießen Sie hier drin. Ich habe Sie nur verarscht. Knien Sie sich einfach da drüben irgendwo hin, damit Sie mich nicht so einsauen. KATURIAN Aber Sie geben mir zehn Sekunden, nachdem ich die Kapuze aufgesetzt habe, oder haben Sie mich da auch verarscht? TUPOLSKI Ähnm... ARIEL Wir geben dir zehn Sekunden... TUPOLSKI Wir geben Ihnen zehn Sekunden, ich mache nur Spaß, nur Spaß. [Nebentext] KATURIAN Ich war ein guter Schriftsteller. (*Pause*) Und genau das wollte ich sein. (*Pause*) Genau das war ich. Genau das war ich. [...] [Nebentext] TUPOLSKI Zehn, neun, acht, sieben, sechs, fünf, vier... drei... [Nebentext] ARIEL Ach, warum hast du das gemacht? TUPOLSKI Warum habe ich was gemacht? ARIEL Du hast gesagt, du gibst ihm zehn. Das war nicht sehr nett. TUPOLSKI Ariel, was genau ist nett daran, einen Mann zu erschießen, der mit einem Sack über dem Kopf vor dir auf den Knien liegt? (3. Szene, Seite 68 – 69.)

⁴²² *The Pillowman*: Act Three, Seite 102. Deutsch: KATURIAN In den siebendreiviertel Sekunden die man ihm vor seinem Tod gab, versuchte Katurian Katurian sich eine letzte Geschichte anstelle eines Gebetes für seinen Bruder auszudenken. Was ihm einfiel war mehr eine Fußnote zu einer Geschichte, und die Fußnote lautete wie folgt... (3. Akt, Seite 69.)

Kissenmann bekam. Der Kissenmann saß bei ihm und redete eine Weile mit ihm und erzählte ihm, was für ein schreckliches Leben er haben würde. Und dass am Ende Michal von Katurian im Gefängnis ermordet und Katurian selbst erschossen wird. Und der Kissenmann schlug Michal vor, dies alles nicht geschehen zu lassen. Aber Michal sagte:

Michal But if I do away with myself, my brother will never get to hear me being tortured, will he?

Katurian 'No,' said the Pillowman.

Michal But if my brother never gets to hear me being tortured, he may never write the stories he's going to write, might he?

Katurian 'That's true,' said the Pillowman. And Michal thought about it a while and said...

Michal Well, I think we should probably just keep things the way they are, then, with me being tortured and him hearing and all of that business, 'cos I think I'm going to really like my brother's stories. I think I'm going to really like them.

Lights fade on Michal.

Katurian The story was going to finish in fashionably downbeat mode, with Michal going through all that torment, with Katurian writing all those stories, only to have them burned from the world by a bulldog of a policeman. The story was going to finish that way, but was of course cut short by a bullet blowing his brains out two seconds too soon. And maybe it was best that the story didn't finish that way, as it wouldn't have been quite accurate. Because, for reasons known only to himself, the bulldog of a policeman chose not to put the stories in the burning trash, but placed them carefully with Katurian's case file, which he then sealed away to remain unopened for fifty-odd years.

Ariel puts the stories in the box file.

A fact which would have ruined the writer's fashionably downbeat ending, but was somehow... somehow... more in keeping with the spirit of the thing.

Ariel snuffs out the fire in the bin with water, as the lights, very slowly, fade to black.
*The End.*⁴²³

Die letzte Szene des Stückes beinhaltet wieder das Schema des typischen Dramenaufbaus nach Gustav Freytag: Der Beginn der Szene ist die Exposition, mit Hilfe des Geständnisses, das Katurian schreibt, wird dem Rezipienten ein Überblick

⁴²³ *The Pillowman*: Act Three, Seite 103 – 104. Deutsch: MICHAL Aber wenn ich mich selbst auslösche, wird mein Bruder nie hören, wie ich gefoltert werde, oder? KATURIAN „Nein“, sagte der Kissenmann. MICHAL Aber wenn mein Bruder nie hört, wie ich gefoltert werde, dann schreibt er vielleicht nie die Geschichten, die er schreiben würde, oder? KATURIAN „Das stimmt“, sagte der Kissenmann. Und Michal dachte einen Moment darüber nach und sagte... MICHAL Naja, dann denke ich, wir sollten vielleicht alles so lassen, wie es jetzt ist, ich werde gefoltert und er hört bei all dem zu, weil ich glaube, daß mir die Geschichten meines Bruders sehr gefallen werden. Ich glaube sie werden mir sehr gefallen. [Nebentext] KATURIAN Die Geschichte sollte auf zeitgemäße Art melancholisch enden, mit Michal, der all die Qualen zu überstehen hat, mit Katurian, der all die Geschichten schreibt, nur damit sie der Welt entrissen und von einem brutalen Bullen verbrannt werden. So sollte die Geschichte enden, aber sie würde natürlich vorzeitig beendet, weil eine Kugel ihn zwei Sekunden zu früh das Hirn weggeblasen hatte. Und vielleicht war es auch das beste, daß die Geschichte nicht so endete, weil es wäre ja auch nicht ganz korrekt gewesen. Weil der brutale Bulle aus Gründen, die nur ihm bekannt waren, beschlossen hatte, die Geschichten nicht in den brennenden Papierkorb zu werfen, sondern sie sorgfältig in Katurians Akte aufzubewahren, die dann fest versiegelt und über fünfzig Jahre lang nicht mehr geöffnet werden sollte. [Nebentext] Ein Umstand der das zeitgemäß melancholische Ende des Schriftstellers wohl ruinieren sollte, aber irgendwie... dem Geist der Sache angemessener war. [Nebentext] *Dunkel. Ende.* (3. Akt, Seite 70.)

gegeben. In diesem Geständnis und dem Umgang damit, ist das erregende Moment schon vorhanden: Würde die Szene für sich alleine stehen, wäre es wohl das Überprüfen der Waffe durch Tupolski, durch die vorhergegangene Szene ist es jedoch das Wissen des Rezipienten, was in der Geschichte 'The Little Jesus' geschieht. Die steigende Handlung führt hin bis zur Rückkehr Ariels, die Klimax löst sich, überschreitet die Peripetie, durch das unerwartete Auftreten des stummen Mädchens hin zur fallenden Handlung. Von da an ist das Schicksal des Helden, des Protagonisten Katurian, nur mehr ein Weg hin zur Katastrophe. Das Moment der letzten Spannung tritt mit der Erschießung Katurians ein. Die Lösung der Handlung entwickelt sich durch das vorzeitige Ableben des Protagonisten in eine andere Richtung, als dieser vorhergesehen hat – der Schluss des Stückes ist eine Verknüpfung von verschiedenen Handlungsebenen.

Die Szene wird dominiert von den Gesprächen zwischen Katurian, Ariel und Tupolski. Die letzte Szene führt den Konflikt und die Handlung dem Ende zu, offene Handlungsstränge werden zusammengeführt.

II. MARTIN MCDONAGH: ZU PERSON UND WERK:

Well, when I read it first it was obvious that here was a man who could certainly write dialogue and certainly tell a story. That was clear. What was absolutely bewildering was what on earth these pieces were? Who wrote them? My mental image was of a fifty-year-old living out in Connemara. I couldn't imagine. I knew that couldn't be true as well. Then I saw his address was in London, and talking to him on the phone for the first time I realized that he was this twenty-four-year-old, south Londoner, pure bred with Irish parents. And suddenly it did start to make sense. But trying to make these plays work! I mean it was a long time since I had seriously read a play by a new writer that was set in a kitchen, with a Sacred Heart lamp and all the paraphernalia, and that opens with an old mother in a rocking chair, sparring with her forty year old virginal daughter. If Martin McDonagh had taken this idea to a writing workshop, he'd have been told "We don't write plays like that anymore." It was how to make these things work.¹

Garry Hynes über Martin McDonagh.

Im folgenden Abschnitt soll auf einige der in der Sekundärliteratur behandelten Themen im Zusammenhang mit den Stücken Martin McDonaghs eingegangen werden. Hierbei kann weder eine Vollständigkeit noch die gewünschte Ausführlichkeit eingehalten werden, da es den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde. Die folgenden Themen beziehen sich vorrangig auf solche, die im Zuge einer Inszenierung nicht vernachlässigt werden sollten, bzw. auf Themen, die häufig in der Literatur erwähnt werden. Gleichzeitig soll in diesem Teil der Arbeit explizit auf die Literatur verwiesen werden, die es im Zusammenhang mit den Stücken Martin McDonaghs gibt.

Bevor näher auf die einzelnen Themen eingegangen wird, noch einige wichtige Punkte zu Martin McDonagh. Da seine Herkunft und seine Einstellung dem Theater gegenüber in vielen Aufsätzen als Grundlage und Diskussionsmaterial verwendet werden, ist der Inhalt des ersten Abschnittes ein Überblick über sein bisheriges Leben und die ersten (und neuesten) Interviews.

Dem folgt dann ein allgemeiner Überblick über die Literatur und schließlich eine Reihe von Themen, die im Zusammenhang mit den Stücken erwähnt und behandelt werden.

¹ Garry Hynes in Conversation with Cathy Leeney. In: *Theatre Talk – Voices of Irish Theatre Practitioners*. Hrsg. Lilian Chambers, Ger FitzGibbon, Eamonn Jordan. Carysfort Press, Dublin, 2001. Seite 204.

II.1. INTERVIEWS UND PORTRAITS:

Fakten über Martin McDonagh finden sich in vielen Interviews, Portraits und auf vielen Internetseiten. Geboren im März 1970 in London, ist er auch dort aufgewachsen. Als Kind irischer Eltern wuchs Martin McDonagh in einer irisch geprägten Gesellschaft auf. Die Sommer verbrachte die Familie oft in Irland bei Verwandten. Als Schulabbrecher schlug er sich mit Gelegenheitsjobs durch und fing an zu schreiben. In mehreren Interviews erzählt Martin McDonagh, wie er schließlich dazu kam, Theaterstücke zu schreiben.

Anhand von publizierten Interviews über die Jahre soll ein Einblick gegeben werden, woher Gerüchte, Mutmaßungen, Aussagen und dergleichen gekommen sind; wie Martin McDonagh seine Stücke sieht und beurteilt, sowie seine Haltung dem Theater und dem Film gegenüber kann dabei ebenso deutlich gemacht werden.

Diese Interviews sind zu einem Grossteil Vorlage für viele ähnlich lautende Zitate – vor allem Aussagen in den ersten Interviews werden immer wieder verwendet ohne genaue Angabe der Quellen. So finden sich Hinweise auf die Motivation und die Arbeitsweise in vielen Portraits wieder, wie auch in Programmheften und in Rezensionen von Inszenierungen.

Das erste Interview gab Martin McDonagh Jeff O’Connell kurz vor der Uraufführung seines ersten Stückes, *The Beauty Queen of Leenane*, und der Eröffnung des Town Hall Theatres. Dass diese Eröffnung des Theaters durch ein unbekanntes Stück eines unbekannten Autors und noch dazu als Jubiläumsstück zum einundzwanzigsten Bestehen der bekannten Druid Theatre Company stattfand, führte schon im Vorfeld zu Spekulationen. Vor allem wurden große Erwartungen auf das Stück gesetzt – an sich schon keine allzu guten Vorzeichen für einen tatsächlichen Erfolg. Garry Hynes, eine der Gründerinnen der Druid Theatre Company, begründet ihre Auswahl damit, dass das einundzwanzigjährige Bestehen des Theaters nicht sentimental gefeiert sondern mit einem neuen Stück ein symbolischer Neuanfang begangen werden sollte.²

In diesem ersten Zeitungsartikel wurden auch erste biographische Details zu Martin McDonagh veröffentlicht. Da gerade dieses Interview fast nie in der Literatur erwähnt wird – die meisten Verweise beziehen sich auf spätere Interviews bzw.

² Siehe auch: Kapitel III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

Zuschnitt aus mehreren Interviews über die Jahre hinweg – soll es hier ausführlich wiedergegeben werden. Erstaunlicherweise findet man in vielen späteren Artikeln Aussagen des ersten Interviews – zum Teil wortwörtlich – wieder, gleichzeitig aber auch grundlegend falsche Informationen über den Werdegang Martin McDonaghs. Jeff O’Connell fasst die wichtigsten Fakten zusammen: Martin McDonagh wurde in London geboren, wuchs dort auf und lebt immer noch dort. Sein Vater stammt aus Lettermullen und seine Mutter aus Sligo, so gibt es also starke Verbindungen nach Westirland. Seine Schulbildung beendete er mit sechzehn. Martin McDonaghs Kommentar dazu:

Why so early? I just couldn’t stand the whole idea of school and being taught and listening to teachers who didn’t seem to know a whole lot more than I did at that stage. That probably sounds pretty arrogant for a sixteen year old, but that’s how it seemed to me at the time.³

Erstaunlicherweise wurde aus ihm ein zwanghafter Schreiber („compulsive writer“⁴), obwohl gerade Englisch nicht zu seinen Lieblingsfächern in der Schule gehörte, so Jeff O’Connell weiter. McDonagh dazu:

I think that’s probably because my English teachers seemed to regard what they were doing as simply a job. They certainly had no interest in trying to help the pupils develop their skills as writers. In fact, I did much better in Maths because I had a Maths teacher who really was keen on what he was doing and he communicated that to his classes.⁵

Auch Lesen gehörte nicht zu seinen Stärken, so Jeff O’Connell in seinem Artikel. Sobald Martin McDonagh jedoch die Schule verlassen hatte, fing er an Bücher zu verschlingen: “I was unemployed for almost three years and I read constantly.”⁶ Einer seiner Vorbilder zu dieser Zeit war Jorge Luis Borges.

I have always felt that the story element is the most important dimension for a writer, whether a novelist or a playwright. Borges is very strong on story and I think it’s from him that I first began to appreciate the importance of telling a story.⁷

In dem Gespräch mit Jeff O’Connell geht McDonagh auf seine Motivationen und Vorbilder, aber auch auf seine – nicht erfolgte – Ausbildung ein. Schon hier bezieht er sich explizit auf die für ihn so wichtige Rolle des Geschichtenerzählens, und fügt hinzu, dass genau dieses Element, seiner Meinung nach, in der modernen Literatur als minderwertig gesehen werde.

³ Martin McDonagh in: Jeff O’Connell: *New Druid Playwright is a „Natural“*. Galway Advertiser, 11.01.1996.

⁴ Ebenda.

⁵ Martin McDonagh in: ebenda.

⁶ Martin McDonagh in: ebenda.

⁷ Martin McDonagh in: ebenda.

You can't get away with a very thin or even non-existent story by concentration on character instead. It's almost as if the idea of the writer as telling a story is frowned upon. That's what I'm trying to get back to in my work.⁸

So steht das klassische Geschichtenerzählen deutlich im Vordergrund all seiner Stücke, wird sogar selbst zum Dreh- und Angelpunkt des zuletzt aufgeführten *The Pillowman*.⁹ Auffallend an all den Stücken ist ihre gleichzeitig einfache sowie durchaus komplexe Struktur: ein Phänomen, das nicht nur ein breiteres Publikum anspricht, sondern auch Schauspielern den Zugang zu den Charakteren erleichtert.¹⁰

Der Inhalt der Stücke läßt sich, (abgesehen von *The Pillowman*) in wenigen Worten wiedergeben, um jedoch das Besondere hervorheben zu können, muss z.T. nicht nur auf den Text zurückgegriffen werden, sondern, wie bei den Stücken der Leenane-Trilogie, auch auf die anderen Stücke eingegangen werden.

The Beauty Queen of Leenane,¹¹ verdankt ihre besondere Sprache, so McDonagh, dem Zuhören von Gesprächen im Pub und von Verwandten und Freunden seiner Eltern in Lettermullen, Connemara. Seine Eltern waren nach der Pensionierung dorthin gezogen und McDonagh hatte sie dort oft besucht.¹² Jeff O'Connell zitiert Martin McDonagh:

I would go out to a pub, or my parents would have friends or relations over, and I found myself listening to them. It wasn't so much what they were saying, but how they were saying it – the rhythm of the language, the colourful expressions used. And when I started to write dialogue influenced by what I was hearing I found to my amazement that it just flowed out of me. In fact, it was quite amazing. I wrote dialogue before I knew what was happening, the characters I had given it to began to carry on the conversation, almost as if I was just recording it. I'd never experienced anything like that before.¹³

Martin McDonagh beschreibt Jeff O'Connell die Entstehungsgeschichte dieses Stückes noch genauer:

I had the two main characters, but as I continued writing, the entire story just appeared, as if I hadn't anything to do with it, which was remarkable, because the play has a very tight plot. It was a marvellous experience that's been repeated in the two plays I've completed since 'The Beauty Queen'.¹⁴

Jeff O'Connell zog als Resümee:

⁸ Martin McDonagh in: Jeff O'Connell, 11.01.1996.

⁹ Siehe: Kapitel I.3. *The Pillowman*, II.3.3. *The Pillowman* und III.3. *The Pillowman*.

¹⁰ Siehe dazu: Interviews mit den Schauspielern – vollständige Interviews im Anhang, Zitate bei den jeweiligen Inszenierungen; Außerdem: Teil I dieser Arbeit.

¹¹ Eigentlich alle drei Stücke der Leenane-Trilogie, und im weitesten Sinne auch alle anderen Stücke Martin McDonaghs, die in Irland spielen.

¹² Hier kann durchaus eine Parallele zu John Millington Synge gesehen werden, der angibt, die Sprache seiner Stücke und vor allem die Sprache der Menschen auf den Aran Islands, abgeschrieben zu haben. Siehe dazu: J.M. Synge: *The Aran Islands*. (Erstausgabe 1907) Penguin Books, London, 1992.

¹³ Martin McDonagh zitiert in: Jeff O'Connell, 11.01.1996.

¹⁴ Martin McDonagh zitiert in: ebenda.

As a playwright, Martin McDonagh is a 'natural'; with no background in theatre but a passion for cinema's power to tell a story, combined with an exceptionally sensitive ear for the rhythms and particularities of spoken conversation, this 25 year old London Irish writer has already created a stir among the 'old hands' of Druid, who can hardly contain their excitement about to be revealed in this, his first produced play.¹⁵

Von seinen Eltern wurde er nicht unter Druck gesetzt, als er mit sechzehn die Schule verließ, so Martin McDonagh, er selbst machte sich jedoch Gedanken über seine Zukunft. Eines war für ihn sicher: er wollte schreiben; ein Wunsch, der nicht so weit hergeholt war, da sein älterer Bruder, John Michael McDonagh, schon bald Erfolg als Drehbuchautor hatte.¹⁶

Also begann Martin McDonagh zu schreiben. Dass er gerade mit Theaterstücken Erfolg haben würde, erschien alles andere als einleuchtend: er hatte niemals großes Interesse an Dramen gezeigt, bis er die Schule verlassen hatte, und er war nie zuvor in einem Theater gewesen.¹⁷ "And I had no desire to either!"¹⁸ Theater erschien ihm als "airy-fairy"¹⁹. Und warum wurden es dann ausgerechnet Theaterstücke, fragte Jeff O'Connell nach.

I always love films, from the time I was a kid, and by the time I was nineteen or twenty I know everything about the cinema.

By comparison, I still know very little about the history of theatre, although I am now learning more because of the experience of working with Garry Hynes and Marie and Anna and the others on „The Beauty Queen“.

I think what has always excited me about film is the fact that any good film has to have a good story, and story is what has always been important to me. Over the years, in my reading, I've come to recognise that there has to be balance – not always easy to achieve – between story and character.²⁰

Den Unterschied von Kommerz und Kunst erfuhr McDonagh, so erzählte er Jeff O'Connell, an einem Film von Martin Scorsese mit Robert de Niro.²¹

We got a video on Christmas and I remember watching four or five de Niro Films in one go. What impressed me most – apart from the brilliance of de Niro's action – was the wonderful dialogue in Scorsese's films. It was intelligent, witty and very sharp and believable.²²

Jeff O'Connell sieht dies als Indiz dafür, dass McDonagh durch gute Filme gelernt hat, was gute Kunst ist. In den letzten Jahrzehnten war der Film, laut O'Connell, die

¹⁵ Jeff O'Connell, 11.01.1996.

¹⁶ u.a. „Ned Kelly“, 2003.

¹⁷ Diese Aussage relativiert er selbst auch bald wieder und spricht im Folgenden immer davon, nur einige Male im Theater gewesen zu sein, meistens jedoch hauptsächlich deshalb, weil ein Filmstar auf der Bühne zu sehen war.

¹⁸ Martin McDonagh in: Jeff O'Connell, 11.01.1996.

¹⁹ Martin McDonagh in: ebenda.

²⁰ Martin McDonagh in: ebenda.

²¹ Hierbei könnte es sich eventuell um „Godfellas“, 1990, handeln, erwähnt wird der Titel nie.

²² Martin McDonagh in: Jeff O'Connell, 11.01.1996.

Plattform für viele junge talentierte Künstler, die vor einigen Jahrzehnten noch das Theater gewesen war. Statt für West End oder den Broadway zu schreiben, schrieben sie für den Film. Jeff O'Connell:

To take a specific example, forty years ago Quentin Tarantino might have submitted „Pulp Fiction“ on London's Royal Court, in the same way as John Osborne did with „Look Back in Anger“.²³

Martin McDonaghs erster Kontakt mit dem Theater war eine Produktion von David Mamets „American Buffalo“ mit Al Pacino. Martin McDonagh:

That was amazing. I had front row seats and Pacino was right there in front of me. I remember thinking as the play was going on, 'If this is theatre, this is okay!'²⁴

Irgendwann hat McDonagh dann begonnen Stücke von Mamet und Pinter zu lesen.

I saw a film of 'The Birthday Party' and it really impressed me.[...] the truth of dialogue. Although it's stylised, yet it's also very close to the way people really speak to each other. Most people, I think, speak in strange sentences, with pauses and hesitations and repetitions. It looks odd on the page but when it's spoken by an actor it's very authentic.²⁵

Sobald McDonagh mit dem Schreiben begonnen hatte, schrieb er Drehbücher, Hörspiele und Theaterstücke. Er versuchte es in jeder Art, die den Dialog und die gesprochene Sprache ermöglichten. Seinen Schreibstil beschrieb er Jeff O'Connell folgendermaßen:

I write very fast once I get an idea. I know most of what I wrote early on is not really much goo. But it was very valuable to me as 'practice work'. And in fact I can now go back to some of those early pieces and recognise good ideas that I think I can now develop much more effectively.²⁶

So wie viele andere hat auch er seine Texte an diverse Filmfirmen und an die BBC geschickt. Große Hoffnungen hatte er sich aber nicht gemacht. Aber durch das Schreiben bekam er Übung und entwickelte ein feines Gespür dafür, wie er seine Arbeit zu beurteilen hatte.

There was a time when, if someone didn't like something I had written I took their opinion as the unquestionable truth. But now, if somebody doesn't like something I've written that I think is good, I'm confident enough to think they're wrong.²⁷

Laut Jeff O'Connell kannte Martin McDonagh die Druid Theatre Company schon, bevor er *The Beauty Queen of Leenane* einschickte. Auch Garry Hynes bestätigte in einigen Interviews, dass *The Beauty Queen of Leenane* nicht das erste Stück war, das

²³ Jeff O'Connell, 11.01.1996.

²⁴ Martin McDonagh in: ebenda.

²⁵ Martin McDonagh in: ebenda.

²⁶ Martin McDonagh in: ebenda.

²⁷ Martin McDonagh in: ebenda.

sie von Martin McDonagh las. Ihr Interesse wurde schon durch die anderen Stücke geweckt, aber erst *The Beauty Queen of Leenane* ermöglichte Martin McDonagh den Durchbruch. Nach einem Treffen mit Garry Hynes in London, bei dem die letzten Einzelheiten besprochen wurden, kam Martin McDonagh nach Galway, um bei der Verwirklichung des Stückes auf der Bühne mitzumachen – gleichzeitig ermöglichte ihm diese Arbeit mehr über das Theater und die Theaterarbeit zu erfahren. Diese Mitarbeit McDonaghs bei Druid wurde bis dato bei all seinen Stücken beibehalten.²⁸

Wenige Tage vor der feierlichen Eröffnung des Town Hall Theatres erschien ein weiteres Interview mit Martin McDonagh in einer irischen Zeitung: Jocelyn Clarke portraitiert Martin McDonagh im Tribune Magazin. Jocelyn Clarke beginnt ihr Portrait mit einer quasi Zusammenfassung dessen, was in dem Interview mit Jeff O’Connell schon zu lesen war; und weiter:

Martin McDonagh hears voices in his head. Irish voices speaking a strange kind of sing song English, living in an Ireland as imaginary as it is real, fighting, laughing, hurting, loving and crying bitter sweet tears. These voices fill the London born and bred Irish playwright’s head with their conversations before leaping out on to the page – not quite as they were heard but close enough – to take vivid life on the stage.²⁹

In diesem Artikel geht Martin McDonagh auch auf seine früheren Schreibversuche ein und zeigt den Entwicklungsprozess hin zu seiner eigenen Sprache auf.

Having those voices in my head prompted me to start writing plays with Irish characters. Everything clicked once I started. I had written three plays before that which were all set in England or an imaginary European sort of place. They were sort of too influenced by people in the theatre that I like – early Pinter and early Mamet. So I just had a go at writing an Irish play and it was the first time that I found my own voice and it didn’t feel like I was being derivative of anybody else. It came to me really easily. I don’t analyse anything I do. I don’t approach it on any kind of intellectual level, It’s just conversation... I hear them sort of going through me, something out of something else.³⁰

So entstand auch *The Beauty Queen of Leenane*; Jocelyn Clark schreibt in ihrem Artikel, dass das Stück als viertes dieser auf Irland bezogenen Stücke innerhalb von vier Wochen³¹ entstand.

While less ‘sick and violent’ than his other Irish plays – *Lonesome West*, *A Skull in Connemara* and *The Lieutenant of Inis Mor* – *The Beauty Queen of Leenane* reads like Synge on acid, snarling like a mad dog and giggling like [a] demented clown³²

²⁸ Siehe: Interview mit Francis O’Connor vom 16.09.2008. Im Anhang, Seite 1010.

²⁹ Jocelyn Clark: *Synge tinged with Tarantino*. The Tribune Magazine, 28.01.1996.

³⁰ Martin McDonagh in: ebenda.

³¹ die Angaben zur Entstehung des Stückes *The Beauty Queen of Leenane* variieren vor allem später beträchtlich.

³² Jocelyn Clark, 28.01.1996.

so Jocelyn Clark nach einer kurzen Inhaltsangabe des Stückes. Martin McDonagh selbst bestätigt in diesem Interview seinen ungewöhnlichen Zugang und Standpunkt zur irischen Theater- und Literaturszene. Die Möglichkeiten, die ihm damit offen sind und die Chancen, die sich hinter diesem Zugang verbergen sind in Folge häufig Diskussionspunkte in Artikeln und Aufsätzen, allen voran betont Fintan O'Toole diese Sonderstellung wiederholt.³³ Martin McDonagh:

It's not exactly accurate dialogue. It's more sort of heightened and hyper odd, concentrated on the strangeness of speech. I think you can get some kind of accuracy through being over specific about certain things. It's harder to write something that's up against your face. Once you have got the distance you can. The style that has come has been the outsider looking on Ireland but at the same time it's being Irish. It's a curious revelling in the Irishness and still being away from it.

I kind of see it as the way the Pogues took traditional Irish music and crossbred it with punk and came up with this new kind of modern fusion. Most of my writing come from trying to appeal to me and my generation who go to the cinema and love Tarantino and that sort of stuff. I was basically trying to write stuff I wanted to see. Having a kind of knowledge of the history of Irish play, if you try to infuse it with some kind of sense of history, it has more of a chance of surviving even though it's very much drenched in modern stuff, particularly in the humour and the darker elements.³⁴

Noch vor der Premiere bekam McDonagh vom Royal Court Theatre, das in Zusammenarbeit mit der Druid Theatre Company die Produktion übernahm, die Möglichkeit als Writer in Residence im National Studio zu arbeiten und es gab auch schon Anfragen von einigen anderen Theatern in London. Daraus ergab sich in Folge auch, dass die Leenane-Trilogie, deren erster Teil *The Beauty Queen of Leenane* ist, in Galway zur Uraufführung kam, die nächste Uraufführung jedoch in London Ende desselben Jahres stattfand. Nicht nur Jocelyn Clark vertritt folgende Meinung: „*The Beauty Queen of Leenane* reveals the craft and confidence of a far older writer – his grasp of narrative is extraordinary.“³⁵

Zum Ende ihres Artikels zitiert Jocelyn Clark noch einmal Martin McDonagh, der sich hierbei wieder auf das Geschichtenerzählen bezieht:

I like story. For the sake of story, you have to set some things up, crank up the tension and to know where the whole thing explodes and what happens after that. I think most great plays have that: pump it up, pump it up, explosion, quiet and ... end.³⁶

³³ Siehe: Alle Aufsätze und Zeitungsartikel von Fintan O'Toole.

³⁴ Martin McDonagh in: Jocelyn Clark, 28.01.1996.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Martin McDonagh in: ebenda.

Ein weiteres Portrait findet sich im März im Sunday Telegraph: Rupert Christiansen zitiert Martin McDonagh einige Male in seinem Artikel, gleich zu Beginn lässt er ihn zu Wort kommen:

“I’ve always had this arrogant bastard streak,” admits 25-year-old Martin McDonagh, showing off like mad in the first flush of his success. “Humble? I don’t like humble. If you think you’re good, then it’s a lie to pretend that you’re not. I prefer the Muhammad Ali approach: tell everyone you’re the greatest and then prove it.”³⁷

Neben vielen Informationen über die Stücke und die Inszenierungen, Kommentaren von Garry Hynes und Hinweisen auf Martin McDonaghs Biographie, vermittelt dieses Portrait eher den Eindruck des selbstbewussten und arroganten Dramatikers, der später immer wieder verstärkt zu finden ist.

Interessant an diesem Portrait sind vor allem zwei Dinge: Martin McDonagh spricht die Wirkung seiner Stücke an³⁸ und Graham Whybrow, der Dramaturg des Royal Court, meint: “I think he’s quite capable of writing plays in another idiom altogether” [...].³⁹

In den nächsten Monaten, nach der umjubelten Premiere von *The Beauty Queen of Leenane*, nach den meist sehr positiven Kritiken in Irland und in Folge auch in England, erscheinen keine weiteren Interviews mit Martin McDonagh. Dafür gibt es immer wieder – vor allem in der irischen Presse – Portraits von und Interviews mit Garry Hynes und den Schauspielerinnen und Schauspielern.

In weiterer Folge erscheinen in regelmäßigen Abständen Interviews und Portraits.⁴⁰

Anfang Oktober desselben Jahres erscheint dann in der Times ein kurzes Portrait Martin McDonaghs. Im Zuge dessen wird darauf hingewiesen, dass *The Beauty Queen of Leenane* noch einmal nach London kommen werde – nachdem das Stück nach der Spielzeit in Galway schon einmal in London war und anschließend auf Irlandtournee ging⁴¹ – und die nächste Premiere, „The Cripple of Innish Moor“⁴² [sic!],⁴³ in London für Dezember geplant sei.

³⁷ Martin McDonagh zitiert in: Rupert Christiansen: *Eight days that changed a couch potato’s life*. The Sunday Telegraph, 17.03.1996, Seite 9.

³⁸ “I like the trick of leading the audience up to think they’re dealing with an archetypal Irish situation,” Martin McDonagh says with his habitual bravado, “and then you give them a great smack and show that they aren’t.” – Martin McDonagh zitiert in: Rupert Christiansen, 17.03.1996.

³⁹ McDonagh zitiert in: Rupert Christiansen, 17.03.1996.

⁴⁰ Siehe: VI.3.1. Verwendete und erwähnte Zeitungsartikel.

⁴¹ Siehe: III.1.1.1. – III.1.1.1.7. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane*.

⁴² Guy Walters: *Rising stars in the arts firmament: Martin McDonagh*. The Times, 05.10.1996.

Dass schon sehr bald widersprüchliche Fakten im Umlauf waren, ist schon daraus ersichtlich, dass Martin McDonagh von vielen als Ire bezeichnet wurde. Was nun die anderen Stücke betrifft – die Zahl variiert beträchtlich – so gibt es viele Titel, aber bis zum heutigen Tag nur sechs veröffentlichte Texte⁴⁴. Auch die Hörspiele, von denen vor allem in der ersten Zeit gesagt wurde, dass sie nicht produziert wurden, können nicht alle nur abgelehnt worden sein, da sich immer wieder Hinweise finden lassen, dass zumindest eines der Hörspiele von ABC Australia produziert wurde und ein oder zwei weitere auch bei der BBC angenommen worden waren.⁴⁵

Allerdings klingt hier Martin McDonaghs Aussage bezüglich des Theaters schon anders als im ersten Interview mit Jeff O’Connell: damals, am Anfang des Jahres, hatte er noch gesagt, er sei nie im Theater gewesen um dann nur von dem einen Besuch zu erzählen.⁴⁶

Im November erschien dann ein weiterer, längerer Artikel über den Erfolg von *The Beauty Queen of Leenane* und über die Tournee des Stückes auf die Inseln Westirlands.⁴⁷ Martin McDonagh begleitete die Druid Theatre Company auf ihrer Tournee und Jocelyn Clark⁴⁸ beschreibt diese Tournee in ihrem Artikel in der Sunday Tribune. Abgesehen von einem Vergleich mit John Millington Synge und seiner Reise auf die Aran Islands fast hundert Jahre zuvor gibt es in diesem Artikel auch Hinweise auf die anderen Stücke Martin McDonaghs sowie Kommentare Martin McDonaghs zu dem Erfolg des Stückes:

For McDonagh, who has been writing plays for six years, the last year has been astonishing, not because of the intense interest in his work – he knew his plays were good – but because everything has happened so quickly. “I have taken it more or less in my stride. It has been great fun and it’s been very busy. I didn’t realise how time-consuming the whole thing would be. This was not my idea of being a writer because I had thought when you were a writer, you didn’t have to do anything expect write.”⁴⁹

⁴³ Innish Moor ist die irische Schreibweise von Inishmore, das Stück heißt aber *The Cripple of Inishmaan* und die irische Schreibweise wäre in diesem Falle: Innish Meain.

⁴⁴ ... diese Stücke sind Ausgangspunkt dieser Arbeit.

⁴⁵ Hinweise finden sich in diversen Verlagsauskünften, Artikeln, Aufsätzen und Bestätigung bekam ich auch durch meine Gesprächspartner in Irland, die z.T. schon seit Beginn die Publikationen von und über Martin McDonagh mitverfolgten oder, wie z.B. Francis O’Connor und Andrew Flynn sowie Michael Diskin wesentlich bei dem Erfolg der Stücke mitgewirkt haben. Siehe: Interviews im Anhang.

⁴⁶ Siehe: Jeff O’Connell: *New Druid Playwright is a „Natural“*. Galway Advertiser, 11.01.1996.

⁴⁷ Siehe: Kapitel III.1.1.1.3. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* zurück in Irland; Artikel von Jocelyn Clark, 17.11.1996.

⁴⁸ Siehe auch weiter oben das Interview/Portrait von Martin McDonagh: Jocelyn Clark: *Synge tinged with Tarantino*. The Tribune Magazine, 28.01.1996, Seite 14.

⁴⁹ Martin McDonagh, zitiert in: Jocelyn Clarke: *Islanders welcome new Synge*. Sunday Tribune, 17.11.1996.

Angesprochen auf die Form der Trilogie – bis zu diesem Zeitpunkt waren vor allem die Titel der beiden Trilogien, *The Leenane-Trilogy* und *The Aran Island-Trilogy*, bekannt – meint Martin McDonagh dazu:

I think (writing in trilogies) makes them seem much more important than they actually are. It's just a fun way of telling a bigger story where one informs the other, especially in the Leenane trilogy where all the minor characters become the major characters in the later plays. And it saves you thinking up a whole bunch of other characters as well, and it ties the ends up neatly. The Leenane trilogy is a picture of a fictional town, and the Aran Islands is a picture of Ireland, not in an especially political or social sense. It's just some of the things I feel about Ireland as a whole, not in a big theoretical way. I am not necessarily conscious of it. It comes from the natural sort of distance I have towards Ireland, being half-English and half-Irish, and not feeling either. It gives me a different kind of edge.⁵⁰

Interviewer beschrieben Martin McDonaghs Auftreten anfangs eher als zurückhaltend und scheu, etwas, was in späteren Artikeln nicht mehr zu finden ist. In wie weit dies jedoch von den Medien provoziert wurde, darüber machen sich auch Freunde und Mitarbeiter Martin McDonaghs Gedanken; sein gewisses Image steht spätestens nach dem Zwischenfall nach einer Preisverleihung fast mehr im Mittelpunkt als das Werk Martin McDonaghs.

Wenige Tage später erschien ein weiterer langer Artikel über Martin McDonagh mit Auszügen aus Interviews. Wie bei den vorhergegangenen Portraits beginnt auch dieser Artikel von Jeane Edwardes mit einem Bericht über *The Beauty Queen of Leenane*. In wenigen Sätzen vermittelt sie den Inhalt des Stückes, das Spiel mit dem Familiären und Unheimlichen sowohl im Stück als auch bei dessen Umsetzung und fasst schließlich zusammen:

The play's characters are homesick away and bored at home; only the hopeless are doomed never to leave but to sit and watch Australian soaps on the television at home. The audiences in Galway recognised the world that they saw on stage. Just as the enterprising Galway theatre company Druid did when they received two scripts from McDonagh, and imagined that they had been posted just outside the town by some middle-aged recluse. How surprised were they then when Martin McDonagh turned out to be 26, to have a *sarf* London accent, and to have spent his entire life around Elephant and Castle and Camberwell.⁵¹

Und hier eine weitere Charakterisierung Martin McDonaghs:

[...] he is unstoppable as he blasts into other playwrights, scorns research, and damns any play motivated by anything other than the desire to tell a story.⁵²

⁵⁰ Martin McDonagh, zitiert in: Jocelyn Clarke, 17.11.1996.

⁵¹ Jane Edwardes: *Into the West End*. Time Out Magazine, 27.11.1996, Seite 22.

⁵² Jane Edwardes:, 27.11.1996.

Dass Martin McDonagh während der Probenarbeit mit der Druid Theatre Company diese Lücken bezüglich der Theatergeschichte gefüllt hatte, bestätigt er selbst.⁵³ Jane Edwardes: „Now he has read JM Synge’s plays, however, he is surprised by the similarities.”⁵⁴

Anfang Dezember erschien dann ein weiteres Interview mit Martin McDonagh, diesmal in der Hot Press. Olaf Tyaransen setzte diesem Interview eine Kurzbeschreibung Martin McDonaghs voran:

An overnight sensation after ten years and a theatrical star with no special love of the theatre. Martin McDonagh is a playwright with his eyes set firmly on the big screen.⁵⁵

In der Zwischenzeit, innerhalb nur eines Jahres, hatte sich die Situation grundlegend verändert. So hatte Martin McDonagh kurz zuvor die beiden prestigeträchtigen Auszeichnungen, den George Devine Award und den Writer’s Guild Award for Best New Fringe Play Of The Year, erhalten.⁵⁶

Weitere Fragen in dem Interview wiederholen sich zu den schon gestellten Fragen in früheren Interviews, die Antworten variieren allerdings, so z.B. die Frage nach der Motivation zu schreiben.

It might seem like it all happened really quickly for me, [...] but it took 10 years from when I first started writing to get to where I am now. I’m 26 so I’m still young and all that but it still looks quite a while for it all to happen in a sense. It took a whole decade. [...] My dad’s from Lettermullen and my mum’s from Sligo. [...] But I haven’t spent an awful lot of time over here, just holidays as a kid which were mainly in Sligo until I was about 11 or 12 and after that they were mostly in Galway. My mum and dad moved back here five years ago so me and my brother come back to visit them regularly. I’m still based over in London but with the rehearsals for the play in Druid, this is the first time I’ve spent a lot of time in Galway city itself. [...] I think at the start I began writing because I had my mum nagging me to get a real job because I was unemployed for a long time, [...] I stated off trying to do films because that was always my biggest interest, and still is. And nothing came of those. Then I tried short stories that could be made into short video films. Then it progressed to radio plays.⁵⁷

Auch Martin McDonaghs Selbstbewusstsein und seine Selbstsicherheit, was sein Schreiben betrifft, lässt dieses Interview in einem anderen Licht erscheinen:

I was rejected a lot, [...] but at the very beginning I probably deserved to be. Like, I know it was bad writing so everytime I sent something off it would take a couple of months to get rejected and, after a while, I’d realise it was rubbish so I was never too upset when it came back and finally was rejected. But as time went on, especially with some of the radio plays, I knew that they were good. Some of them were really good and an awful lot better than some of the trash you hear on the BBC. Still, they sent them all back without even saying why. I had 22 radio plays rejected.

⁵³ Siehe: Jeff O’Connell: *New Druid Playwright is a „Natural“*. Galway Advertiser, 11.01.1996.

⁵⁴ Jane Edwardes, 27.11.1996.

⁵⁵ Olaf Tyaransen: *The Tarantino of Theatre*. Hot Press, 02.12.1996, Seite 47 – 49.

⁵⁶ siehe auch: u.a.: ebenda.

⁵⁷ Martin McDonagh zitiert in: ebenda.

Then I just got fed up with radio plays so I began to try stage plays. The first two were okay but not that good so I didn't really count them. But from the third one on they got pretty good. I've written eight plays now. The Beauty Queen Of Leenane was the first to get properly produced and now six of the other seven are under option. [...] I think a couple of directors had brought in two of my plays which they wanted to work on in there [writer-in-residence in the Royal National Theatre], [...] and, it's sad, but both directors were rejected but they still liked the plays, so it was good for me. So they gave me an eight week residency at the start just to check me out and help me develop. I did that for a while and got a good play out of it. But, to be honest, I don't really like that kind of mollycoddling of writers and that whole writer's group kind of thing. It just seems kind of fake to me. Really, I just think you should stay at home, shut up and work until you come up with something good. Which is more or less what I've been doing the past couple of years. I've never really listened to any advice from other writers. I hope that's why some of my stuff has kinda got some freshness to it.⁵⁸

All jenen zum Trotz, die bis heute auf neue Stücke Martin McDonaghs warten, äußerte er schon 1996, dass er nicht beabsichtige, weitere Stücke zu schreiben.⁵⁹

In der irischen Presse erschien erst im Jänner 1997 ein Hinweis auf einen Zwischenfall, der sich Ende November 1996 am Abend der Evening Standard Awards-Verleihung ereignet hatte und der in Folge immer wieder zur Sprache gebracht wurde. Rupert Christiansen geht in seinem Artikel über Martin McDonagh anlässlich der Pläne für die Inszenierung der Leenane-Trilogie und der bevorstehenden Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan* darauf ein. Er beschreibt die Szene im Savoy, dem Hotel, in dem nach der Verleihung gefeiert wurde, folgendermaßen:

McDonagh, clearly "suffering from nerves" and "well-watered", had just acknowledged receipt of his statuette with a mumbled monosyllable of thanks and lurched back to his seat. His tired and emotional blathering, satirical of the occasion and its pretensions, finally got up the nose of Connery, who was sitting nearby. "Shut up, sonny, and mind your language," he snapped, poking the youth in the ribs. McDonagh retaliated with the aforementioned abuse, but then quietened down. Later, however, when challenged by journalists, he refused to apologise [...]⁶⁰

Dieser Vorfall sollte in weiterer Folge meistens im Vordergrund einer jeden Porträtierung Martin McDonaghs stehen und, wie auch in späteren Interviews zu lesen ist, vor allem von der Presse aufgebauscht worden sein.

Robert Brusteins Artikel beinhaltet zwar kein Interview mit Martin McDonagh, aber er zeigt ein Portrait des Autors, das sich von vielen anderen unterscheidet. Abgesehen

⁵⁸ Martin McDonagh zitiert in: Olaf Tyaransen, 02.12.1996

⁵⁹ Mehr als zehn Jahre später und nach großen Erfolgen im Film gibt es Ende 2008 schon Hinweise auf neue Theaterprojekte. Siehe: Ende des Kapitels und V. Zusammenfassend.

⁶⁰ Rupert Christiansen: *If you're the greatest you must prove it*. The Daily Telegraph, 06.01.1997.

von einigen Ungereimtheiten bezüglich der Stückinhalte⁶¹ geht Robert Brustein vor allem der Frage nach, warum Stücke – in diesem Falle jene von Martin McDonagh – Erfolge auch in anderen Ländern feiern. Außerdem bezeichnet Robert Brustein⁶² *The Beauty Queen of Leenane* als ein Stück mit „dramaturgical weaknesses“⁶³, fügt aber hinzu: „but it is clearly the product of a major writer.“⁶⁴ Er begründet diese Kritik auch:

The plot of the play (like that of Ibsen's *A Doll's House*) depends too heavily on an undelivered letter. Still, it has the remorseless drive of the greatest tragedy. As in *Othello*, we know what's going to happen, yet we pray that it won't. McDonagh's uncanny insight into the dynamics of a sour symbiotic mother-daughter relationship is exceeded only by his understanding of the mean-spiritedness and small-mindedness of Irish provincial life.⁶⁵

Das nächste ausführliche Interview erschien im April 1997; diesmal sprach Fintan O'Toole mit Martin McDonagh anlässlich der bevorstehenden Aufführungen der Leenane-Trilogie. Hier nun ist zum ersten Mal in einem der Interviews auch von dem letzten Stück, von *The Pillowman*, die Rede. So spielt Fintan O'Toole auch mit Fiktion und Realität am Anfang seines Artikels, wenn er innerhalb eines Absatzes von realen, den Theateralltag bei der Druid Theatre Company betreffenden Dingen spricht, um dann die Ausgangssituation von *The Pillowman* zu beschreiben. Folgender Satz könnte ebenso gut Martin McDonagh wie auch Katurian Katurian beschreiben:

He writes strange, stark stories, redolent of violence and dark with mystery. [...] “A story comes to me,” he says. “I write it down. If a child dies in it, if a butterfly dies in it, it's a story. I write it down. It isn't illegal if you write a story and a child dies in it. Is it? I mean I'm not saying... do you think I'm saying to people ‘Kill a child’?” The writer is, of course, a fictitious character, and this is a rehearsed reading of Martin McDonagh's play *The Pillowman*. But the fiction is not entirely invented. Like the imaginary writer, Martin McDonagh is young, just 26. Like him, he comes from an unknown place, one that is his case might be England or Ireland but is really both and neither. He, too, lives with his older brother, John, who is 29. The stories the policeman read out are his own, some of the hundreds of stark, strange fables he wrote in his late teens and early 20s. And if you ask him to explain them, you get the same answer that his imaginary writer gives to his interrogators. [...] “You have to allow you own feelings to be true to the story, [...] not the other way around.”⁶⁶

⁶¹ Robert Brustein schreibt, dass Maureen Mag mit heißem Wasser verbrüht und dass Robert Flaherty (*Man of Aran* (1934)) John Millington Synge von den Aran Islands erzählt haben soll (Synge starb 1907).

⁶² Mehr zu Robert Brusteins Artikel bei III.2.1.1. *The Cripple of Inishmaan*.

⁶³ Roberts Brustein: *The Rebirth of Irish Drama*, 07.04.1997, Vol.216 Issue 14, Seite 28.

⁶⁴ Ebenda.

⁶⁵ Ebenda.

⁶⁶ Martin McDonagh zitiert nach: Fintan O'Toole: *Nowhere Man*. The Irish Times, 26.04.1997.

Hier nun ein weiterer Hinweis darauf, dass Martin McDonagh alle seine Stücke schon fertig geschrieben hatte bevor das erste auf die Bühne kam:

The Pillowman was written before Martin McDonagh became famous, but it seems right that this play about a criminal investigation into a writer should see the light of the day just now, for there ought to be a law against success like this. *The Beauty Queen Of Leenane* won him five separate awards last year. [...] Britain's Royal National Theatre has produced the first part of another trilogy [Aran Island-Trilogy], *The Cripple Of Inishmaan*, and has plans to do the other two parts over the next 18 months.⁶⁷

Selbst wenn die Stücke zu diesem Zeitpunkt schon alle geschrieben waren und innerhalb kürzester Zeit – es dauerte eineinhalb Jahre bis vier der sechs Stücke uraufgeführt wurden – aufgeführt wurden, an diesen schnellen Erfolg hatte selbst Martin McDonagh nicht geglaubt:

I always imagined that good stuff would take 40 years to come to the surface, so I thought I would spend most of the rest of my life scrabbling around in a novel. So it was really strange and fun that it was accepted so readily and so immediately.⁶⁸

Und angesprochen auf die vielen Versuche mit Hörspielen bei der BBC etwas zu erreichen meint er einmal mehr, dass die Ablehnung kein Grund war, an seinen Fähigkeiten zu zweifeln:

[it] gave me more self-belief. I felt they were good, and just listening to the BBC's output at the time I realised they were much better than what was being accepted. That gives you some kind of perspective. If you don't care what they're saying about it when they reject it, then when they start saying it's brilliant you still take it with a little pinch of salt. I always felt and still do that my own opinion on the stuff was the most important.⁶⁹

Was seine Herkunft, sein Verhältnis zu Irland, zur katholischen Kirche und der Wahl des Westens Irlands – Connemara – als Spielort seiner Stücke betrifft, so äußerte Martin McDonagh:

It wasn't [...] much different from going to the seaside in England – fields, cows, trees, what a joy! [...] I always had to go to Mass but then I stopped when I was about 15 or 16, just because it was a waste of an hour on a Sunday when you could be watching telly. I probably stopped going before I knew why, intellectually. But now I'm definitely not Catholic. [...] I was never any sort of nationalist. It always struck me as kind of dumb, any kind of pride in the place you happen to be born in. Even culturally, I don't think you can take too much pride in what your predecessors in your country have written. If you haven't written it yourself. You hear people saying 'We' – as in the Irish – 'have got the greatest writers in the world.' When I hear that I want to ask 'Did you write anything lately? What have you got to be proud of?' [...] I always felt somewhere kind of in-between, same way I do now. I felt half-and-half and neither, which is good, especially now. I'm happy having a foot in both camps. I'm not into any kind of definition, any kind of -ism, politically, socially, religiously, all that

⁶⁷ Fintan O'Toole, 26.04.1997.

⁶⁸ Martin McDonagh zitiert nach: ebenda.

⁶⁹ Martin McDonagh zitiert nach: ebenda.

stuff. It's not that I don't think about those things, but I've come to a place where the ambiguities are more interesting than choosing a strict path and following it.⁷⁰

Angesprochen auf seine ersten Schreibversuche und die Entwicklung hin zu den Theaterstücken, erzählte Martin McDonagh Fintan O'Toole im Großen und Ganzen dieselbe Geschichte wie bei seinen ersten Interviews, nur geht er hier mehr ins Detail:

That's why I got into the writing in the first place, just to avoid having a real job. [...] You just find yourself so boring that you have to find something else to talk about. I'm always more interested in, say, a fairytale than in an expression of angst, though I'll probably do something like that at some time. I've got bits and pieces of angst somewhere, though not so much latterly. [...] Then it kind of developed into three or four films and a few TV plays but I kind of knew they were bad, a few months after I'd written them. [...] I tried doing short stories to be made into short films. I wrote bunches and bunches of them because I hooked up with the video-maker and I wrote maybe a hundred, two hundred, and some of them were trash but some of them were really good. Some of these eventually found their way into *The Pillowman*, which was the third play he wrote, but the first he regarded as good. [...] I always thought theatre was the least interesting of the art forms. I'd much rather sit at home and watch a good TV play or series than go to the theatre. I only used to go to see plays with film stars in them I think the first play I ever saw, and still probably the best, was David Mamet's *American Buffalo* with Al Pacino when I was about 15. Then I saw Martin Sheen in something and Tim Roth. I could name every single play I've ever seen even now, because there's only about 19 or 20, and two of those are my own.⁷¹

So sind in *The Pillowman*, wie Fintan O'Toole schreibt, auch noch Spuren von Mamet und Pinter zu sehen⁷². Dies ist auch ein Indiz, dass dieses Stück noch vor den Stücken, die in Irland spielen, geschrieben wurde. Denn, so Martin McDonagh weiter:

I wanted to develop some kind of dialogue style as strange and heightened as those two, but twisted in some way so the influence wasn't as obvious. And then I sort of remembered the way my uncles spoke back in Galway, the structure of their sentences. I didn't think of it as structure, just as a kind of rhythm in the speech. And that seemed an interesting way to go, to try to do something with that language that wouldn't be English or American.⁷³

Als erstes Stück entstand nicht *The Beauty Queen of Leenane* sondern *A Skull in Connemara*:

as soon as I started writing the first scene, I realised it was completely fresh for me and I wasn't harking back to anything I had seen or read. I can see similarities now – I read *The Playboy Of The Western World* and the darkness of the story amazed me. I thought it would be one of those classics that your read in order to have read, rather than to enjoy, but it was great. At the time, though, I didn't know it at all.⁷⁴

Zu seiner verhältnismäßig raschen Arbeitsweise meint Martin McDonagh:

⁷⁰ Martin McDonagh zitiert nach: Fintan O'Toole, 26.04.1997.

⁷¹ Martin McDonagh zitiert nach: ebenda.

⁷² Siehe: ebenda.

⁷³ Martin McDonagh zitiert nach: ebenda.

⁷⁴ Martin McDonagh zitiert nach: ebenda.

I don't think of it as quick. I usually try to write a set number of pages each day, probably not much more than three or four hours a day, which isn't an awful lot. But I try to do it every single day. *Beauty Queen*, I think, took just over a week. That's very fast but it didn't seem that way. There's eight or nine scenes, so if you write one scene a day, which I did, it wasn't too hard. [...] When you write at speed you don't have time to hide anything. Stuff is going to come out which you don't even notice when you're writing – anything you believe socially or politically will come through even though I try to avoid it as much as I can. My instinct is to always hide my social or political beliefs but it's natural for something to come out.⁷⁵

Schenkt man Aussagen wie diesen Glauben, so erscheint Manches über seine Arbeiten Veröffentlichte als bloßes Hineininterpretieren, als Unterstellung von Intentionen. Dass Martin McDonagh die Stücke – trotz ihrer vielfachen z.T. auch politischen Kritikpunkte – nicht in Hinsicht auf politische oder/und sozialkritische Aspekte hin geschrieben hat, betont er jedoch immer wieder und dies sollte deshalb auch respektiert und mit einbezogen werden. Gerade Fintan O'Toole, der immer wieder über die Jahre lange Aufsätze und Artikel zu den Stücken Martin McDonaghs schrieb, unterstreicht diese Ambivalenz immer wieder. Ganz abgesehen davon, stellt er fest:

He may know that he is a potentially great playwright, but he is not sure if that is, after all, such a great thing: "To be in this position is strange because I'm coming to theatre with a disrespect for it. I'm coming from a film fan's perspective on theatre."⁷⁶

In jeder Hinsicht betont Martin McDonagh seine Liebe zum Geschichtenerzählen, so auch in dem Interview, das Fintan O'Toole mit ihm führte:

We're all here and we have our time on the earth. The Brothers Grimm had their time and they left these stories behind them. Leaving little things behind that nobody else could is much more interesting than saying things in general about human nature which most people can do if they try. I hope I can just continue with the stories rather than achieve some kind of position where you feel you have to say something.⁷⁷

Ganz anders verläuft ein Interview mit Martin McDonagh einen knappen Monat später: Vicki Reid versucht für das Magazin *Elle* während eines Interviews ein Portrait Martin McDonaghs zu kreieren. Im Grunde genommen entsteht ein Portrait, aber es sieht ganz anders aus als das, was bis jetzt in den Medien zu lesen war. Dieser Artikel knüpft an den viel zitierten und strapazierten Zwischenfall an, der sich im Dezember anlässlich der Preisverleihung ereignet hatte. Das Bild, das Vicki Reid beschreibt, ähnelt der Situation damals in gewisser Weise. Zu Beginn des Artikels gibt sie einen kurzen Überblick über die bisherigen Erfolge Martin McDonaghs, dann beschreibt sie, wie sie Martin McDonagh im Hotelzimmer gegenüber sitzt und er von Glas zu Glas betrunken wird. Ab und an sei er dann noch lustig gewesen, aber vieles, von dem,

⁷⁵ Martin McDonagh zitiert nach: Fintan O'Toole, 26.04.1997.

⁷⁶ Martin McDonagh zitiert nach: ebenda.

⁷⁷ Martin McDonagh zitiert nach: ebenda.

was er sagte, ergab überhaupt keinen Sinn, und Statements, die er auch schon früher öfter von sich gegeben hatte – bezüglich seines Unwissens über das Theater und seiner Sicherheit, gute Sachen zu schreiben – klingen mit einem Mal nur noch arrogant. Aus welchen Gründen auch immer, auch in Vicki Reids Artikel wird der Titel von *The Lieutenant of Inishmore*⁷⁸ falsch zitiert:

On his play *The Lieutenant of Inishmaan*, which has so far been refused a stage: “It’s about the IRA, Irish politics, bollocks, bollocks... It’s the best play that’s been written in the UK in the past 57 years... It’s like *God Save The Queen* was for The Sex Pistols...”⁷⁹

Interviewauszüge finden sich in diesem Artikel sehr wenige, was laut Vicki Reid auf den Zustand Martin McDonaghs zurückzuführen ist. Die Sätze verlieren immer mehr an Inhalt und schließlich auch an Zusammenhang, so dass nur wenig Erwähnenswertes zur Sprache kommt: So erzählt Martin McDonagh von seiner Arbeit – oder der Zeit, als er sich mit Gelegenheitsjobs über Wasser gehalten hat – und seiner Einstellung dem Theater gegenüber:

I worked for a bout four years part time – in an office kind of shit – but I was still writing all the time. Around the age of 22, I was writing stuff that I knew was brilliant. It was great to be rejected, at the same time knowing you were better than anything that did get put on. [...] My idea of theatre is some kind of punk destruction of what’s gone on before, kind of like what the Pogues did to classical Irish music. But, at the same time, to have respect for the decent things that have gone before. [...] Four people talking for 27 minutes and you’ve got a play. It almost makes me sick to think how simple it is to write a play. All you need is an ounce of common sense, an idea of how people speak and some kind of story... [...] so long as you keep writing good plays and telling good stories, irrespective of what people are saying about you, in time something good will happen.⁸⁰

Konträr zu diesem Interview wenige Zeit später ein Gespräch zwischen Martin McDonagh und Jeff O’Connell,⁸¹ das anlässlich der Aufführung der Leenane-Trilogie in Galway im Frühsommer 1997 erschienen ist.

Jeff O’Connell beschreibt auch Martin McDonaghs aktive Mitarbeit während der Proben zu der Leenane-Trilogie:

He has been sitting in on them, not as a passive spectator but an active collaborator in the enormously complex business of bringing the words on the page to life.⁸²

⁷⁸ Siehe oben: Guy Walters: *Rising stars in the arts firmament: Martin McDonagh*. The Times, 05.10.1006.

⁷⁹ Vicki Reid: *Punk and Disorderly*. Elle, Mai 1997.

⁸⁰ Martin McDonagh zitiert nach: Vicki Reid, Mai 1997.

⁸¹ Siehe auch: III.1.3.1.1. Kapitel über *Leenane-Trilogie* in Irland 1997. Jeff O’Connell: *Martin McDonagh – Going for the Triple Crown*. Galway Advertiser, 22.05.1997.

⁸² Jeff O’Connell, 22.05.1997.

Martin McDonagh erzählt Jeff O'Connell auch hier näheres zu der Entstehung der Stücke⁸³ um dann genauer auf das Gesamtkonzept der Leenane-Trilogie einzugehen:

When we see the Trilogy, McDonagh explains, we will realise that some of the characters and incidents depicted in 'Beauty Queen' only find their full context in light of 'A Skull' and 'Lonesome West'. "There are four characters in each play, but a number of them have already been mentioned in 'Beauty Queen'. For example, Fr. Walsh. He's one of the main characters in the third play, and he's mentioned again in the second."

The characters in 'The Lonesome West' [...] came first, and when he wrote 'A Skull', he realised that they also were important in that one too. "In any play there are always a certain number of characters who are mentioned but who you don't ever meet. But with these plays, I found you could add to the characters as the overall conception tool shape, and make them more rounded, more complex, and more interesting. [...] You don't have to see 'A Skull in Connemara' to appreciate what's going on in 'The Lonesome West', but taking them all together does allow you to get more of a rounded picture of what's happening in each play individually."⁸⁴

Wieder einen Monat später das nächste ausführliche Portrait und Interview über und mit Martin McDonagh: Auch hier sind die schon bekannten Attribute zu finden.

Nicht zum ersten Mal kommt es zu der Feststellung, dass Martin McDonaghs 'Style' ein sehr an den Film erinnerndes Element besitzt, so auch hier in einem Kommentar von Jim Carroll: „If there is a style running through his work, it's a very modern, very hip, very cinematic one."⁸⁵ Die Frage ist natürlich, was modern ist und als solches bezeichnet werden kann. Dass dabei der Einsatz von Gewalt eine nicht unwichtige Rolle in der Kategorisierung spielt, ist tagtäglich zu erleben. Dass das Element der Gewalt in den Stücken Martin McDonaghs nicht als vorrangiges Kriterium gesehen werden sollte, – obwohl unübersehbar und extensiv eingesetzt – erklärt sich, so Martin McDonagh, aus der Notwendigkeit, der Kausalität der Vorgänge, die hin zur Gewalt führen.⁸⁶ Martin McDonagh:

My definition of cool? Well, the plays that I do like, say **American Buffalo** by David Mamet which I saw when I was fifteen or, more recently **Killer Joe** by Tracey Letts. They had great characters, great dialogue and a really vicious story.

It's not that I care too much about the violence. It has to spring from somewhere, it has to come out of the characters themselves. If you're dealing with a violent character or one with an inclination towards violence, you can't cheat on that, you have to show it, you have to go all the way. I like stories which have a possibility of going somewhere dark even if they don't go there.⁸⁷

⁸³ Siehe: III.1.3.1.1. Kapitel über die Leenane-Trilogie in Irland.

⁸⁴ Martin McDonagh zitiert in: Jeff O'Connell, 22.05.1997.

⁸⁵ Jim Carroll: *The Beauty, the Cripple and the Pen Pusher*. D'Side, Juni 1997, Seite 35.

⁸⁶ Siehe näheres dazu: II.6.1. Gewalt.

⁸⁷ Martin McDonagh zitiert in: Jim Carroll, Juni 1997.

Hier spricht Martin McDonagh von acht Stücken, zwei davon sind bis jetzt nicht aufgeführt oder veröffentlicht worden und werden es wohl auch in nächster Zeit nicht, wenn überhaupt; hierbei handelt es sich um das dritte Stück der Aran Island Trilogie – *The Banshees of Inisher* – und das Stück: *Dead Day at Coney*.⁸⁸

Der Schulabbrecher Martin McDonagh musste sich in der Zwischenzeit mit dem Gedanken anfreunden, dass seine Stücke im Schulunterricht verwendet werden.⁸⁹ Schon alleine der Gedanke jedoch war ihm zuwider:

I would hate that. I have turned my back on every single book or play that I was forced to read even if they were good. I can't stand that sort of analysis 'cos if I didn't put that sort of analysis into it – I can't see how someone can come along in ten years time and see all these things and analogies in the text. I'd like kids to experience my plays because they want to and not because they've been told to do so by a teacher. I can't stand that sort of spoonfed culture which goes on in schools. It doesn't work, it certainly didn't work for me.⁹⁰

Einige Aussagen von Martin McDonagh finden sich auch im Sunday Independent in einem Artikel von Ciara Dwyer.⁹¹

Auch in einem weiteren Artikel aus dieser Zeit finden sich Hinweise zu dem Stück *Dead Day at Coney*: so schreibt Jocelyn Clarke, dass das Stück in einer Lesung in New York vorgestellt wurde.⁹² Anlass des Artikels ist selbstverständlich einmal mehr die bevorstehende Uraufführung der Leenane-Trilogie⁹³. Martin McDonagh zu der bevorstehenden Premiere:

I don't know how it will be received as a trilogy but I think *Lonesome West* will go down as well as *Beauty Queen* did – if there is any honour amongst critics. I now see *The Trilogy* as a three-act play with each play as one act – *Beauty Queen* is the first with loads of things set up and the third one *Lonesome West* is the big payoff, with *Skull* as a crazy interlinking of the two – not crazy but strange. I really don't how it will go down. I think it will be 80% positive.

It's getting kind of crazy. I enjoy the whole thing and how big it's all got but I think there'll come a time when I will have to shut down and enjoy each moment for itself. My opinion was always hide yourself in your work as much as you can. Before all of this started I would have much preferred to do the whole thing the JD Salinger way: be completely enigmatic about it, no press, nothing, letting each story stand on its own. You can read an article about yourself and the reviews about your work and it always seems to be about somebody else. It's curious to be at the centre of that kind of weirdness because you still get up in the morning and sit alone writing. It's the same old thing as it ever was. [...] A lot of them say why not write self-examination kind of stuff about living in London. It bores me at the minute and it's the negation of story-telling. You wouldn't get that kind of stuff in film or in books. You don't get reviews

⁸⁸ Siehe auch: Ende von II.1. Interviews und Portraits.

⁸⁹ Siehe auch Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008, im Anhang, Seite 996.

⁹⁰ Martin McDonagh zitiert in: Jim Carroll, Juni 1997.

⁹¹ Siehe: Ciara Dwyer: *The play's the thing, the playwright is a very different matter*. The Sunday Independent, 01.06.1997.

⁹² „[...] a staged reading in New York of his American play *Dead Day at Coney* [...]” Jocelyn Clarke: *Coming up with the Story*. Sunday Tribune, 15.06.1997.

⁹³ Siehe auch: III.1.3.1.1. Kapitel über die Leenane-Trilogie in Irland.

of films questioning why this film isn't about the director or the screen writer. It's kind of weird. I don't know why that would be. I just think I have to pay no mind to it and continue along. You have to be kind of arrogant about that and realise that your opinion about your own stuff and what you do next is the only one that counts – and that includes the press, the theatres you work for and your friends. Just to not let the things happening to you influence you in a negative way. Which is why I am glad I had six or seven plays done before *Beauty Queen* came out. If I had to come up with something new after *Beauty Queen* or certainly *Cripple*, it would have been scary because I would probably be wondering if what that critic said were true. It's so much easier to have the whole stock pile of plays and to say, Well yeah, so?⁹⁴

Und angesprochen auf *The Pillowman*:

It's good fun. It's like with the old fairy tales: it's hard to imagine the world without Little Red Riding Hood. It's just the attempt to create something which changes the world – not in any social or political sense – but just in the perception of it. It's hard to imagine the world without a Beatles tune. It's just trying to change the world in that way. To have left something behind in your time here. And story is the way I like doing it.⁹⁵

Ein weiteres Interview erschien wenige Tage später in der Irish Independent: Sophie Gorman sprach mit Martin McDonagh über Motive, seine Versuche bei Drehbüchern und seine Einstellung dem Schreiben und dem Theater gegenüber. Martin McDonagh zu Fragen nach Irland, der Motivation zu Schreiben, Film usw.:

London is all I really know. We returned to the West of Ireland for a few weeks each summer, but I am London-Irish. This roughly translates to mean that I am happy to live in a no man's land without any driving need for a specific nationality. [...] The honest reason I started writing was out of boredom. There are only so many soap operas and videos that you can watch before even they begin to get weary. I had endless hours to fill and writing was something that I could while away some time between episodes without even leaving my house, required absolutely no training and, more importantly, it was free! [...] [Über Film:] I had some sort of mental block about giving my characters anything to do in the scenes. Fifty minutes of silence was typical of my films. [...] The painful truth is that they were dreadfully dull. [...] Short stories in their hundreds emerged in a deluge, followed by radio plays, screen plays, [...] Theatre was never something that I even dreamt of writing for. In fact it was just a logical progression. I had borrowed my brother John's 'Writers and Artists Handbook' and pillaged it for addresses, section by section. Eventually, after no prosperity with film, television or radio, I inevitable arrived at the theatrical chapter. [...] I don't view my theatre innocence as a draw back, in fact I believe that not knowing anything about a certain art form can often give you a freedom to create. [...] [Recherchen für seine Stücke, Hörspiele oder Filmscripts?] bogus. It's just a waste of time. Plays should come from the imagination, not be just photographic recreations of an era. [...] I believe that the instant splurge of writing is more interesting than a polished, honed down work, which obtains a pristine medicinal element to it. [...] It is about time that the theatre underwent a revolution not dissimilar to the punk revolution in the seventies. [...] That said, it is not my intention to put any noses out of joint.⁹⁶

⁹⁴ Martin McDonagh zitiert in: Jocelyn Clarke, 15.06.1997.

⁹⁵ Martin McDonagh zitiert in: ebenda.

⁹⁶ Martin McDonagh zitiert in: Sophie Gorman: *The new Playboy of the Western World*. Irish Independent, 21.06.1997.

Ähnliches in Bezug auf Theater findet sich in einem Interview wenige Tage später.⁹⁷

Im Folgenden einige Aussagen von Garry Hynes und anderen Beteiligten an der Uraufführung zu den Stücken.

In einen ausführlichen Interview über ihre Karriere und das Druid Theatre erinnert sich Garry Hynes an die Anfänge mit Martin McDonagh.

I remember reading a manuscript; it was *A Skull In Connemara* and it was clear before I reached the end of the first page that here was an extraordinary writer of dialogue.[...] I think Martin's voice is unique; he's a young Londoner of Irish parents and he is writing plays set in the west of Ireland. This is the world of his imagination; it is a world he is creating entirely out of his imagination, stimulated by Ireland. It is a modern sensibility. It is also very black, extremely funny and undeniably violent. [...] Beneath the violence is an underlying vulnerability. Even at their most extreme moments, McDonagh's characters are aware of their loneliness, their powerlessness, their strangeness.⁹⁸

Schauspieler äußern sich zu den Stücken und zu der Herausforderung, die ganze Trilogie zu spielen. Auch die Reaktion des Publikums kommt zur Sprache; so beschreibt Mick Lally die Leenane-Trilogie: "It could be any Joyce country area."⁹⁹ Maeliosa Stafford nennt sie eine "observation of the imagination."¹⁰⁰ Und Marie Mullen über die Reaktion des Publikums: "People used to stay back and say how much they had enjoyed it"¹⁰¹

Trotz der vielen Klischees,¹⁰² deren sich Martin McDonagh bedient, sind die Stücke altmodisch, Relikte einer vergangenen Zeit, betonen alle Schauspieler in diesem Artikel. Und Klischees, die heute mit Irland in Verbindung gebracht werden,¹⁰³ scheint es in der Welt der Leenane-Trilogie noch nicht zu geben:

The themes carry echoes of other days, shades of an Ireland seemingly unconnected to the bustling, mobile phone, upbeat new Celticism of the Green Isle's expanding cities and leggy, mini-skirted Irish dancers. These plays seem out of their time.¹⁰⁴

Fred Johnston zitiert weitere Aussagen der Schauspieler und Garry Hynes', außerdem bezieht er sich auf Kritiken anderer: Garry Hynes über Martin McDonagh:

an extraordinary writer of dialogue, a marvellous teller of tales [...] impeccable understanding of how theatre works. [...] I don't think a writer living in Ireland could

⁹⁷ A. Weston: *Star Life*. Daily Telegraph, 12.07.1997.

⁹⁸ Eileen Battersby: *The Image Maker*. The Irish Times, 12.06.1997.

⁹⁹ Mick Lally zitiert in: Fred Johnston: *Three of the west*. The Irish Post, 19.07.1997.

¹⁰⁰ Maeliosa Stafford zitiert in: ebenda.

¹⁰¹ Marie Mullen zitiert in: ebenda.

¹⁰² Siehe u.a. II.4.2.1. Klischee, Stereotyp, Vorurteil.

¹⁰³ Stichwort: Celtic Tiger.

¹⁰⁴ Fred Johnston, 19.07.1997.

have done that. McDonagh [...] comes out of an Irish tradition of storytelling as much as any Irish-born writer.¹⁰⁵

Und Fred Johnson zitiert John Lahr vom *The New Yorker* um das zu verdeutlichen:

[he] has neither the poetry nor the profundity of other new Irish dramatists [...] McDonagh knows that the trick of the tale is to delay revelation...¹⁰⁶

Die Quintessenz, die Fred Johnston aus all dem zieht:

[...] actors love his work. [...] They [the people] love him in Leenane, where the audience reacted enthusiastically to performances of *Beauty Queen*. Perhaps one message from McDonagh's success is that plain, storytelling theatre is what audiences crave; and good characterisation and a good story is what, as Shakespeare knew, makes good theatre. Hollywood will love him too.¹⁰⁷

Viele Zeitungsartikel mit Ausschnitten aus Interviews finden sich vor allem im Frühsommer 1997, schließlich wird mit Spannung die Uraufführung der Leenane-Trilogie erwartet. Sind die meisten der Zeitungsartikel durchaus positiv und erwartungsvoll, so finden sich ab und an auch weniger wohlmeinende Artikel. Trotz allem ist erstaunlich, wie wenig negative Kritiken es überhaupt gab. Abgesehen von einigen kritischen Stimmen nachdem *The Beauty Queen of Leenane* zum ersten Mal in Dublin und in weiterer Folge in London zu sehen war,¹⁰⁸ muss man nach wirklich vernichtenden Kritiken suchen. Selbst Dominic Cavendish bemängelt vor allem den Erfolg, weniger die Qualität der Stücke:

A classic example [gemeint ist hier die Trilogie] of how to consolidate your market position and strengthen your brand name. A playwright who peppers his plays with quaint products [...] is fast becoming one himself. [...] McDonagh's world may be warm-heartedly pre-technological, but he's got the cold business acumen of Hollywood. [...] "I was always a big fan of the *Star Wars* trilogy, so that was on my mind with *Leenane*. [...] I'm thinking of branching into merchandising: figurines of old crones in rocking chairs, that sort of thing."¹⁰⁹

Ein weiteres ausführliches Interview erschien im August desselben Jahres. James Christopher beginnt den Artikel mit einigen Details über *The Beauty Queen of Leenane*, bevor er Martin McDonagh zitiert.

Auch James Christopher weist darauf hin, wie ungewöhnlich der erste Kontakt von Garry Hynes mit den Stücken Martin McDonaghs war:

Garry Hynes [...] was shocked at the authenticity of his voice and how reminiscent his style was of J M Synge. [...] Few playwrights have put the schizophrenic love/hate

¹⁰⁵ Garry Hynes zitiert in: Fred Johnston, 19.07.1997.

¹⁰⁶ John Lahr zitiert in: ebenda.

¹⁰⁷ Ebenda.

¹⁰⁸ Siehe: III.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*.

¹⁰⁹ Dominic Cavendish: *The Irish Star Wars*. *The Big Issue*, 21. – 27.07.1997.

relationship that the working-class Irish wage with their roots more succinctly or eloquently.¹¹⁰

Der letzte Teil des Zitates bezieht sich auf Pato Dooley Monolog: „When it’s there I am, It’s here I wish I was,...”¹¹¹ Ganz allgemein schreibt James Christopher über Martin McDonagh und seine Stücke:

He doesn’t suffer the normal inhibitions of jobbing playwrights, and he believes his work, for the most part, is genuinely good. More than that, he believes it’s enjoyable even if much of that enjoyment is had at the gratuitous expense of some of his characters.¹¹²

Zu *The Cripple of Inishmaan*, insbesondere der Hollywoodszene¹¹³ und den Szenen danach:

Predictable Hollywood proves even less indulgent of quaint cripples and the inevitable homecoming proves as massy as it is manipulative. This time the same light dialogue is punctuated by awful, arbitrary bits of violence.¹¹⁴

Die Affinität Martin McDonaghs zum Film wird immer wieder hervorgehoben, und schon lange vor seinem ersten Erfolg als Drehbuchautor und Regisseur gab es erste Hinweise und Gerüchte bezüglich Filmprojekte. So plante Paramount einen „road movie thriller” mit dem Titel: *First Day Out Of Fulsom*. Martin McDonagh zu dem Projekt: „there is plenty of vicious action and lots of characters.”¹¹⁵

Keine eineinhalb Jahre nach der Uraufführung des ersten Stückes kommentiert Martin McDonagh den Erfolg folgendermaßen:

I get an enormous buzz seeing my plays go elsewhere. *Beauty Queen* is going to New York and has been translated into German. A new production opens in Finland in October. And *The Cripple* opens in Zurich later this year. After the *Arran Trilogy* [sic¹¹⁶] I’ll take a break.¹¹⁷

Interessant und aufschlussreich ist ein Portrait, das über Martin McDonagh in der Time Australia erschien; neben der immer wieder gestellten Frage nach seiner Herkunft und Zugehörigkeit – die auch in der Literatur zur Genüge diskutiert wird¹¹⁸ – hebt Mimi Kramer auch Martin McDonaghs Einstellung und Haltung bezüglich politischer Statements hervor:

¹¹⁰ James Christopher: *Martin McDonagh*. Applause, August 1997, Seite 39.

¹¹¹ Siehe: *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 21 – 22.

¹¹² James Christopher, August 1997.

¹¹³ *The Cripple of Inishmaan*, Scene Seven und folgende.

¹¹⁴ James Christopher, August 1997.

¹¹⁵ Ebenda.

¹¹⁶ Die Arran Inseln befinden sich in Schottland und haben nichts mit der zweiten Trilogie Martin McDonaghs zu tun.

¹¹⁷ Martin McDonagh zitiert in: James Christopher, August 1997.

¹¹⁸ Siehe u.a. II.2. Zur Sekundärliteratur und folgende.

It's not that I don't consider myself an Irish writer. [...] I just try to avoid any questions of nationality or nationalism. I've always felt kind of in between. I'm more of a London boy than anything else, but you can't help having those Irish leanings. [...] I grew up with it being kind of dull and political and lecture-y. [...] You don't need to pay 10 quid to be lectured to. And the point is, the audiences at most of those political plays agreed with the political points anyway. I always felt that as long as you tell good stories, people will be more interested than they will in whatever political question is going around that month or that year.¹¹⁹

Hier macht Martin McDonagh auch ziemlich deutlich, wie er einem politischen Theater gegenüber steht. An anderer Stelle unterstreicht er, dass er ganz bewusst versucht, jede Aussage hinsichtlich einer moralischen oder politischen Richtung aus seinen Stücken heraus zu halten.¹²⁰

Das nächste wirklich ausführliche Interview und Portrait über Martin McDonagh anlässlich des anhaltenden Erfolges seiner Stücke erschien im Herbst 1997. Auch hier findet sich eine Erwähnung des Stückes *Dead Day At Coney*, jedoch keine weitere Beschreibung oder nähere Hinweise.¹²¹

Zu dieser Zeit dürfte das West End geplant haben, die Aran Trilogie über den Zeitraum der nächsten zwei Jahre aufzuführen, d.h. nach *The Cripple of Inishmaan* auch *The Banshees of Inisheer* und *The Lieutenant of Inishmore*. Dazu ist es bis heute aber nicht gekommen.

Mit den ersten deutschsprachigen Aufführungen gelangen Teile aus verschiedenen Interviews ins Deutsche übersetzt in Artikel über den Autor und sein Werk. Auffallend ist dies bei dem Text von Hansjörg Schertenleib¹²² aber auch bei späteren Artikeln und besonders bei den Texten für die diversen Programmhefte.¹²³

So greift auch Joseph J. Feeney in seinem Artikel auf andere Interviews mit Martin McDonagh zurück und zitiert daraus Aussagen über die Einstellung zum Theater und zur Arbeitsweise des Autors:

I write very quickly [...], and a lot of the time it's like copying down a conversation

¹¹⁹ Martin McDonagh zitiert in: Mimi Kramer: *Three for the show*. Time Australia, 18.08.1997, Seite 71.

¹²⁰ Ein weiteres Portrait mit einigen Aussagen Martin McDonaghs und allgemeinen Informationen zu der Leenane-Trilogie sowie *The Cripple of Inishmaan* erschien schon am 10.08.1997 in der New York Times. Benedict Nightingale hält den Artikel: *A New Young Playwright Full of Old Irish Voices* ziemlich allgemein, bezieht sich aber auch auf die Endwicklung des irischen Theaters und zeigt Parallelen zwischen den Stücken von John Millington Synge und Martin McDonagh. Siehe: Benedict Nightingale: *A New Young Playwright Full of Old Irish Voices*. The New York Times, 10.08.1997.

¹²¹ Jocelyn Clarke: *Thrice Told Tales*. September-Oktober 1997, Seite 26 – 31. – Selbe Zitat wie in: Jocelyn Clarke: *Coming up with the Story*. Sunday Tribune, 15.06.1997. Siehe: Kapitel II., Fußnote 92.

¹²² Siehe: Hansjörg Schertenleib: *Martin McDonagh*. Die Weltwoche, 23.10.1997.

¹²³ Siehe: IV. Inszenierungen und Rezeption in Österreich.

between two people in my head. [...] I usually try to write a set number of pages each day, probably not more than three or four hours a day, which isn't an awful lot. But I try to do it every single day. 'Beauty Queen', I think, took just over a week. That's very fast, but it didn't seem that way. There's eight or nine scenes, so if you write one scene a day, which I did, it wasn't too hard. [...] People should leave a theatre with the same feeling that you get after a really good rock concert.¹²⁴

In seinem Portrait über Martin McDonagh beschreibt Matt Wolf die zwei unterschiedlichen Bilder, die sich in der Öffentlichkeit durch die Interviews und Auftritte Martin McDonaghs ergeben haben.¹²⁵

Von New York nach Sydney: Auch hier erschien ein ausführliches Interview mit Martin McDonagh in dem einige Punkte zur Sprache kamen, die in den Interviews mit ihm bis zu jenem Zeitpunkt nur am Rande erwähnt worden waren. Nicht verwunderlich, da es sich um eine australische Zeitung handelt, ist die Aufmerksamkeit, die Joyce Morgan den australischen Einflüssen auf Martin McDonaghs Werk widmet. Außerdem wird hier von den Hörspielen gesprochen, die, nach den Versuchen, Drehbücher zu schreiben, am Anfang Martin McDonaghs Karriere standen. So beschreibt Martin McDonagh seine ersten Versuche, die Hörspiele vielleicht bei ABC oder bei der BBC unterzubringen:

I sent about 10 and said if you don't like them chuck them because I can't afford the return postage. [...] I was writing so many of them, I think the [the BBC] got pissed off with me. I used to write them in a week and they'd send them back in a week... [they must have thought] 'Here's that bastard again.'¹²⁶

Aber: „[...] the ABC [Australian Broadcast Company] accepted three [...]"¹²⁷ Ein Hinweis, der bis dahin gefehlt hat, da immer davon die Rede war, dass alle Hörspiele kategorisch abgelehnt worden waren.¹²⁸

Ein weiteres großes Thema in den Stücken Martin McDonaghs ist das Thema Gewalt. Joyce Morgan zitiert McDonagh:

I didn't go to the theatre too much, but my image of theatre was always two or three middle-class people talking about their problems for three hours. I wanted to invest theatre with some of the excitement of film. [...] And that includes the excitement of violence, "provided it's done well". He is fond of western shoot-outs, car chases and

¹²⁴ Martin McDonagh zitiert in: Joseph J. Feeney: *Where pain and laughter meet: The Irish plays of Martin McDonagh*. America, 22.11.1997, Vol. 177, Issue 16, Seite 20.

¹²⁵ Siehe: Matt Wolf: *Martin McDonagh on a tear*. American Theatre, Vol. 15., Jänner 1998, Seite 48 – 50.

¹²⁶ Martin McDonagh zitiert in: Joyce Morgan: *Aussie soaps: McDonagh comes clean*. Sunday Morning Herald, 08.01.1998.

¹²⁷ Joyce Morgan: *Aussie soaps*, 08.01.1998.

¹²⁸ Nicht falsifizierbaren Angaben zu Folge gibt es auch ein oder zwei Hörspiele, die schon in der ersten Hälfte der 90er Jahre von der BBC produziert wurden. Nach dem ersten Erfolg im Theater dürfte es aber keine weiteren Produktionen gegeben haben, zumindest lässt sich nichts darüber finden.

particularly shoot-'em-up Hong Kong films in which the violence is as choreographed as a Busby Berkeley musical. Busby Berkeley with bullets. [...] ["] I like shotguns on stage," he says with the guileless enthusiasm of a kid with an Action Man toy. [Martin McDonagh:] "I like the possibility that anything can happen, of sudden strangeness... I have been toying with a play in which every single character carries a gun."^{129/130}

Ganz generell betont Martin McDonagh in diesem Interview auch wieder sein Interesse am Geschichtenerzählen und seine Einstellung politischem Theater gegenüber:

"Most people who go to see political plays agree with the political point of view in them. You don't get racists coming to see an anti-racist play and go, 'Oh shit, I'm not going to be racist any more'." McDonagh's gentle, affable charm seems at odds with the violence of his plays, in which mutilated hands seem to be a theme. "Hey, that's true... one of the first stories I wrote was about a guy who had his hands chopped off and spent the rest of his life searching for the people who did it."¹³¹

Immer wieder betont Martin McDonagh, nicht viel vom Theater zu wissen oder je großes Interesse daran gehabt zu haben.¹³² In dem Artikel von Rick Lyman, mehr oder weniger eine Zusammenfassung dessen, was es gerade einmal zwei Jahre nach der Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane* über Martin McDonagh zu wissen gab, zitiert dieser Kommentare aus anderen Zeitungen¹³³ und erinnert an die großen Erfolge und den 'Skandal'. Außerdem zitiert Rick Lyman Martin McDonaghs Aussagen zu dessen Arbeitsweise.¹³⁴ Auch findet sich hier ein deutlicher Hinweis darauf, dass *The Lieutenant of Inishmore* schon geschrieben ist, jedoch kein Theater bereit ist, das Stück zu produzieren.¹³⁵

¹²⁹ Martin McDonagh zitiert in: Joyce Morgan, 08.01.1998,

¹³⁰ Da 1998 *The Lieutenant of Inishmore* schon geschrieben war – und von Theatern abgelehnt wurde – bezieht sich Martin McDonagh wohl nicht auf dieses Stück.

¹³¹ Joyce Morgan, 08.01.1998,

¹³² Siehe u.a. auch: Rick Lyman: *Most Promising (and Grating) Playwright*. New York Time Magazine, 25.01.1998, Seite 16.

¹³³ „The success has been so fast and so extreme that a backlash has already started. “The problem with the plays of Martin McDonagh,” said The Financial Times, “is that they are synthetic.” Paul Taylor, writing in The Independent, neatly summed up the anti-McDonagh faction's platform: “There's something creepy about the Martin McDonagh phenomenon. If you didn't know that he enjoys a genuine existence as an award-winning, 27-year-old dramatist who was reared and still resides in London, yet churns out plays in a half-invented rural Ireland, you'd be tempted to think that he was a clever hoax dreamt up by a committee of post-modernist pranksters.” – Rick Lyman, 25.01.1998.

¹³⁴ Siehe: ebenda. – He goes through a regular ritual. “I begin by sharpening six pencils and laying them out,” he says. “My first draft is done in pencil, on a pad. I do three pages a day. I like the speed of a pencil. Then I type it up. That's like my second draft, and I make changes while I type. Sometimes that's it. Other times I pencil in changes on the typed pages.”

¹³⁵ Siehe: ebenda.

Weitere Zitate zu und von Martin McDonagh finden sich in einem Portrait, das im Irish American Magazine erschien.¹³⁶ Neben schon bekannten Aussagen von Garry Hynes bezüglich der Stücke und Kommentaren Martin McDonaghs, gibt es auch Anmerkungen über die Zusammenarbeit mit Martin McDonagh bei den Proben der Produktionen in New York.

Wenig später erschien ein ausführliches Gespräch mit Garry Hynes über Martin McDonagh und seine Stücke.¹³⁷

Mit der zunehmenden Popularität nehmen auch die Interviews, Interviewzitate und Portraits in den Medien zu.¹³⁸

Ein weiteres, sehr ausführliches Interview erschien im Frühjahr 1998 im BOMB – Fintan O’Toole sprach mit Martin McDonagh.¹³⁹ Der Autor gibt hier ausführliche Antworten auf Fragen, die auch schon in früheren Interviews immer wieder aufgetaucht sind, aber nie in dieser Ausführlichkeit zitiert wurden.

Interessant im Zusammenhang mit der Frage dieser Arbeit ist vor allem ein Interview mit Martin McDonagh, das am 12. April 1998 in der Staten Island Advance publiziert wurde. Neben den üblichen Aussagen Martin McDonaghs konzentriert sich das Gespräch vor allem auf die New Yorker Inszenierung von *The Cripple of Inishmaan*. Da es sich hier nicht wie bei *The Beauty Queen of Leenane* um die Originalversion aus Irland – bzw. im konkreten Fall der aus London – handelt, sondern um eine Neuinszenierung, stellte sich die Frage nach dem Umgang mit dem ‘typisch Irischen’ in Martin McDonaghs Text.

There was no rewriting of “Beauty Queen” for its New York premiere. Although he is smoothing out “Cripple”, making sure some of the moments are sharper, McDonagh is not making the play more accessible for an American audience.

“I’m doing just the opposite [...] I’ve been surprised at just how much people are into the dialogue and how much Americans have understood it. The language I use is a strange way of speaking, I suppose. There are inverted sentences, and some completely foreign words. But if every single word isn’t understood, the gist of it is.”

¹³⁶ Siehe: Diana Barth: *Man of Aran*. Irish-American, Jänner-Februar 1998, Seite 55 – 56.

¹³⁷ Siehe: Gespräch von Diana Barth mit Garry Hynes. Diana Barth: *The Woman Who Found Martin McDonagh*. The Craic (America), Februar 1998.

¹³⁸ Siehe u.a.: Blake Green: *The Doings of Martin McDonagh*. Newsday, 08.03.1998; Jack Kroll: *The McDonagh effect*. Newsweek, 16.03.1998, Seite 51; Michael Kuchwara: *McDonagh scores a double*. Staten Island Sunday Advance, 12.04.1998, Seite K1; Richard Zoglin: *When O’Casey met Scorsese*. Time Canada, 13.04.1998, Seite 176; Liesa Flanagan Goins: *McDonagh takes Manhattan/The Quiet Man*. Midtown Resident New York, 17.04.1998; Marion McKeene: *Punk Pinter or Tarantino of Theatre?*. Sunday Business Post, 03.05.1998.

¹³⁹ Fintan O’Toole: *Martin McDonagh*. BOMB, Frühling 1998, Seite 62 – 68. Auch unter: <http://www.bombsite.com/issues/63/articles/2146>

McDonagh writes the old-fashioned way – on paper with a pencil. He also attends preview performances, takes notes and then talks with the director before the next day's rehearsal. "I wouldn't be involved in theater if I didn't agree with the whole idea of collaboration." [...] "I had ambitions inside. I think I try to write parts that I could get my teeth into if I was an actor, but I know I couldn't do it. This is a much easier job."¹⁴⁰

In einem Interview mit Marion McKeene äußert sich Martin McDonagh ziemlich unverblümt über all die Versuche, ihn in irgendeine Schublade zu stecken, seine Stücke zu interpretieren, über Kritik an ihm oder an seinen Stücken und seine Abneigung gegenüber Interviews.¹⁴¹

Erwähnenswert noch ein Portrait Martin McDonaghs, das, zusammen mit dem Stückabdruck von *The Pillowman*, im Theater Heute erschienen ist. Patricia Benecke greift alle relevanten Themen in ihrem Portrait auf, geht auf die Herkunft und die Vorbilder, Ähnlichkeiten und Einschätzungen ein, die sich im Laufe der Zeit gesammelt hatten. Neben einer Übersicht und kurzen Besprechung aller Stücke schreibt Patricia Benecke zum Schluss:

Für viele britische Kritiker fiel McDonagh bisher in die Kategorie „guter irischer Theaterautor“. Erfreulicherweise kann man ihn jetzt neu klassifizieren unter „guter Theaterautor“. Spätestens mit „The Pillowman“ einer der spannendsten seiner Generation. Inzwischen hat McDonagh seine frühen Ambitionen auch neu überdacht. Heutzutage will er nicht mehr sieben brillante Stücke und mindestens 20 gute Filme schreiben. Stattdessen zwischen 30 und 40 Stücke, und einen richtig guten Film. Nicht unbedingt bescheidener. Aber sicherlich nicht unmöglich.¹⁴²

Über die nächsten zehn Jahre gibt es immer wieder Portraits und Interviews, in denen nicht wirklich Neues zu lesen ist, die Strukturen der Artikel ähneln sich sehr. Meistens erscheinen neue Portraits vor und während einer neuen Produktion oder Wiederaufnahme, ab 2001 dann auch anlässlich der Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore*, und 2003 zur Uraufführung von *The Pillowman*.

Erst mit dem überraschenden Erfolg seines ersten Kurzfilmes *Six Shooter*, der Auszeichnung für den besten Kurzfilm durch einen Academy Award und spätestens seit dem Erfolg von *In Bruges* bekommen die Portraits und Interviews neue Themen.

¹⁴⁰ Michael Kuchwara: *McDonagh scores a double*. Staten Island Sunday Advance, 12.04.1998, Seite K1.

¹⁴¹ Siehe: Marion McKeene: *Punk Pinter or Tarantino of Theatre?*. Sunday Business Post, 03.05.1998.

¹⁴² Patricia Benecke: *Der Gruselgeschichtenerzähler*. Theaterheute, 1/2004.

http://www.theaterheute.de/de/archiv/2004/Ausgabe_01_04/index.html

In Folge der Erfolge beim Film ändert sich Martin McDonaghs Haltung dem Theater gegenüber grundlegend.¹⁴³

Das Jahrzehnt mit Erfolgen am Theater hat Spuren hinterlassen und anlässlich einer weiteren Zusammenarbeit mit der Druid Theatre Company spricht Martin McDonagh auch darüber.¹⁴⁴

Angesprochen auf seine früheren Aussagen bezüglich der Gewalt in seinen Stücken meint Martin McDonagh, er wisse nicht genau, woher die Gewalt komme,

But it's fiction! [...] [To pour boiling oil on my hand] would be mean of you in real life. As well as it being a cruel moment it is also a strongly visual one and it is a plot pay-off. It is five things in one.¹⁴⁵

Außerdem kommt Martin McDonagh zu dem Resultat, dass das streitende Brüderpaar von *The Lonesome West* vielleicht doch autobiographischer war, als er damals dachte.¹⁴⁶ Ein anderes Element aus dem Stück war ebenfalls nicht so sehr erfunden, wenn auch nicht autobiographischer Natur:

As a six-year-old from London coming to a house with myriad statues of the Virgin Mary seemed quite strange to me. It always stood out. So, yeah, that was taken literally from an actual place. There would be 150 statues smashed up each night [in the play]. It was a character thing. The guy was a complete miser. Because he thought they would get him into heaven or something. It was also a kind of punk ending to a play: to destroy your instruments.¹⁴⁷

In einem weiteren Interview anlässlich der Druid Theater Company-Produktion von *The Cripple of Inishmaan* ist das erste Mal nach langer Zeit von einem neuen Stück die Rede. Mehr als der Hinweis, dass es nach den Dreharbeiten von *In Bruges* entstanden ist und im Frühjahr 2008 fertig wurde, ist aber nicht zu erfahren.¹⁴⁸ Die erneute Zusammenarbeit mit Garry Hynes und dem Team an einem alten Stoff brachte Erinnerungen wieder, aber:

¹⁴³ Alle Interviews sind im Anhang. Suzanne Power: *Ye Beauty!*. Ireland on Sunday, 14.06.1998; Sean O'Hagan: *The wild west*. The Guardian, 24.03.2001; Elysa Gardner: *Guettel, McDonagh share the stage for Tony accolades*. USA Today, 06.02.2005; Liz Hoggard: *Interview: Martin McDonagh: Playboy of the West End world*. The Independent, 15.06.2002, Seite 13; Jesse McKinley: *Suffer the Little Children*. The New York Times, 03.05.2005; Fintan O'Toole: *A Mind in Connemara*. New Yorker, 06.03.2006; Ian Mohr: *Despite pic plans, scribe pledges fidelity to theatre*. Variety, Vol. 402, Issue 12, 08.05.2006, Seite 89 – 90; Adam Dawtrey: *McDonagh chases bigscreen dream*. Variety, 26.06. – 09.07. 2006, Seite 9.

¹⁴⁴ Siehe: Barry Egan: *His cruel imaginings*. Sunday Independent, 07.09.2008, Seite 11.

¹⁴⁵ Martin McDonagh zitiert in: Barry Egan: *His cruel imaginings*. Sunday Independent, 07.09.2008, Seite 11.

¹⁴⁶ „At the time I didn't think it was, but lots of people said afterwards that that was exactly me and him. We fought a lot. We still do. We love each other very much. There's always a nice sort of tension.“ – Martin McDonagh zitiert in: ebenda.

¹⁴⁷ Martin McDonagh zitiert in: ebenda.

¹⁴⁸ Judy Murphy: *Martin McDonagh returns to the city where it all began*. City Tribune, 19.09.2008.

it feels new to me. I have forgotten half the lines; which ones were sad and which were funny. It's a great cast and it's great to be working with Garry again. The happiest time of my life was doing *Beauty Queen*. I grew up so much during that time. I've learned a lot since because I've had to deal with a lot of things, but it's been a joyful ride.¹⁴⁹

Die erneute Zusammenarbeit mit der Druid Theatre Company ist vor allem für die irische Presse Anlass genug, einige Artikel zu publizieren, u.a. neben Besprechungen der neuen Inszenierung von *The Cripple of Inishmaan* wird Martin McDonagh auch oft zitiert und anhand weniger Hinweise quasi in Erinnerung gerufen.¹⁵⁰

Ein weiteres Interview mit Martin McDonagh erschien im November. Neben Erinnerungen an den Beginn seiner Karriere und die Zusammenarbeit mit Garry Hynes, erzählt Martin McDonagh in diesem Interview, dass er gerade an einem neuen Stück schreibe.

I'm actually in the middle of writing a new play. I find writing plays easier. To make a feature film takes up so much of your life, like two years pretty much dedicated to that. That aspect of it I found quite hard. The process itself is fun but just having to give so much time to it, I didn't like so much. So at the moment I'm back here involved in this production and I'm writing plays again and I'll be concentrating on theatre for the next year or two. I won't be doing anything film-wise in that time; my whole thinking was to make one film and then leave it and see if it was fun or if I could do it. Now I've achieved that and I haven't been put off it as much as I thought I could be – but I'm not going to rush back to film immediately.¹⁵¹

Wenige Tage später ein weiteres Interview: Olaf Tyaransen, der schon am Beginn von Martin McDonaghs Karriere mit ihm ein Gespräch geführt hatte,¹⁵² unterhält sich mit dem Autor über dessen Karriere, die Inszenierungen der Stücke weltweit, über seine Erfolge mit den Filmen, seine Pläne und über neue Stücke und Filmscripts.¹⁵³

Die Zukunft hält jedenfalls Überraschungen bereit. Auf der Homepage der Agentur, die Martin McDonaghs Stücke vertritt, ist noch nichts genaues über weitere Pläne zu lesen, und die Angaben scheinen auch nicht unbedingt auf dem neuesten Stand zu sein, ansonsten würde wohl *In Bruges* nicht nur als Screenplay sondern so wie *Six Shooter* aufgelistet sein. Neben den hier besprochenen Dramen *The Beauty Queen of Leenane*, *A Skull in Connemara*, *The Lonesome West*, *The Lieutenant of Inishmore*, *The Cripple of Inishmaan* und *The Pillowman* finden sich außerdem die Titel des schon erwähnten:

¹⁴⁹ Martin McDonagh zitiert in: Barry Egan, 07.09.2008.

¹⁵⁰ u.a. in: Judy Murphy: *Martin returns to the Druid*. The Irish Examiner, 16.09.2008, Seite 16 und Judy Murphy: *Martin McDonagh returns to the city where it all began*. City Tribune, 19.09.2008.

¹⁵¹ Martin McDonagh zitiert in: Charlie McBride: *Martin McDonagh – back to where it all started*. The Week (Galway Advertiser), 11.11.2008, Seite 53.

¹⁵² Siehe: Olaf Tyaransen: *The Tarantino of Theatre*. Hot Press, 02.12.1996, Seite 47 – 49.

¹⁵³ Olaf Tyaransen: *My Favourite Martin*. Hot Press, 19.11.2008, Seite 54 und folgende.

The Banshees of Inisheer sowie von *Dead Day at Coney*, außerdem auch: *The Retard is Out in the Cold*.¹⁵⁴ Unter der Rubrik ‘Screenplay’ findet man folgende Titel: *Barney Nenagh’s Shotgun Circus*, *Suicide on Sixth Street*, *In Bruges* und *Seven Psychopaths* und als extra Kategorie – Writer/Director – nur der Titel des Kurzfilmes *Six Shooter*.¹⁵⁵ Ein weiterer Titel, die sich in der Literatur findet, ist: *The Maamturk Rifleman*.¹⁵⁶

¹⁵⁴ In einigen Aufsätzen und Artikeln gibt es außerdem noch andere Titel, u.a.: *The Maamturk Rifleman*, aber wie immer, keine weiteren Informationen. Außerdem findet sich der Titel: *A Behanding in Spokane* als Hinweis auf ein neues Stück unter Berufung auf die Agentur auf der Homepage: <http://www.martinmcdonagh.net/unpublishedplays.htm>.

¹⁵⁵ Siehe: http://www.rodhallagency.com/index.php?art_id=000026.

¹⁵⁶ Der Bibliothekar der Universität Galway, Kieran Hoare, vermutete, es könne sich hier auch um Titel von Hörspielen handeln oder z.T. um frühere Titel der Stücke.

II.2. ZUR SEKUNDÄRLITERATUR:

Das Folgende kann als eine Art Vorwort oder Einleitung gelesen werden:

Zusammenfassungen, eine Übersicht über die Kritiken sowie die Stücke Martin McDonaghs finden sich in vielen der Aufsätze, die in dem Buch „*The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*“ von Lilian Chambers und Eamonn Jordan¹⁵⁷ versammelt wurden. Auffallend bei dieser Sammlung an Aufsätzen ist, dass so gut wie jede Autorin und jeder Autor die Herkunft Martin McDonaghs erwähnt und ihn in die Reihen irischer oder britischer Autoren einordnet. Nicht nur, dass diese Nebensächlichkeit erwähnt wird, das Thema nimmt eine durchaus dominante Stelle in der Diskussion ein. Die beiden Herausgeber gehen in ihrem Vorwort auch auf diese Debatte ein.¹⁵⁸

So allgemein diese Einleitung in dem Buch auch gehalten wurde, die beiden Herausgeber sprechen einige wichtige Details an und konzentrieren sich vorwiegend auf das Widersprüchliche in der Rezeption der Stücke Martin McDonaghs.

Im Folgenden soll auf diese Einleitung näher eingegangen werden, da sie exemplarisch eine Übersicht gibt, was in vielen Artikeln und Aufsätzen letztlich Thema ist. In diesem Sinne kann dieser Abschnitt auch als eine Art Zusammenfassung gesehen werden.

Grundsätzlich ist das Vorwort eine gute Zusammenfassung dessen, was ganz allgemein über die Stücke Martin McDonaghs geschrieben wurde, Tenor ist das Oszillieren zwischen Akklamation und Enttäuschung. Wie an den Zeitungsartikeln ersichtlich, gibt es nur wenige Kritiken, die neutral sind, in dem Sinne, dass das besprochene Stück weder als etwas großartig Neues oder als etwas altbekannt Vertrautes, weder als fantastisch noch als abstoßend widerlich beschrieben wird. Erstaunlicherweise, und dies wird bei der Durchsicht der Kritiken sehr deutlich und hier auch von den beiden Herausgebern erwähnt, beziehen sich beide Extreme auf

¹⁵⁷ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006.

¹⁵⁸ Natürlich gibt es auch abseits dieses Vorworts gute Zusammenfassungen bezüglich dieses Themas; u.a. auch bei Clare Wallace: „*Pastiche Soup*“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. Litteraria Pragensia, Vol. 15, Nr. 29.

dieselben Punkte der Stücke: Das Vermischen von Altbekanntem und Neuem, das Spielen mit Klischees und die Kompromisslosigkeit der Stücke, um nur einige Punkte zu nennen.

Die größten Gegensätze in der Rezeption der Stücke sind die schon erwähnten hymnischen Lobpreisungen und die vernichtenden Kritiken. Beide beziehen sich, wie schon angedeutet, prinzipiell auf dieselben Punkte. So sind Darstellung und Kombination von Altbekanntem, seien dies nun die Charaktere, die Sprache, das Bühnenbild oder die Thematik der Stücke, gleichzeitig positive und negative Kritikpunkte. Für die einen birgt diese Kombination eine wunderbare Mischung aus Erwartung und Überraschung, für die anderen Bekanntes und sich stereotyp Wiederholendes.

In this vein, the texts are seen as merely the vague and thoughtless recycling of old-fashioned and stale dramatic structures, which are marinated with gore, and spliced with a notional pop/postmodern sensibility. Further, the plays are brought down by caricature and unjust stereotypes, infiltrated by deathlessness, [...] ¹⁵⁹ [usw.]

Aber, so die beiden Herausgeber, das wirklich Kontroverse der Stücke sei „the violence, brutality and mayhem in the plays“¹⁶⁰, etwas, das jedoch bei den Kritiken meist gar nicht oder nur am Rande beachtet würde. Was die Einordnung Martin McDonaghs betrifft, so wird er von vielen Irland zugerechnet, vor allem, da nicht nur die Stücke (und Filme) einen unübersehbaren Irlandbezug haben, sondern auch, da die Stücke (und Filme) vor allem irischen Produktionen und Schauspielern ihren Welterfolg zu verdanken haben.¹⁶¹

Ebenso wie Martin McDonagh dem einen oder anderen Land zugeordnet wird, gibt es auch eine Gruppe, welche die Besonderheit des Länderübergreifenden an Martin McDonaghs Situation und somit an seinen Stücken und seiner Thematik und Ausdrucksweise hervorheben, allen voran wohl Fintan O'Toole.¹⁶² Martin McDonaghs Ansicht zu dieser Debatte findet sich u.a. in einem Interview mit Sean O'Hagan wieder.¹⁶³

¹⁵⁹ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 1.

¹⁶⁰ Ebenda. Seite 1.

¹⁶¹ Lilien Chambers und Eamonn Jordan verweisen in ihrer Einleitung auch auf die Homepage des Methuen Verlages, der Martin McDonaghs Stücke veröffentlicht hat und ihn unter der Rubrik „Irish Drama“ führt(e) – nicht mehr überprüfbar.

¹⁶² Siehe dazu alle Aufsätze Fintan O'Tooles.

¹⁶³ Siehe: II.1. Interviews und Portraits: Sean O'Hagan: *The Wild West*. The Guardian, 24.03.2001, Seite 32.

Bei dieser ganzen Debatte über Irland und England werden auch andere Dramatiker als Referenzen herangezogen, eine Vorgehensweise, die in diesem Fall vor allem wegen des Sich-nicht-einordnen-Lassens der Stücke Martin McDonaghs fraglich ist.¹⁶⁴ „The playwright clearly writes within and against traditions, like any other writer“¹⁶⁵ so auch die beiden Herausgeber des Buches. Die Vergleiche, die angestellt werden sind genauso haltbar wie widerlegbar und um den Ursprung der Geschichten, Themen und des Stils Martin McDonaghs wirklich aufspüren zu können, sind wohl letzten Endes – mit Vorsicht, aber als einzig begründete Quelle – die Angaben Martin McDonaghs als einzig authentische Quelle anzusehen.¹⁶⁶ Dass sich gewisse Ähnlichkeiten zu den Filmen Quentin Tarantinos und Martin Scorseses, oder Tom und Jarry, Seifenopern, Mark Ravenhill, Kafka usw. finden lassen und oft im Zuge von Besprechungen bemüht wurden, ist nachvollziehbar, und die Liste an Referenzpunkten kann sich lange fortsetzen lassen.¹⁶⁷ In wie weit solche Vergleiche jedoch nützlich sind oder nur als Hilfsmittel dienen, um die Einmaligkeit – oder eben auch nicht – der Stücke zu umschreiben oder überhaupt beschreiben zu können, sei dahingestellt.

Spekulationen zur Entstehungszeit der Stücke sollten mit Erscheinen dieses Buches eigentlich auch ad acta gelegt werden können. In Andeutungen und Verweisen finden sich immer wieder Hinweise auf eine an sich schon kurze Entstehungsgeschichte der Stücke – u.a. auch in den Interviews mit Martin McDonagh oder den zeitlich früheren Hinweisen auf andere, zu diesem Zeitpunkt noch nicht aufgeführte oder veröffentlichte Stücke; hier wird auf den Artikel von Fintan O’Toole verwiesen, in dem 1994 als das Jahr angegeben wird, in dem alle Stücke – zumindest in ihrer ersten Fassung – entstanden sind.¹⁶⁸ In wie weit diese Angabe stimmen mag, lässt sich nicht eruieren, vor allem finden sich Hinweise auf weitere als die hier bestätigten sieben Theaterstücke¹⁶⁹ in anderen Interviews, auf der Verlagsseite usw. wieder.

¹⁶⁴ Siehe auch: Karen Vandeveld: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. In: Eamonn Jordan (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 293. Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in McDonagh’s Melodrama: The Beauty Queen of Leenane*. In: Eric Weitz (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2004. Seite 131. – In beiden Aufsätzen finden sich Referenzen zu anderen Autoren.

¹⁶⁵ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 3.

¹⁶⁶ Näheres dazu: Kapitel II.1. Interviews und Portraits.

¹⁶⁷ Siehe u.a. auch: Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 3 – 4.

¹⁶⁸ Siehe: Fintan O’Toole: *A Mind in Connemara: The Savage World of Martin McDonagh*. New Yorker, 06.03.2006, Seite 44.

¹⁶⁹ D.h. mit *The Banshees of Inisher*. Was aber ist mit dem Titel *Dead Day at Coeny*?

Welche Bedeutung der Herkunft Martin McDonaghs beigemessen wird lässt sich in dem Buch: „*The Theatre of Martin McDonagh: A World of Savage Stories*“ schon alleine am Inhaltsverzeichnis nachvollziehen. Kaum eine der Überschriften gibt keinen Verweis auf das Irische oder Englische in den Stücken. So z.B.: ‘*The Early Plays: Martin McDonagh, Shooting Star and Hard Man from South London*’¹⁷⁰, ‘*Ireland in two minds: Martin McDonagh and Conor McPherson*’¹⁷¹, ‘*The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*’¹⁷², ‘*The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*’¹⁷³, ‘*Martin McDonagh’s Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*’¹⁷⁴, ‘*When it’s there I am, it’s here I wish I was’: The Construction of Connemara*’¹⁷⁵, ‘*Genuinely Inauthentic: McDonagh’s Postdiasporic Irishness*’¹⁷⁶, ‘*Decolonization Postpones: The Theatre of Tiger Trash*’¹⁷⁷, ‘*Is Martin McDonagh an Irish Playwright?*’¹⁷⁸, ‘*Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*’¹⁷⁹, ‘*Martin McDonagh’s Irishness: Icing on the Cake?*’¹⁸⁰, ‘*The Real Ireland, Some Think*’¹⁸¹, um einige zu nennen, in denen mehr oder weniger deutlich die Debatte: England/Irland zu finden ist.^{182/183}

Sara Keating setzt sich dezidiert mit der Frage nach der Zuordenbarkeit Martin McDonaghs als irischer oder englischer Autor auseinander. Hierbei geht sie auf die schon begonnene Diskussion ein und versucht diese zusammenfassend zu analysieren.

The apparent paradoxes generated by the plays of Martin McDonagh do not issue from the plays themselves, but stem from the ambiguity of the critical response that has accompanied them; it is the reception of his work, rather than the work himself, that makes Martin McDonagh an interesting figure¹⁸⁴

Es ist also viel weniger die Person Martin McDonagh, als sein Werk, das diese Spekulationen ausgelöst hat. So schätzt Sara Keating diese Diskussion als wichtig für

¹⁷⁰ Werner Huber: Seite 13 – 26.

¹⁷¹ Nicholas Grene: Seite 42 – 59.

¹⁷² Paul Murphy: Seite 60 – 78.

¹⁷³ Christopher Murray: Seite 79 – 95.

¹⁷⁴ Mary Luckhurst: Seite 116 – 129.

¹⁷⁵ John McDonagh: Seite 224 – 235.

¹⁷⁶ Aidan Arrowsmith: Seite 236 – 245.

¹⁷⁷ Victor Merriman: Seite 264 – 280.

¹⁷⁸ Sara Keatin: Seite 281 – 294.

¹⁷⁹ Partick Lonergan: Seite 295 – 323.

¹⁸⁰ Karen Vandavelde, Seite 349 – 362.

¹⁸¹ Declan Kiberd. Seite 363 – 366.

¹⁸² siehe auch Kapitel 3.8. Realität und Fiktion und 3.9. Problematik der Übersetzung.

¹⁸³ Siehe auch: Barbara Schwarzenbacher: *The Reception of Martin McDonagh’s Plays on Viennese Stages*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2009. Seite 7 – 19.

¹⁸⁴ Sara Keating: *Is Martin McDonagh an Irish playwright?* In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 281.

Irland und England ein, nicht aber für die Rezeption der Stücke an sich,¹⁸⁵ denn das Irlandbild, das in England existiert, und das Irlandbild von Irland selbst unterscheiden sich und führen deshalb auch zu unterschiedlichen Interpretationen. Hierbei handelt es sich natürlich wieder um eine Diskussion über die getreue oder nicht getreue Abbildung Irlands in den Stücken, die aber absolut irrelevant ist, da Martin McDonagh – so wie auch viele andere zeitgenössische (irische) Autoren und Autorinnen – nicht das Irland wiedergeben, das existiert, sondern ein Irland, das nie existiert hat.¹⁸⁶ Sara Keating zählt im Folgenden Kritiken auf, die sich mit der Herkunft und der Zugehörigkeit Martin McDonaghs auseinandersetzen und diese Diskussion auf die Stücke übertragen.¹⁸⁷

In a transnational, globalized age where the very concept of cultural authenticity has become problematized, and arguments about ‘nationality’ have been replaced by more expansive arguments about citizenship, the suggestion that McDonagh is not Irish enough to write a play set in Ireland is absurd.¹⁸⁸

Dass Martin McDonagh in seinen Stücken auch sehr an die irische Theatertradition anknüpft ist nicht nur Ausgangspunkt vieler Vergleiche, sondern auch Hinweis, dass er nicht unbedingt Neuland betritt.

Nor can the problem [der Zugehörigkeit] be reduced to one of style: the melodramatic excess of his plays has proved wildly successful with both national and international audiences.¹⁸⁹

Die meisten der Aufsätze sind ziemlich allgemein gehalten und die Autoren und Autorinnen beziehen sich nicht auf einen bestimmten Zugangspunkt oder eine Thematik und somit wiederholen sich die Inhalte in diesem Sammelband oft.

Das Problem, Martin McDonaghs Stücke in eine Kategorie einordnen zu wollen, wird oft nur durch Vergleiche mit anderen Stücken umgangen. Auffallend ist auch, dass die Stücke Martin McDonaghs generell nicht nur mit anderen Theaterstücken sondern mit Filmen und deren Ästhetik verglichen werden.

McDonagh’s dramas refuse to conform to any lingering stereotypical notions of Irish identity as bucolic or nationalistic.¹⁹⁰

¹⁸⁵ Siehe: Sara Keating: *Is Martin McDonagh an Irish playwright?*. Seite 282.

¹⁸⁶ Siehe dazu: ebenda. Seite 284, oder auch Victor Merrimans Aufsatz: *Decolonization Postponed: The Theatre of Tiger Trash*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 264 – 280.

¹⁸⁷ Siehe: ebenda. Seite 286 – 288.

¹⁸⁸ Sara Keating: *Is Martin McDonagh an Irish playwright?*. 2006, Seite 287.

¹⁸⁹ Ebenda., Seite 288.

¹⁹⁰ Richard Rankin Russell: *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 1.

Werner Huber versucht in seinem Aufsatz: „*The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London*“ eine Kategorie für die Stücke Martin McDonaghs zu finden.¹⁹¹ Meistens werden die Stücke wegen ihres Humors und Inhalts zur Farce gezählt und in die Nähe des Melodrams gerückt¹⁹² – eine Vorgehensweise, die sich auch an den Vorbildern Martin McDonaghs orientiert. So zählt Werner Huber mehr oder weniger nur die Attribute auf, die sich in den vielen Zeitungsartikeln zur Zeit der Uraufführung finden:

a new voice, grotesque, manipulative, postmodern even, as regards its ironic potential for deconstruction.¹⁹³

Bezüglich des In-Yer-Face Theaters zieht Paul Murphy Aleks Sierz Buch: „*In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*“¹⁹⁴ für die Argumentation hinzu, warum Martin McDonaghs Theaterstücke, obwohl viele Parallelen bestehen, nicht zu dieser Strömung hinzugezählt werden können.¹⁹⁵ Auch Mária Kurdi verweist zu Beginn ihres Aufsatzes¹⁹⁶ auf die Schwierigkeit, anhand von Vergleichen das Besondere der Stücke akzentuieren zu können. So hebt sie hervor:

[...] Martin McDonagh's work, with its defiance of clear categorization on many front, has been provoking critics to write commentaries and analyses which alternate between extremes. One thing virtually all of them share, however, is that they ambitiously identify the predecessors McDonagh draws from to add to his dramatic pastiche, or ventures to parody, or at least show traceable parallels with.¹⁹⁷

Mária Kurdi betont den Zwang, Vergleiche zu suchen, um dem Phänomen McDonagh näher zu kommen. Und auch jeder Versuch hinsichtlich eines Vergleiches mit der Tradition des irischen Theaters, so Mária Kurdi, sei gerechtfertigt –

primarily for its blending tragedy with comedy, tears with laughter, a sense of disaster with the triumph of survival.¹⁹⁸

¹⁹¹ Siehe dazu auch das Gespräch mit Patrick Lonergan vom 06.03.2008 im Anhang, Seite 974 – auch er verweist auf die Unmöglichkeit einer Zuordenbarkeit und meint, dass wohl die Tragikomödie – oder komische Tragödie – noch am ehesten passend wäre.

¹⁹² Siehe dazu auch: Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 61 – 3.13. Humor.

¹⁹³ Werner Huber: *The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 13.

¹⁹⁴ Aleks Sierz: *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Faber and Faber, London, 2000.

¹⁹⁵ Siehe: Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. 2006, Seite 62.

¹⁹⁶ Mária Kurdi: *Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 96 – 115.

¹⁹⁷ Ebenda. Seite 96.

¹⁹⁸ Ebenda. Seite 96.

Vergleiche mit John Millington Synge und anderen irischen (Theater-) Autoren lägen auf der Hand, so Mária Kurdi, wenige Aufsätze stellen McDonagh allerdings in die Reihe der jungen britischen Theaterautoren.¹⁹⁹ Mária Kurdi geht schließlich näher auf die Parallelen zu Joe Orton²⁰⁰ ein und hebt hervor, dass beide Autoren sehr offensichtlich Intertextualität nutzten,

which verges on the parasitical by exploiting the style and motifs of other authors and popular entertainment quite shamelessly [...] ²⁰¹

Bei Martin McDonagh sei dies ein

feeding on Syngean themes and strategies, turning the master's satire inside out through parody and multiplying his grotesqueries ad absurdum. [...] Restructuring the dramaturgy of the comic and farcical to create an effect of unredeemed horror, complete moral disorder and mad chaos, both authors transgress boundaries, shatter social taboos, and undermine traditional pieties. ²⁰²

Ganz spezifisch auf das Thema der Herkunft ausgerichtet – jedoch in weitaus umfangreicherem Maße als üblich bei einer Debatte über Martin McDonagh – ist der Aufsatz von Aidan Arrowsmith. Er stellt klar, dass es sich bei Martin McDonaghs Stücken nicht um selbst erlebte und erfahrene, d.h. durch Erinnerung gewonnene Konstruktionen handelt.

The distance and disconnection of postdiasporic identities underpins the work of [...] Martin McDonagh [...] which show the impossibility of accessing authentic memory, history or identity. ²⁰³

Die vielen Versuche, Martin McDonaghs Stücke als Irisch zu klassifizieren, seien Spielereien der Kritiker, so Aidan Arrowsmith, denn

McDonagh's concern, however, is more with the paradoxes of cultural memory – the inevitable yet futile desire to access the vaults of history, truth, and identity. His plays deal less with seamlessness and coherence than with rupture and untruth. They revolve around misinterpretation, misrepresentation, and the distortion of 'reality'. ²⁰⁴

Die Stücke, so Aidan Arrowsmith, zeichnen eine Vermischung von Altem und Neuen aus, aber auf eine Art, dass das Alte nicht mehr funktioniert, dass Neue sich nur mehr in Form von Kommunikationsproblemen und Einsamkeit äußert. Er greift hierbei auf die Artikel von Fintan O'Toole zurück, der diese Kombination von Altem und Neuen

¹⁹⁹ Mária Kurdi nennt als Vergleich Sarah Kane, David Harrower, Patrick Marber, Mark Ravenhill... Siehe: Mária Kurdi: *Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh*. 2006, Seite 97.

²⁰⁰ Joe Orton (1933 – 1967).

²⁰¹ Mária Kurdi: *Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh*. 2006, Seite 98.

²⁰² Ebenda. Seite 98.

²⁰³ Aidan Arrowsmith: *Genuinely Inauthentic: McDonagh's Postdiasporic Irishness*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 239.

²⁰⁴ Ebenda. Seite 240.

schon ganz zu Beginn immer hervorgehoben hat. „In McDonagh’s world, reality is always mediated, history always compromised, memory always distorted.“²⁰⁵ Diese Verzerrung der Wirklichkeit, kommt vor allem in den beiden zuerst aufgeführten Stücken deutlich zum Ausdruck: In *The Beauty Queen of Leenane* ist es die Unsicherheit der Protagonisten in ihrer Haltung zu Irland – Maureen erzählt von dem Vorfall in England, Pato versucht in Worte zu fassen, was Irland für ihn bedeutet – und in *The Cripple of Inishmaan* finden sich in der Hollywooodszene²⁰⁶ alle Klischees über Irland– nur um anschließend entlarvt zu werden. Der von den Figuren in diesem Stück oft wiederholte Satz, dass es auch Menschen gibt, die Irland mögen,²⁰⁷ scheint dazu zu dienen, sich in Erinnerung zu rufen, dass Irland vielleicht doch nicht ganz so schrecklich sei. Es ist dieser sentimentale Blick auf die Heimat und gleichzeitig seine Dekonstruktion, der die Stücke so außerordentlich macht.

Je nachdem wie weit dies alles dem Rezipienten gegenwärtig ist, und in wie weit viele der kulturellen Informationen notwendig sind, bzw. vorhanden sind, ändert sich die Interpretation des Rezipienten. Die kulturellen Informationen sind nicht jedem zugänglich, aber

while all audiences have the potential to respond positively to the shock techniques McDonagh employs in terms of language and action, enjoying them on the titillating level of Tarantino-type terror if nothing else, only audiences familiar with the genre in which he is working are capable of analyzing and evaluating the plays as critiques of the society whose western ‘source’ they so rigorously explode.²⁰⁸

Auffallend an den Stücken – und einer der Gründe für die Schwierigkeit, Martin McDonaghs Stücke zu interpretieren – sind die fehlende Moral und das Nicht-vorhanden-Sein einer staatlichen oder kirchlichen Instanz, ein zerfallendes Gebilde also, in der jede Ordnung aufgelöst ist, so Victor Merriman. Die irischen Stücke Martin McDonaghs

stage a sustained dystrophic vision of a land of gratuitous violence, craven money-grabbing and crass amorality. No loyalty, communal, personal or familial can survive in this arid landscape. Death, affection, responsibility appear as meaningless intrusions in the self-obsessed orbits of child-adults.²⁰⁹

²⁰⁵ Aidan Arrowsmith: *Genuinely Inauthentic: McDonagh’s Postdiasporic Irishness..* Seite 241.

²⁰⁶ Scene Seven.

²⁰⁷ Siehe: Running Gag: „Ireland mustn’t be such a bad place, if...“ – Siehe: II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland und: III.2.1. *The Cripple of Inishmaan*.

²⁰⁸ Shaun Richards: ‘*The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind*’: *The Critical Condition of Synge and McDonagh*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 259.

²⁰⁹ Victor Merriman: *Decolonization Postponed: The Theatre of Tiger Trash*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 273.

Dadurch, dass die Stücke in einem sehr traditionellen Ambiente angesiedelt sind wird eine Distanz hergestellt, die jedoch nur auf den ersten Blick standhalten kann. Diese Distanz erlaubt es auch, so Victor Merriman, herzlich zu lachen, aber:

In each belly laugh which greets the preposterous malevolence of it's actions there is a huge cathartic roar of relief that all of this is past – 'we' have left it all behind.²¹⁰

Victor Merriman fügt hinzu, dass die Stücke (dabei bezieht er sich in erster Linie auf die Stücke der Leenane-Trilogie) durch die Professionalität der Uraufführung durch die Druid Theatre Company eine Qualität bekommen haben, die –seiner Meinung– dazu geführt hat, dass vor allem Kritiker über diese Aufführungen, nicht aber über die Qualität der Stücke an sich, geschrieben haben.

Criticism that goes no further than documenting the quality of the spectacle, is wholly inadequate to critique what these plays amount to as cultural interventions.²¹¹

Denn die Frage nach der Aussage der Stücke, die Frage nach den Konsequenzen bleibt in allen Rezensionen unbeantwortet.

Patrick Lonergan beschreibt in seinem Aufsatz²¹² die Frustration, die sich bei jedem einstellt, der versucht die (irischen) Stücke Martin McDonaghs einzuordnen, um sie vergleichbar zu machen.²¹³ Abgesehen davon hebt Patrick Lonergan die zwei extremen Standpunkte hervor, die sich in der Debatte über Martin McDonagh und seine Stücke finden:

the belief that he is cleverly subverting stereotypes of the Irish, and the conviction that, on the contrary, he is exploiting those stereotypes, earning a great deal of money by making the Irish look like a nation of morons.²¹⁴

²¹⁰ Victor Merriman: *Decolonization Postponed: The Theatre of Tiger Trash*. 2006, Seite 273.

²¹¹ Ebenda. Seite 275.

²¹² Siehe: Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 295 – 323. Patrick Lonergan widmet Martin McDonaghs Stücken in seinem neuen Buch: „*Theatre and Globalization*“ ein ganzes Kapitel. Er greift in diesem Teil sehr viel aus seinen früheren Aufsätzen wieder auf: die erstaunlichen Parallelen zu Salman Rushdies Novelle „*The Ground Beneath Her Feet*“ (siehe: II.3.3. *The Pillowman*), die Frage nach den Quellen und Vorbildern Martin McDonaghs und die Diskussion über Martin McDonaghs (künstlerische) Herkunft. Außerdem geht Patrick Lonergan stark auf Unregelmäßigkeiten in den Texten ein – seien dies nun lokale Ungereimtheiten (d.h. die Wirklichkeit wird nicht in den Texten wiedergegeben, die Namen stehen zwar für existierende Orte, die Orte selbst werden jedoch nicht in ihrer Wirklichkeit wiedergegeben). Diese ganze Diskussion, die sich in der Sekundärliteratur wieder findet, bringt Patrick Lonergan in diesem Buch auf den Punkt:

“This discussion reveals that taking McDonagh literally can lead only to absurdity: [...] To require of McDonagh's work such features as authenticity and accuracy in the presentation of political and social facts is to miss the point of his works entirely.” Patrick Lonergan: *Theatre and Globalization – Irish Drama in the Celtic Tiger Era*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009. Seite 101 – 127.

²¹³ In dem Gespräch mit ihm habe ich ihn darauf angesprochen und er unterstrich dieses Dilemma erneut. Siehe: Interview mit Patrick Lonergan vom 06.03.2008, Seite 974.

²¹⁴ Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. 2006, Seite 295.

Beide Seiten finden starke Argumente für ihre Einschätzung, oft sogar in denselben Punkten,²¹⁵ ein Umstand, der dazu führt, dass es den Anschein hat, als würden Abhandlungen über Martin McDonagh sich nur mehr wiederholen. Denn die Stücke, allen voran *The Beauty Queen of Leenane*, „can be seen in the context of the Irish comic tradition of absurdism combined with gallows humour [...]“²¹⁶ Die starke Verbindung der Stücke zu Irland – in jeder Hinsicht, Patrick Lonergan zählt viele Details auf – beeinflusst auch die Rezeption der Stücke und birgt vor allem für das irische Publikum einen besonderen Reiz durch verschiedene Anspielungen und der Dekonstruktion irischer Werte.

Judged from the perspective of the society in which – and for which they were first produced, McDonagh’s plays certainly do not appear to have facilitated escapism, delusion, or any of the other responses that critics would later attribute to Irish audiences.²¹⁷

Die Debatte über das negative Bild Irlands, das durch die Stücke entstehen kann, begann erst mit den Aufführungen in anderen Ländern, vor allem nach der Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore* wurde diese Debatte heftiger. Trotzdem – oder deswegen – feierte das Stück einen Erfolg nach dem anderen und eroberte nicht nur die Theaterszene in London, sondern weltweit.²¹⁸ Einzig das Gastspiel der englischen Produktion in Dublin wurde verhalten aufgenommen – das Publikum, so Patrick Lonergan – assoziierte mit dem Gezeigten nicht aktuelle Konflikte weltweit sondern die immer noch sehr präsenten ‘Troubles’ in Nordirland. Hier findet sich einmal ganz explizit der Hinweis „that they mean different things to different audiences at different times.“²¹⁹ Patrick Lonergan wiederholt dies mehrmals in seinem Aufsatz, ein Ansatz, der in keinem der anderen Aufsätze erwähnt oder berücksichtigt wird, im Zusammenhang mit der Rezeption der Stücke jedoch eines deutlich macht: es kommt stark auf das Umfeld an, in dem ein Stück – ganz gleich welches – inszeniert und gespielt wird.²²⁰ Nicht nur die Interpretation der Regie,

²¹⁵ Siehe: II.4.2.1. Klischee, Stereotyp, Vorurteil.

²¹⁶ Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. 2006, Seite 296.

²¹⁷ Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. 2006, Seite 297.

²¹⁸ Patrick Lonergan hebt die Tatsache hervor, dass das Stück vor allem auch in Ländern mit unmittelbarer Terrorgefahr – wie den USA nach 9/11 oder der Türkei nach (bzw. während) der Bombenanschläge in Istanbul – großen Zuspruch erfuhr. Auch in Australien, das sich an der Seite der USA am ‘Kampf gegen den Terror’ beteiligte, aber auch durch das Bombenattentat in Bali 2002 direkt betroffen war, wurde das Stück mit großem Interesse aufgenommen. Siehe: Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. 2006, Seite 299.

²¹⁹ Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. 2006, Seite 301.

²²⁰ Diese Erfahrung wurde vor allem bei der deutschsprachigen Erstaufführung gemacht, später auch bei einer Inszenierung in Istanbul; in beiden Fällen gab es kurz zuvor Terroranschläge. Die

sondern auch die Interpretation durch das Publikum hängt vom Kulturkreis, dem Bildungsniveau und Wissensstand ab.²²¹

Patrick Lonergan zählt fünf Punkte auf, die im Zusammenhang mit irischen Stücken und deren Rezeption eminent sind: So ist es auffallend, dass (vor allem in Irland) „audiences tend to respond most positively to the naturalism and authenticity of the play’s rural Irish setting“, weniger jedoch auf Experimente.²²² Der zweite Punkt betrifft die Sprache und den Spielort:

Many Irish plays are set in the least populated parts of the country, locating the action not in a society but in a landscape. And a naturally poetic quality is frequently attributed to Irish speech.²²³

Der dritte Punkt betrifft den Inhalt der Stücke, der sich auf greifbare, für das Publikum nachvollziehbare, alltägliche Probleme konzentriert. So ist es weniger die Universalität der Themen, als vielmehr, dass die Themen für jeden (allen voran für andere Kulturkreise) etwas anderes bedeuten, unterschiedliche Interpretationen also möglich und erwünscht sind, aber von Land zu Land differieren. Vierter Punkt in Patrick Lonergans Aufzählung ist der Umstand, dass ein Stück nicht notwendigerweise aus Irland kommen oder in Irland uraufgeführt werden muss, um als irisch zu gelten.²²⁴

„Finally, the Irish brand is commodified – it has market value in relation to other products, and that value can rise and fall.“²²⁵ Patrick Lonergan bringt hier das Beispiel Brian Friel, dessen Stücke erst als exemplarisches Vorbild für das britische Theater gehandhabt wurden, später aber nur durch Änderungen Erfolg auf der Bühne haben konnten. Ähnliches zeichnet sich auch jetzt schon bei Martin McDonaghs Stücken ab: Innerhalb von wenigen Jahren wurden seine Stücke als Meilenstein der Erneuerung des (irischen) Theaters gehandelt, in den letzten Jahren ist es aber erstaunlich ruhig um die wenigen Produktionen geworden und andere haben seinen Platz eingenommen.

It is noteworthy that responses to ‘Irish’ plays rarely involve a consideration of technique or politics, but instead focus on the emotional elements of the production – finding primitivism rather than simplicity, authenticity rather than poverty, nostalgia rather than regret.²²⁶

deutschsprachige Erstaufführung fand kurz nach 9/11 statt, im Theater und unter den Schauspielern entstand die Diskussion, ob die Premiere überhaupt stattfinden sollte. Siehe: IV.2.1.1. Deutschsprachige Erstaufführung von *Der Leutnant von Inishmore*.

²²¹ Siehe auch: II.5.3. Problematik der Übersetzung.

²²² Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. 2006, Seite 310.

²²³ Ebenda. Seite 310.

²²⁴ Wie dies z.B. bei *The Lieutenant of Inishmore* der Fall ist.

²²⁵ Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. 2006. Seite 311.

²²⁶ Ebenda. Seite 312.

Patrick Lonergans Aufsatz: „*Never mind the shamrocks*“ – *Globalizing Martin McDonagh*²²⁷ erschien u.a. in dem Buch „*Martin McDonagh: a Casebook*“. Zu Beginn dieses Aufsatzes zieht Patrick Lonergan Parallelen zu einer Novelle von Salman Rushdie²²⁸. Allerdings, so Patrick Lonergan, *The Pillowman* wurde schon 1994 geschrieben und 1997 bei einer öffentlichen Lesung der Druid Theatre Company zum ersten Mal einem Publikum vorgelegt – d.h. die beiden Texte, auch wenn sie viele Parallelen haben, sind unabhängig voneinander entstanden und, so Patrick Lonergan, zeigen, wie schwierig es ist, Vorbilder oder Einflüsse anderer Autoren in Martin McDonaghs Werk festzustellen.²²⁹ Patrick Lonergan zählt auf, welche Werke Ähnlichkeiten mit denen Martin McDonaghs haben und hebt hervor, dass, obwohl diese Ähnlichkeiten unwiderlegbar vorhanden sind, Kritiker einfach die von Martin McDonagh angegebenen Vorbilder – allen voran Quentin Tarantino und australische Soap-Operas – einfach ignoriert haben.²³⁰ Ebenfalls ist eine Kategorisierung Martin McDonaghs als irischer oder britischer Autor erstens nicht zulässig, zweitens auch vom Autor niemals gewünscht worden.²³¹ Durch diese Kategorisierung kommt es aber immer wieder zu Umständen, die ansonsten nicht auftreten würden – Patrick Lonergan gibt hier als Beispiel Mary Luckhurst an,²³² die Martin McDonagh vorwirft, die Iren lächerlich zu machen.

Auch Patrick Lonergan macht darauf aufmerksam, dass sehr viel durch die Presse übertrieben und verfälscht wurde, so z.B. die Feststellung Mimi Kramers vom 04. August 1997 im Time Magazin, als sie schrieb, Martin McDonagh sei neben Shakespeare derzeit der einzige Autor, der vier Stücke gleichzeitig in London auf der Bühne habe – eine Feststellung, die wenig später umgeändert wurde in: Martin McDonagh sei seit Shakespeare der einzige Autor...²³³

Ein wichtiges Thema in Patrick Lonergans Aufsatz bleibt die Zuordenbarkeit oder der Versuch einer Zuordnung von Martin McDonagh und seinen Stücken. Patrick Lonergan argumentiert, dass dies gar nicht möglich ist, da die Quellen, die auch Martin

²²⁷ Siehe: Patrick Lonergan: „*Never mind the shamrocks*“ – *Globalizing Martin McDonagh*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 149 – 177.

²²⁸ Siehe: ebenda. Seite 149. Salman Rushdie: *The Ground beneath Her Feet*. Vintage, London, 1999.

²²⁹ Siehe: Patrick Lonergan: „*Never mind the shamrocks*“ – *Globalizing Martin McDonagh*. Seite 150.

²³⁰ Siehe: ebenda. Seite 151.

²³¹ Siehe: ebenda. Seite 151.

²³² Siehe: ebenda. Seite 151.

²³³ Siehe: ebenda. Seite 152. Aber auch: Mimi Kramer: *Three for the show*. Time Magazin, 04.08.1997, Seite 70. Und: Sean O'Hagan: *The Wild West*. The Guardian, 24.03.2001, Seite 32.

McDonagh als Inspirationsquellen angibt, universell sind.²³⁴ Wenn eine Quelle herangezogen werden soll, dann schon Soap-Operas, von denen sowohl Martin McDonagh als auch Garry Hynes sprechen, wenn es um die Struktur der Stücke geht,²³⁵ so Patrick Lonergan. Patrick Lonergan geht sehr genau auf die Struktur der Soap-Operas ein und zeigt anhand von Beispielen, wie diese lokal angesiedelten Formate trotzdem universell verständlich bleiben – so wie dies auch bei den Stücken Martin McDonaghs der Fall ist.

Einer der wichtigsten Teile des Aufsatzes erscheint mir, dass Patrick Lonergan explizit darauf hinweist, dass nicht der Spielort sondern der Plot im Vordergrund stehen, somit die ganze Diskussion, in wie weit Martin McDonagh Irland richtig und wirklich wiedergibt, überflüssig ist. Denn:

[...] for McDonagh, plot rather than setting is of primary importance: he does not seek to provide an authentic representation of any of the places that he portrays, but instead chooses locations that are appropriate to the stories that he wishes to tell.²³⁶

Deutlich wird dies spätestens, wenn Martin McDonagh sagt,²³⁷ er habe Inishmore nur deshalb als Handlungsort ausgesucht, weil es von Nordirland einige Stunden entfernt sei.²³⁸ So kommt es zu kleinen Ungereimtheiten bei der Leenane-Trilogie: Leenane liegt beispielsweise an einem Fjord, ein See ist nicht in der Nähe.²³⁹

This discussion reveals that taking McDonagh's plays literally can lead only to absurdity – the places he uses may all be found on a map, but local knowledge of these places is not displayed by the author, required of the audience, or communicated by the plays.²⁴⁰

Dadurch, so argumentiert Patrick Lonergan, und durch die allgemein gültigen Themen sei

one of the notable features of McDonagh's work [...] the variety of ways in which it is received by audiences in different places.²⁴¹

Weiters zeigt Patrick Lonergan die enge Verknüpfung zu Filmen der 90er Jahre.²⁴²

²³⁴ Siehe: Patrick Lonergan: „*Never mind the shamrocks*“.2007. Seite 154 – 155.

²³⁵ Siehe: ebenda. Seite 158 – 159.

²³⁶ Ebenda, Seite 156.

²³⁷ Siehe: Penelope Denning: *The scribe of Kilburn*. The Irish Times, 23.04.2001. Seite 12.

²³⁸ Wäre dies das einzige Kriterium, dann würden weitere Ungereimtheiten nicht existieren; allerdings trifft Padraic Mairead noch bei Mondenschein, auch Davey und Donny gehen erst bei Tagesanbruch schlafen, Padraic trifft aber erst zu Mittag zu Hause ein – die Insel Inishmore ist jedoch so klein, dass sich diese Zeitdiskrepanz – so auch Patrick Lonergan (Siehe: Patrick Lonergan: „*Never mind the shamrocks*“ – *Globalizing Martin McDonagh*. 2007. Seite 157.) – nicht aus den räumlichen Gegebenheiten erklären lässt. Die Schlussfolgerung: Es ist absolut nebensächlich, wie ein Ort geschaffen ist, die Namen der Orte dienen nur als Fassade, sind nicht wirklich relevant und haben keinen Bezug zur Wirklichkeit. (So sei es einerlei, wo das Stück spielt – argumentiert Patrick Lonergan.)

²³⁹ Siehe: Patrick Lonergan: „*Never mind the shamrocks*“.2007. Seite 157.

²⁴⁰ Ebenda. Seite 158.

²⁴¹ Ebenda. Seite 161.

II.3. Struktur der Stücke:

Simple description, however, cannot convey the unexpected twists and turns of McDonagh's plots, the richness of the language, the idiosyncratic and compelling characters, the typically Irish fusion of pain and laughter. It is the lengths to which the playwright takes his characters' intense desire that lift McDonagh's trilogy out of the ordinary, may one say "kitchen sink" dramas, and into the realm of almost mythic dimensions.

McDonagh's writing melds harsh, bitter dialogue with flights of lyrical language, combining traditional storytelling with savage, macabre humour. *Beauty Queen* is both deeply moving and hilarious, often at the same time, a rare achievement for any writer.²⁴³

Auffallend ist die Ähnlichkeit der Struktur der Stücke. Das trifft auf alle Stücke zu, die in Irland spielen, nicht nur die an sich schon in jeder Beziehung ähnlichen Stücke der Leenane-Trilogie. Abgesehen von *The Pillowman*, der in (fast) jeder Hinsicht eine Ausnahme darstellt, fangen alle anderen Stücke in einem sehr ähnlichen Raum an: einer typisch irischen Wohnküche, die auch namensgebend für die Kitchen-Sink Dramen war²⁴⁴. Diesem Begriff kann ohne weiteres auch das typisch irische kleine Geschäft von Billys beiden Tanten Eileen und Kate auf Inishmaan zugerechnet werden, das nicht nur Arbeits- sondern auch Aufenthaltsraum ist.

Peter Lenz bringt es auf den Punkt, wenn er über Martin McDonaghs Welt schreibt:

They represent a frozen, locked-in society, which, on the surface, seems to be a copy of the one portrayed in the 1950s kitchen sink Irish realism.²⁴⁵

Peter Lenz untersucht zu Beginn seines Aufsatzes Verbindungen, Ähnlichkeiten und Unterschiede von Martin McDonagh und seinen Zeitgenossen und Vorfahren unter dem Blickwinkel irischer Theatertradition.²⁴⁶ Denn:

Instead of trying to make the international local, the new Irish playwrights have made the local universal.²⁴⁷

²⁴² Siehe: ebenda. Seite 162 – 168.

²⁴³ Diana Barth: *Man of Aran*. Irish-American, Jänner/Februar 1998, Seite 56.

²⁴⁴ Die deutliche Anspielung an diese Form des Theaters ist gewollt und Teil des Konzeptes der Stücke.

²⁴⁵ Peter Lenz: „Anything new in the feckin' west?": *Martin McDonagh's Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes*. Margarete Rubik, Elke Mettinger-Schartmann (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 29.

²⁴⁶ Ebenfalls in diesem Zusammenhang erschien 1998 ein Aufsatz von Fintan O'Toole. Fintan O'Toole: *Shadows over Ireland*. In: *American Theatre*, Vol 15, Issue 6, Juli/August 1998, Seite 16 ff. – Diese neue Generation von Autoren „have a relationship to tradition. But it is a much more fraught, more playful and more complex one than a long sweep from the 18th century to the end of the 20th might imply."

²⁴⁷ Peter Lenz: „Anything new in the feckin' west?": *Martin McDonagh's Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes*. Seite 27.

Und auch etwas anderes verbindet Martin McDonagh mit irischen Dramatikern: die große Aufmerksamkeit, die dem Text zukommt. Der Focus liegt hier genauso erst auf dem Rhythmus der Sprache, dann auf der Struktur, wie Peter Lenz es betont.²⁴⁸

Die Figuren sind gefangen:

in a state of paralysis of civilisation, unaware of what they have lost, reduced to the lowest level of physical and communicative existence.²⁴⁹

Alles in Allem ist das, was Martin McDonagh mache, so Peter Lenz, nichts Konstruktives sondern nur etwas Destruktives: es wird keine Welt geschaffen, sondern eine Welt zerstört. Es gibt keine politischen, gesellschaftlichen oder sonstigen Aussagen, die die Stücke beinhalten oder beantworten wollen.

It is true that McDonagh does destroy the hyperromantic tourist image of the Irish west. His verbal power is amazing, and he masters tragicomical technique in the best Irish tradition.²⁵⁰

Und genau hierin liegt Martin McDonaghs Stärke, so Peter Lenz.

In dem schon erwähnten Aufsatz von „*Shadows over Ireland*“ geht Fintan O’Toole detailliert auf die Theatergeschichte Irlands ein um den Bogen von den Anfängen zu den neuen Autoren zu spannen.

In some ways, McDonagh’s plays look like a reprise of Synge; their west-of Ireland world is obviously Synge’s. So is the language – that strange, highly artificial hybrid of English and Irish. It could be pointed out that *Playboy* is just as much concerned with an isolated world as is *The Beauty Queen of Leenane*, and that Synge’s use of violence is scarcely less pointed than McDonagh’s. But there is an immense difference. *Playboy*, for all its violence and dirty realism, is essentially optimistic. At the end of it, the hero, Christy Mahou, is taking control of his own destiny. The world he represents is, we are meant to believe, about to resurrect itself. *Beauty Queen*, on the other hand, is, like the rest of McDonagh’s work, essentially pessimistic. Nothing much is going to change. It is impossible to imagine that these people will be transformed by their experience into confident agents of change. Their universe simply does not contain such possibilities.²⁵¹

Nur wie kann diese durch und durch irische Welt in anderen Ländern verstanden werden? Fintan O’Toole:

One of the things that makes them interesting for international audiences is that, for all their playfulness, they are making adept use of elements that seemed to have been left behind by the theatrical avant-garde – literary language and a strong narrative drive. At a time when theatre was supposed to be getting more physical, more verbal and closer to the disconnected flow in images that is the grammar of the electronic media, they

²⁴⁸ Peter Lenz: „*Anything new in the feckin’ west?*“: *Martin McDonagh’s Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes*.. Seite 27.

²⁴⁹ Ebenda. Seite 34.

²⁵⁰ Ebenda. Seite 34.

²⁵¹ Fintan O’Toole: *Shadows over Ireland*. In: *American Theatre*, Vol 15, Issue 6, Juli/August 1998, Seite 16 ff.

have turned back to some very conservative virtues. [...] McDonagh's style is clearly influenced by television soap operas, which drift in and out of *Beauty Queen*. [...] So the return to more traditional theatrical concerns is not a matter of innocence or ignorance. There is, on the contrary, a sense that what they and some of their young Irish contemporaries are doing is reflecting the odd fact that what used to be conservative about the theatre has become rather radical. Or, to put it another way, what used to be radical about the avantgarde – speed, visual density, fragmented narratives – is now the standard language of television, advertising and pop-music videos. Now, perhaps, the most countercultural things a playwright can do is to use dense verbal language and to tell a coherent story. [...] In a sense, though, both McDonagh and McPherson are involved in the same paradox. Both are using the power of stories to explore a society in which stories make less and less sense. They may look like the inheritors of a great tradition, but in fact they are closer to being its chief mourners.²⁵²

In dem Aufsatz „*Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency?*“ konzentriert sich Ondřej Pilný ebenfalls auf die Diskussion um die Vorbilder und den Stellenwert, den die Stücke Martin McDonaghs im Kanon der irischen Dramen einnehmen. Abgesehen davon, so Ondřej Pilný, dass jeder Vergleich mit der Wirklichkeit irreführend und überflüssig sei, sollten die Stücke viel eher unter folgendem Gesichtspunkt betrachtet werden: „his plays [...] ironize the very notion of Irish dramatic realism.“²⁵³ Denn, so weiter im Text:

McDonagh's plays ironically reflect constitutive themes of Irish culture and satirically explore the expectations of particular audiences.²⁵⁴

Und ganz sicher, so Ondřej Pilný, kamen die Stücke zu einem Zeitpunkt auf die Bühne, als das Publikum in Europa einen Appetit auf das „macabre and the grotesque combined with extreme violence and vulgarity“²⁵⁵ hatte. Und ganz sicher seien die Stücke einfach „extremely funny, and exceptionally well written.“²⁵⁶

Einen grundsätzlich tiefen Pessimismus bezüglich der Menschheit attestiert Aleks Sierz Martin McDonagh. Keine Hoffnung, keine Perspektiven blieben den Figuren in den Stücken. In dem in der Literatur oft zitierten Buch: „*In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*“ konzentriert sich Aleks Sierz vor allem auf *The Beauty Queen of Leenane*. Auch er hebt hervor, dass

²⁵² Fintan O'Toole: *Shadows over Ireland*. – Ein ähnlicher, kürzerer Aufsatz erschien ein Jahr später: Fintan O'Toole: *Smashing the Bones of Poets*. In: *American Theatre*, Vol. 16, Issue 8, Oktober 1999, Seite 89 ff.

²⁵³ Ondřej Pilný: *Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency?*. In: *Irish Studies Review*. Vol.12, No.2, Taylor and Francis Ltd., 2004, Dublin, 2004. Seite 227.

²⁵⁴ Ebenda. Seite 228.

²⁵⁵ Ebenda. Seite 229.

²⁵⁶ Ebenda. Seite 229.

[t]he bare bones of the plot can convey neither the dramatic impact of the story nor the sheer exuberance of McDonagh's language [...] [und die Sprache] is not a dull naturalistic speech but an eloquent, artificial, highly accentuated style that carries McDonagh's characteristic mix of savage irony and surreal humour.²⁵⁷

Aleks Sierz zählt Elemente auf, die den Plot zusammenhalten, nicht nur die Sprache trage dazu bei.²⁵⁸ Aber ganz abgesehen davon ist

the most assured aspect of *The Beauty Queen of Leenane* [...] that it is a well-plotted thriller, so tightly spun that almost every exchange is significant.²⁵⁹

Fast alle Gegenstände und Hinweise finden ihre Entsprechung im Verlaufe des Stücks. Und als „well-made play, *The Beauty Queen of Leenane* toys with audience expectations.“²⁶⁰ Aleks Sierz beschreibt auch den Beginn des Stückes aus der Sicht des Publikums: da der Vorhang offen ist, bleibt genug Zeit, das Bühnenbild genau zu betrachten und auf jede Kleinigkeit aufmerksam zu werden. Das Bühnenbild der Druid Theatre Company verwirklicht das naturalistische Set des Stückes zu genüge und zieht so die Zuschauer „into a mythical Irish past.“²⁶¹

McDonagh's Ireland is postmodern in its grotesque exaggeration, in its isolation in a globalized world, and in its knowing nods and winks at Irish culture. The fragmentation of modern society, implies McDonagh, encourages violence: people lash out because they no longer control their lives. [...] This postmodern irony is not only entertaining, it also delivers a stinging criticism of nostalgia.²⁶²

Letztendlich, so kann der Schluss aus diesem Aufsatz von Aleks Sierz gezogen werden, bleibt *The Beauty Queen of Leenane* das Ausnahmestück.^{263/264} Aleks Sierz:

But although McDonagh's plays do not cultivate compassion, his work can still be intellectually exciting, because he offers a method of attacking nostalgia that applies not just to Ireland but to any nation's culture.²⁶⁵

Alle Stücke werden erst etwa zur Mitte des Stückes grausam und gewalttätig und die Struktur der klassischen Tragödie oder der typischen Hollywoodfilme ist deutlich zu

²⁵⁷ Aleks Sierz: *In Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Faber and Faber Limited, London, 2001. Seite 220.

²⁵⁸ Ebenda. Seite 220.

²⁵⁹ Ebenda. Seite 220.

²⁶⁰ Ebenda. Seite 221.

²⁶¹ Ebenda. Seite 221.

²⁶² Ebenda. Seite 221 – 222.

²⁶³ Da zur Zeit der Publikation die letzten beiden Stücke noch nicht aufgeführt waren, findet sich in diesem Aufsatz nichts zu *The Lieutenant of Inishmore* oder *The Pillowman*. Ergänzende Einträge lassen sich aber unter: <http://www.inyerface-theatre.com/intro.html> finden.

²⁶⁴ Weitere Hinweise zu diesem Text finden sich auch in diesem Teil bei den Kapiteln zu den einzelnen Stücken.

²⁶⁵ Aleks Sierz: *In Yer-Face Theatre: British Drama Today*. 2001. Seite 225.

erkennen. Rebecca Wilson macht in ihrem Aufsatz²⁶⁶ auf den Umstand aufmerksam, dass trotz dieser bekannten Strukturen der Stücke ein wichtiger Punkt davon abweicht: Es gibt keine klare Einteilung von Gut und Böse, Opfer und Täter. Anhand von *The Beauty Queen of Leenane* wird diese Vermischung von Opfer und Täter genauso deutlich wie auch in *The Cripple of Inishmaan*. Selbst in den anderen Stücken, inkl. *The Pillowman*, setzt sich dieses Muster fort.

McDonagh both upholds and inverts the tenets of traditional melodrama in this play [Beauty Queen] which, in its Irish localization, is redolent of a Syngean aesthetic, and is universal in its depiction of human pain, loss and absurdity.²⁶⁷

Die Landschaft ist unwirklich und pittoresk, – Rebecca Wilson vergleicht sie mit Francis Bacons Gemälden – gleichzeitig finden sich Elemente von Märchen wieder: Die Hexe, die Jungfrau, der Prinz und der Bote.²⁶⁸ Nur, dass die Hexe nicht nur die Böse ist, die Jungfrau nicht die Heldin und die Gute, der Prinz kein Prinz und kein Held und der Bote seine Aufgabe niemals erfüllt.²⁶⁹

In dem zweiten Buch, bestehend aus einer Aufsatzsammlung zu den Stücken Martin McDonaghs, finden sich einige Aufsätze die weitaus detaillierter als jene, die in ‘*The Theatre of Martin McDonagh*’ erschienen sind. Der Herausgeber Richard Rankin Russell fasst einen Gutteil der besprochenen Themen in seinem Vorwort zusammen und verweist auf Parallelen. Richard Rankin Russell hebt ebenfalls hervor, dass die Tragikomödie wohl das Genre ist, das am Besten die Stücke Martin McDonaghs beschreibt.²⁷⁰

Being able to laugh at the most grotesque representations of cruelty onstage, for example, ideally serves not to trivialize the cruelty, but to recognize it and yet reject its power over us. [...] The often uneasy laughter that attends productions of McDonagh’s plays testifies to the audience’s discomfort with such a strategy, but it is a strategy with far more of an ethical force than is sometimes admitted in discussions of the playwright’s work.²⁷¹

Dazu Joan FitzPatrick Dean:

Perhaps the most aggressive challenge McDonagh offers his audience concerns genre. Comedy, of course, was long thought to be an inferior dramatic genre to tragedy. No less simplistically, critics sometimes define comedy and tragedy on the basis of the play’s conclusion, tragedies ending, [...] „badly“, and comedies ending happily. [...]

²⁶⁶ Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in The Beauty Queen of Leenane*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 27 – 41.

²⁶⁷ Ebenda. Seite 28.

²⁶⁸ Siehe: ebenda. Seite 28.

²⁶⁹ Siehe dazu: *The Beauty Queen of Leenane*.

²⁷⁰ Siehe: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 3.

²⁷¹ Ebenda. Seite 3.

McDonagh's comedies do not take place during a suspension of order, but in a violent, unpredictable normalcy.²⁷²

Auch Richard Rankin Russell betont die wichtige Rolle der Stereotypen in Martin McDonaghs Stücken und die Faszination der Gewalt und verweist auf die Reaktion des Publikums:

By destroying stereotypical views of western Ireland as an area populated by happy peasants and alerting audiences to the continuing poverty endemic in certain segments of the West despite the rise of the Celtic Tiger, McDonagh's plays set in that area enact a vital ethical function. Additionally, by holding a mirror up to his audience and showing us the lack of limits to our breathless fascination with violence and cruelty, McDonagh shows us that we desire to watch others' discomfort and even laugh at it, a point made by several of the essays collected here.²⁷³

Zum absolut unspektakulären Aufbau der Stücke, der sehr konventionellen Dramaturgie, verweist Richard Rankin Russell auf den Aufsatz von Joan FitzPatrick Dean²⁷⁴: auch wenn es hinsichtlich der dramaturgischen Struktur der Stücke nichts Auffallendes gibt argumentiert Joan FitzPatrick Dean

that McDonagh's manipulation of timeless stage gimmicks generates epistemological uncertainty on the part of his characters. Even when two endings are possible, as in the conclusion of *The Lieutenant of Inishmore*, McDonagh offers his audiences unexpected satisfaction and closure after overturning a series of stereotypes about the Irish and the West of Ireland.²⁷⁵

In ihrem Aufsatz: „*Martin McDonagh's stagecraft*“ zeigt Joan FitzPatrick Dean wie 'altmodisch' die Dramen Martin McDonaghs geschrieben sind. Altbekannte Tricks und Wendungen werden verwendet um altbekannte Stoffe auf die Bühne zu bringen.²⁷⁶ Joan FitzPatrick Dean beginnt mit dem Ende von *The Lieutenant of Inishmore*: die Katze, Auslöser für das ganze Drama, erscheint auf der Bühne – dass Tot-Geglaubte das Ende eines Stückes bestimmen findet sich in den irischen Stücken oft, nicht zuletzt auch bei dem im Zusammenhang mit Martin McDonagh oft zitierten *The Playboy of the Western World* von John Millington Synge.²⁷⁷

Im Folgenden gibt Joan FitzPatrick Dean Beispiele der sich wiederholenden Tricks, die Martin McDonagh in all seinen Stücken verwendet.²⁷⁸ Sei dies nun der vermeintliche Brief von McSharry über Billys Gesundheitszustand, Micks Geständnis, Mairtin erschlagen zu haben oder eben der Auslöser des ganzen Plots von *The*

²⁷² Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh's stagecraft*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 38.

²⁷³ Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. 2007. Seite 4.

²⁷⁴ Siehe: Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh's stagecraft*. 2007. Seite 25 – 40.

²⁷⁵ Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. 2007. Seite 4.

²⁷⁶ Siehe auch: Interviews mit Garry Hynes im Anhang.

²⁷⁷ Siehe: Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh's stagecraft*. 2007. Seite 25 – 26.

²⁷⁸ Siehe: ebenda. Seite 26 – 27.

Lieutenant of Inishmore – Martin McDonagh nützt aus, dass die Zuschauer sich auf diese Realität, die ihnen geboten wird, einlassen, oder, wie Joan FitzPatrick Dean es beschreibt:

McDonagh ruthlessly exploits the audience's willingness to suspend its disbelief and to accept, with his characters, a version of truth, especially one that endows it with knowledge not universally shared. This is, after all, one of the reasons that audiences come to the theater (or watch television). [...]

McDonagh relies upon tightly structured scenes that create audience suspense and build to cliff-hanging, shocking, sometimes violent, and hilarious blackouts.²⁷⁹

Wie sehr die Stücke verschachtelt sind und auf verschiedenen Ebenen selbst im Stück mit Wahrheit und Fiktion spielen, zeigt sich nicht nur an den oben erwähnten Vorspiegelungen falscher Tatsachen der einen Figur anderen und dem Publikum gegenüber, sondern auch durch kleine Sätze, in denen eine Figur etwas behauptet und gleich wieder zurücknimmt oder in Frage stellt.²⁸⁰

Die Struktur der einzelnen Stücke ist ähnlich und so lässt sich das von Paul Murphy für *The Lonesome West* Beschriebene auch auf die anderen Stücke umlegen:

The plot structure of *The Lonesome West* is in many ways driven by the traumatic consequences of domestic violence inasmuch as most of the play deals with the fallout subsequent to Coleman's act of patricide and its effect on the two brothers [...] The implications of years of patriarchal abuse stretching back to early childhood is evident here, but the farcical way in which the consequences of that abuse are presented serves to trivialize what was and still is a problem in Irish society.²⁸¹

Selbst Parallelen im konkreten Inhalt der Stücke sind zu finden, wie Paul Murphy aufzeigt: so z.B. das flüssige, heiße Plastik in *The Lonesome West* und das heiße Öl bei *The Beauty Queen of Leenane*, beides eingesetzt, um Menschen zu verletzen – einmal zur Folterung, einmal um Aufmerksamkeit zu bekommen. Unterschiedlich bei diesen beiden Situationen ist jedoch die Wirkung, da in *The Lonesome West* die Situation durch Humor – Welsh/Walsh²⁸² – durchbrochen wird, die Folderszene in *The Beauty Queen of Leenane* jedoch nicht.²⁸³ Die Reaktion, so Paul Murphy, ist jedoch nicht nur durch diesen Bruch eine andere, sondern es besteht auch ein Unterschied, ob diese Textstellen gelesen oder gesehen werden; bei der Lektüre ist in beiden Fällen eher das

²⁷⁹ Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh's stagecraft*. Seite 27.

²⁸⁰ Siehe: ebenda. Seite 30.

²⁸¹ Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 67 – Kursiv im Originaltext – Valene erklärt Father Welsh, dass sein Vater sich über den Haarschnitt lustig gemacht hat Coleman deshalb gewalttätig wurde (Szene 3, Seite 157).

²⁸² Siehe: Wortspiele in *The Lonesome West* – Scene Three.

²⁸³ Siehe dazu auch: Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. 2006, Seite 68 – 69.

Schreckliche der Szene präsent, in der Darstellung bergen beide Szenen eine gewisse Komik.²⁸⁴

Paul Murphy beschreibt die Stücke der Leenane-Trilogie als Stücke, die nicht nur in ihrer ethischen Aussage problematisch sind, sondern auch in Bezug auf die ethische Reaktion des Publikums: Die Stücke,

particularly *The Lonesome West*, are in the final analysis based on the manipulation of the dark side of emotional arousal and the farcical representation of fundamentally traumatic events.²⁸⁵

In gewisser Weise ist dieser Umstand auch das wirklich Politische am Theater Martin McDonaghs. Auch wenn er selbst unterstreicht, dass er nur Geschichten erzählen will, nicht aber sozialpolitische oder sozialkritische Aussagen machen möchte – einzig bei *The Lieutenant of Inishmore* finden sich dann Hinweise auf die Intention, etwas politisch Relevantes und Riskantes schaffen zu wollen – so ist die Reaktion des Publikums Ausgangspunkt für Diskussionen über die Ethik der Stücke, auch beim Publikum selbst.²⁸⁶

Einen weiteren Vergleich mit der Irischen Theatergeschichte – neben dem schon oft erwähnten John Millington Synge – stellt Christopher Murray in seinem Artikel an, in dem er ein Stück von Lady Gregory, *‘Spreading the News’*, *The Cripple of Inishmaan* gegenüberstellt.²⁸⁷ So verweist er auf die Parallelen in der Struktur der beiden Stücke – „satirical, ironic and exuberant with a strong emphasis on neoclassical tightness of plot [...] always constructed along classical lines.“²⁸⁸ Lady Gregorys Bezeichnung ihres eigenen Stückes als eine Farce, als eine „comedy with character left out“²⁸⁹ trifft, so Christopher Murray, auch auf *The Cripple of Inishmaan* zu. Häufig findet sich in der Literatur der Hinweis auf die Cartoonhaftigkeit der Figuren, auch Christopher Murray bezeichnet die Figuren bei Martin McDonagh als „two-dimensional servants of a farcical plot.“²⁹⁰

²⁸⁴ Siehe: Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. Seite 69.

²⁸⁵ Ebenda. Seite 75.

²⁸⁶ Siehe: Kommentare von Michael Diskin, Francis O’Connor, Johannes Terne usw... in den Interviews im Anhang.

²⁸⁷ Christopher Murray: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 79 – 95.

²⁸⁸ Ebenda. Seite 81.

²⁸⁹ Zitiert nach: ebenda. Seite 81.

²⁹⁰ Ebenda, Seite 81.

In wie weit die Figuren statisch sind oder sich im Sinne von Aristoteles verändern, bringen mehrere Aufsätze zur Sprache.²⁹¹ Generell überwiegt die Meinung, die Figuren würden keinem Wandel unterliegen und in ihre alten Gewohnheiten zurückkehren, sobald die Ereignisse vorbei sind. Beide Standpunkte haben aber in gewisser Weise ihre Berechtigung und es kommt auf die Interpretation an, welche der beiden Sichtweisen zutrifft.

As in most comedy, characterization is shallow. The characters are crudely carved and don't seem to be framed in an emotional landscape which is recognizable to the audience. Emotional interaction is thus reduced to the lowest common denominator on the emotional palette – pain as caused by psychological and physical violence [...]²⁹²

Sehr ausführlich geht z.B. Stephanie Pocock auf die Figur des Father Welsh ein, dessen Verhalten ebenfalls in beiderlei Weise gelesen werden kann.²⁹³

Und weiter bei Christopher Murray: „In McDonagh's work in general justice has no place. [...] In *The Cripple* in particular he presents a society without leadership.“²⁹⁴

Ganz ähnlich auch der Hinweis von Mária Kurdi bezüglich der Struktur der Leenane-Trilogie und der dargestellten Gewalt: „Despite using a small cast, the playwright manages to extend the idea that in Leenane self-serving brutality is not at all exceptional.“²⁹⁵ Dieser Punkt sorgt immer wieder für heftige Kritik, da damit ein durchwegs negatives Bild der Gesellschaft gezeichnet würde.

Instead of love they make war and tend to resort to various forms and degrees of violence including the extremity of homicide. [...] Responsible for the overall effect, the writer's comic and tragicomic dramaturgical arsenal is by all means complex, relying on the subtle interplay of grotesque exaggeration, subversive irony, parody, and caricature.²⁹⁶

²⁹¹ Siehe u.a.: Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh's stagecraft*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 29 – 30.

²⁹² Jan-Hendrik Wehmeyer: 'Good luck to ya': *Fast-food Comedy at McDonagh's*. In: Eric Weitz (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 91 – 92.

²⁹³ Stephanie Pocock: *The „ineffectual Father Welsh/Walsh“?: Anti-Catholicism and Catholicism in Martin McDonagh's The Leenane Trilogy*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 60 – 76. – Stephanie Pocock setzt sich mit dem Katholizismus in den Stücken Martin McDonaghs auseinander – auch sie zeigt anhand vieler Beispiele, wie Martin McDonagh die Kirche einsetzt, um verschiedene Reaktionen zu evozieren. Sie hebt hervor: „no other character in the maliciously gossipy world of Leenane is treated with such loyalty when offstage“ wie Father Welsh. Seite 65. – Hinweise dazu finden sich in allen drei Stücken der Leenane-Trilogie, am deutlichsten wird es dann jedoch in *The Lonesome West*, wenn Valene und Coleman über oder mit Father Welsh sprechen.

²⁹⁴ Christopher Murray: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. 2006, Seite 82 – 83.

²⁹⁵ Mária Kurdi: *Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh*. 2006, Seite 104.

²⁹⁶ Ebenda, Seite 113.

Das typische, stereotype Bühnenbild in den irischen Stücken Martin McDonaghs dient nicht dazu, so Lisa Fitzpatrick, dem Publikum eine vertraute Umgebung zu geben und wie andere Autoren aktuelle, Gender bezogene oder politische Themen zu diskutieren, sondern

[he] adapts its conventions for his own purposes. He does so, not to stage Irish identity or engage the audience in an emotional identification with the characters, but on the contrary, to create the distance that allows the audience to laugh at the horror he presents.²⁹⁷

Das Stereotype der Figuren ist auch bei Laura Eldred ein Thema, die in ihrem Aufsatz ebenso wie in den meisten anderen vorerst auf das Phänomen der Inkongruenz der Meinungen zu Martin McDonagh eingeht.²⁹⁸ Dem Für und Wider dieser heftigen Diskussion sei einzig dadurch beizukommen, zu akzeptieren, dass beide Seiten Recht haben und erst die Verbindung genau das ausmache, was die Stücke so besonders macht. So ist es die Kombination des Vertrauten und Altbekannten, der Spielereien mit Klischees und dem Aufbrechen durch Satire, Karikatur und Brutalität, die Summe vieler Einzelteile also, die sowohl Kritikpunkt als auch Ausgangspunkt für Lobeshymnen ist. Dieses Vermischen von Tradition mit Brutalität, wie Laura Eldred schreibt, hat Martin McDonagh mit den Strömungen der Literatur und des Films gemeinsam.²⁹⁹ Ausgehend von traditionellen Bühnenformen

[h]is satire tips over into bloody excess; his characters lose any pretence of realism; gore becomes an end in itself.³⁰⁰

Nicht als einzige, jedoch sicher am deutlichsten hebt Laura Eldred die Verbindung der Stücke mit dem Film hervor;³⁰¹ ebenso beschränken sich die Vergleiche meist auf die irische Theatertradition, allen voran den Stücken John Millington Synge. Hinweise auf zeitgenössische Autoren kommen seltener vor.³⁰² Laura Eldred betont, dass eine Auseinandersetzung mit Zeitphänomenen weitaus produktiver und aufschlussreicher

²⁹⁷ Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 147 – 148.

²⁹⁸ Siehe: Laura Eldred: *Martin McDonagh's Blend of Tradition and Horrific Innovation*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 198 – 213.

²⁹⁹ Siehe: ebenda. Seite 198.

³⁰⁰ Siehe: ebenda. Seite 198.

³⁰¹ Laura Eldred betont auch, dass es in der Literatur zu Martin McDonagh erstaunlich wenig zu diesem Punkt gibt, obwohl sich in vielen Interviews Anzeichen finden – Siehe: Interviews mit Martin McDonagh – dass der Film eine wesentlich dominantere Rolle in den Vorbildern einnimmt als das traditionelle irische Theater, mit dessen Stücken Martin McDonaghs Stücke verglichen werden. Hinweise auf Filme beschränken sich meistens auf die Nennung von Filmregisseuren oder bestimmten Filmen, deren (angenommene) Vorbildwirkung aufgrund von Ähnlichkeiten in den Stücken unübersehbar erscheint.

³⁰² Siehe: ebenda. Seite 199.

sein würde.³⁰³ Selbstverständlich ist die Ähnlichkeit zu Synges *The Playboy of the Western World* nicht zu übersehen und äußert sich in vielerlei Hinsicht: in der Sprache, der Darstellung eines nicht idealisierten Zustandes der Bevölkerung, und den heftigen Debatten, welche die Stücke auslösten, um nur einige zu nennen.

Noch eine weitere Ähnlichkeit gibt es zum Horrorfilm: abgesehen von immer mehr Leichen, so Laura Eldred, wurde der Horrorfilm zu „the source of grotesque and bloody special effects.“³⁰⁴ Neben explodierenden Katzen, Blut, zerschossenen Öfen, zu zerlegenden Leichen, einer Materialschlacht mit Schädeln und Knochen sowie Heiligenfiguren, müssen auch Menschen kopfüber hängen, erschlagen, verbrüht und erschossen werden.

Der Einsatz von Klischees aus dem Horrorgenre, so Laura Eldred, erlaubt es Martin McDonagh ein durchwegs düsteres Bild zu zeichnen. Der Verfall und Zerfall von Gesellschaftsstrukturen³⁰⁵ sowie das Gefühl der Ohnmacht und Hoffnungslosigkeit werden aufgezeigt, indem die Stückenden auf eine Wiederholung des Geschehenen hinweisen – vor allem deutlich in *The Beauty Queen of Leenane*, wenn Maureen den Platz ihrer Mutter Mag einnimmt, in *The Lieutenant of Inishmore*, wenn Mairead den Platz Padraics einnimmt, aber auch in den anderen Stücken, wenn Billy trotz aller Versuche aus dem alten Leben nicht ausbrechen kann, wenn Gewalt durch Gewalt ersetzt wird, Vermutungen und Verleumdungen nicht entgegengetreten werden kann oder der Kampf zwischen Valene und Coleman trotz allem weitergehen wird. Aber Martin McDonaghs Figuren und seine Gesellschaft sind in einer übertriebenen, überzeichneten und deshalb auch nicht mehr realen Welt angesiedelt, die sich bluttriefend und mörderisch präsentiert. Das Publikum, so Laura Eldred, weiß, was es von Martin McDonagh erwarten kann und lacht über die Wiederholung von immer gleich strukturierten Geschichten und Figuren. Martin McDonagh, so Laura Eldred am Ende ihres Aufsatzes, verbinde Altes mit Neuem, mischt Populärkultur mit Literatur, Film mit Klischees und erfüllt Erwartungen, um sie zu brechen und zu hinterfragen. „He unites these influences into works that are both traditional and innovative.“³⁰⁶

Diese Mischung wird immer wieder hervorgehoben. Karen Vandavelde:

³⁰³ „These analyses gesture toward the importance of popular culture and specifically of disturbing film in comprehending McDonagh’s work; in fact, a consideration of the filmic horror genre in the late twentieth century, especially the slasher film, has a great deal to contribute to the understanding of McDonagh’s characters and plot structures in *The Lieutenant of Inishmore* and *The Pillowman*, and of these plays’ peculiar relationships with their audiences.“ Laura Eldred: *Martin McDonagh’s Blend of Tradition and Horrific Innovation*. Seite 199.

³⁰⁴ Ebenda. Seite 207.

³⁰⁵ Siehe: Klischees von Irland: Kirche, Familie, Gesetz usw.

³⁰⁶ Laura Eldred: *Martin McDonagh’s Blend of Tradition and Horrific Innovation*. 2006, Seite 211.

The novelty of McDonagh's horror-soap style is in fact an exaggerated version of the old genre of tragicomedy. The unusual mixture of high emotion and hilarious laughter injects the two traditional genres with new and vibrant life. On a deeper level, however, it is exactly in the fusion of the two genres that Martin McDonagh prompts the audience to think of why it is laughing, and to laugh about its seriousness.³⁰⁷

In ihrem Beitrag für das Buch: „Theatre Stuff“³⁰⁸ schreibt Karen Vandavelde zu Beginn ganz allgemein über Martin McDonagh und seine Präsenz in den Medien, die negativen und überschwänglichen Kritiken und die Interviews, die sich in den diversen Printmedien finden lassen. Die Attribute, mit denen Martin McDonagh beschrieben wird, so Karen Vandavelde,

are generally attributed to radical contemporary art, pop stars or notorious film directors, and it is quite surprising to meet them in the rhetoric of theatre criticism.³⁰⁹

Karen Vandavelde betont auch, dass, obwohl Martin McDonagh durchaus zu den jungen, neuen Autoren gezählt werden muss, die Stücke nicht in das Schema hineinpassen, denn

[c]ontrary to the expectations of a new play at the radical cutting edge of the nineties, McDonagh's trilogy does not feature drugs, pop music or trendy life style, but members of a rural community who are victims of loneliness, depression and economic progress. [...] McDonagh's radical freshness is definitely not to be found in the plot, language, setting and theme of his drama.³¹⁰

In ihrem Aufsatz bezieht sich Karen Vandavelde auf Fintan O'Toole, wenn sie betont, dass der ständige Wechsel von Realität und Imagination das Markenzeichen im Schreibstil Martin McDonaghs ist,³¹¹ und sie führt viele Beispiele dieses Wechsels an.³¹²

Martin McDonaghs Einsatz von Gewalt ist in einem ständigen Wechselspiel mit der Erwartung des Publikums verknüpft. Jedes Mal, wenn über Gewalt gesprochen wird, so Karen Vandavelde, entsteht im Publikum die Erwartung, dass diese Gewalt nicht tatsächlich stattfinden wird. Aber: Die Figuren treiben die Gewalt weiter,

and sometimes even further than any one would have expected. McDonagh's characters show no mercy for one another.³¹³

³⁰⁷ Karen Vandavelde: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. In: Eamonn Jordan (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 297.

³⁰⁸ Eamonn Jordan (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000.

³⁰⁹ Karen Vandavelde: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. 2000. Seite 292.

³¹⁰ Ebenda. Seite 292 – 293.

³¹¹ Siehe: ebenda. Seite 296.

³¹² Siehe: ebenda. Seite 296 – 297.

³¹³ Ebenda. Seite 297.

Martin McDonaghs Stücke sind aber, trotz vieler Parallelen zur Wirklichkeit und durch die enge Verbindung mit Irland, keine Stücke, die sich in irgendeiner Weise „engagieren“ wie Karen Vandavelde schreibt,³¹⁴ sondern so allgemein gültig, so offen für Interpretationen, dass sie weltweit funktionieren und Bedeutung haben.³¹⁵ Eine politische Interpretation, so Karen Vandavelde, verhindere aber einen klaren Blick auf die vielen Nuancen der Stücke „and ignore the double edge of his grotesque irony.“³¹⁶

Steven Price schreibt in seinem Aufsatz über Martin McDonagh immer wieder davon, dass McDonagh „a writer of pastiche“³¹⁷ sei. Vor allem stützt er sich dabei auf Aussagen von Dominic Dromgoole, der Martin McDonaghs Stücke sehr kritisch beschreibt:

There was a Pinterish play, a piece of absurdism and early signs of the Galway voice [...]. There was nothing remotely Irish about them, nor was there anything particular to say.³¹⁸

Steven Price zitiert Dominic Dromgoole, der von Einflüssen von Tom Murphy, Billy Roche, Beckett, Synge, O’Casey, und sogar Wilde auf Martin McDonaghs Stücke spricht und folgert daraus:

‘Since his greatest talent is as a pasticheur, he is able to reproduce forgeries of any of these writers at will,’ and Dromgoole sees as a weakness in *Beauty Queen* that ‘There is too much quotation, it is too directly from other fiction,’ the result being that the plays of the trilogy are little more than ‘pot-boilers,’ ‘pastiche soup, a blend of Irish greats, with a pinch of sick punk humour thrown in. Its greatest achievement is that it is entertaining.’³¹⁹

Steven Price macht in seinem Aufsatz deutlich, dass eine solche Sichtweise zwar nachvollziehbar ist, aber – wie auch viele andere vor und nach ihm – keineswegs den Punkt der Stücke treffen würde. Denn:

In contemporary popular culture the literary and dramatic past itself becomes myth, its forms and structures endlessly recycled, and so available even to those who have no direct knowledge of those putative origins that critical theory has in any case deconstructed out of existence.³²⁰

³¹⁴ Siehe: Karen Vandavelde: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. Seite 299 – 300.

³¹⁵ Siehe: ebenda. Seite 300.

³¹⁶ Ebenda. Seite 301.

³¹⁷ Steven Price: *Martin McDonagh: A Staged Irishman*. Cynos 18. 1., 2001. Seite 110.

³¹⁸ Dominik Dromgoole zitiert in: ebenda. Seite 111. Dominic Dromgoole: *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*. Methuen, London, 2000. Seite 197 – 200.

³¹⁹ Dominik Dromgoole zitiert in: ebenda. Seite 111.

³²⁰ Ebenda. Seite 115.

Der Vergleich mit dem Grotesken im Sinne Bachtins wird immer wieder gemacht, hält aber nur bedingt stand. Mieun Kwak hält fest, dass der karnevalesque Teil der Groteske bei Martin McDonaghs Stücken – hier explizit auf *The Beauty Queen of Leenane* bezogen – fehlt, und nur mehr der Hass bleibt.³²¹

Auch John McDonagh geht in seinem Aufsatz auf diese Vermischung von Strukturen und Genres ein und betont die Gefahren, die bei solch einem Vorgehen entstehen: allem Voran, dass die Vorzeichen von Komödie und Tragödie so sehr vermischt werden, dass weder das eine noch das andere erkennbar bleibt, weiter noch, dass selbst Elemente der Tragikomödie nicht mehr erkennbar sind und die Gefahr immer präsent ist, in die eine oder andere Richtung total abzurutschen, wie dies z.B. laut John McDonagh bei *The Beauty Queen of Leenane* mit der stinkenden Abwasch der Fall ist.³²² John McDonagh geht noch weiter, indem er nicht nur dem Kritiker Charles Spencer³²³ unterstellt, keine Ahnung von der Schwarzen Komödie – black comedy – zu haben, sondern darauf verweist, dass mit der Beschreibung Mags und dem Hinweis zu Beginn des Stückes, ihre Hand sei zuvor schon einmal verbrüht worden, das Ende des Stückes schon offensichtlich und nicht unerwartet eintrete.³²⁴ Die Mordwaffe ist ebenfalls zu Beginn deutlich zu identifizieren – was nicht viel mehr heißt, als dass jeder, der sich überraschen lässt, es sich selbst zuzuschreiben habe. Ob diese Einstellung John McDonaghs gerechtfertigt ist, sei dahingestellt, spiegelt aber einen gewissen Unwillen wieder, sich auf das Geschehen der Stücke einlassen zu können. Interessant auch seine Folgerung, die diametral zu dem bisher Wiedergegebenen steht: dass die Sprache durch ihre Künstlichkeit sowie das nicht exakt wiedergegebene Bild Connemaras das realistische Bild, dass erschaffen werden soll (dies kommt wiederum auf die Interpretation an), zerstören würde.³²⁵

Einen weiteren sehr interessanten Aufsatz zu dem Thema liefert Clare Wallace; in ihrem Aufsatz geht sie genauer auf die Struktur der Stücke ein, und argumentiert

³²¹ Mieun Kwak: *Radical Representations of the Virgin and the Hero in Three Irish Plays: The Playboy of the Western World, Juno and the Paycock, and The Beauty Queen of Leenane*. University of Alberta (Magisterarbeit) 2004. Seite 53.

³²² Siehe: John McDonagh: 'When it's there I am, it's here I wish I was': *Martin McDonagh and the Construction of Connemara*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 225.

³²³ Siehe: III.1.1.1.2. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in London.

³²⁴ Siehe: John McDonagh: 'When it's there I am, it's here I wish I was': *Martin McDonagh and the Construction of Connemara*. 2006, Seite 225 – 226.

³²⁵ Siehe: ebenda. Seite 226 – 227.

weshalb – oder weshalb nicht – eine Zuordnung zu einem bestimmten Genre möglich ist. Sie charakterisiert die Stücke folgendermaßen:

McDonagh's narratives are excessive in their devotion to action, the diminution of character and the arch nature of their language. These features, however, only gain edge because of their parody of stereotypes and pastiche of discourses ranging from the literary and theatrical to the popular to the political. The plays demonstrate postmodern tendencies in their combinations of recycling, ironic detachment and 'bad' taste or kitsch that ultimately constitute a spectacular arrangement, in that what is circulated are representations of representations with no guaranteed recourse to an original.³²⁶

Clare Wallaces Begründung, warum Martin McDonaghs Stücke nicht so ganz unter die Kategorie des In-Yer-Face Theaters passen, ist die Auseinandersetzung der Stücke mit „destructive absurdity and exaggerated often cruel, comedy.“³²⁷ Und, so Clare Wallace weiter:

In his strongest plays the humour is balanced with dark undercurrents and destructive ambivalence. [...] The provocation of a volatile mixture of humour and horror, in addition to a widely publicised dismissal of tradition, had lead to the popular labelling of McDonagh as punk.³²⁸

Vieles spricht dafür, die Stücke als Melodramen einzuordnen, wäre da nicht die Kombination aus Gewalt und Humor. Die Stücke haben mit Melodramen einiges gemein, wie Clare Wallace aufzählt:

[...] suspense, sensational episodes and romance [...] As in the melodramatic comedy of manners, the unities of time, place and character are observed.³²⁹

Und dadurch seien sie auch dem „Théâtre du Grand Guignol“ ähnlich,

which [...] is renowned for its exploitation of the grotesque and visceral, to generate suspense and fear, but also humour. Violence was integral to the spectacle.³³⁰

Der Humor in Form von Satire, so Clare Wallace, (vor allem auch hinsichtlich der Frage nach der Präsentation Irlands in den Stücken)

[...] does not mean that the plays are unproblematic; their citations, ludic recycling, coupled with farcical superficiality and casual brutality, makes any simple reading on the basis of satiric parody difficult, but not necessarily, as some critics of McDonagh have asserted, impossible.³³¹

Und außerdem meint Clare Wallace, bei einer kritischen Auseinandersetzung mit den Stücken müsste vor allem berücksichtigt werden, dass

³²⁶ Clare Wallace: „Pastiche Soup“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. In: *Litteraria Pragensia*. Vol. 15, Nr. 29, 2005. Seite 5.

³²⁷ Ebenda. Seite 6.

³²⁸ Ebenda. Seite 6.

³²⁹ Ebenda. Seite 7.

³³⁰ Ebenda. Seite 7.

³³¹ Ebenda. Seite 12.

McDonagh draws upon multiple styles and genres without distinguishing between high or popular cultural references in an apparently gratuitous display of manic intertextuality.³³² [Und weiter:] In the light of such observations one might argue that what McDonagh has done is to exploit Irishness as a style – one that in particular has many resonances in the theatre.³³³

Clare Wallace geht in diesem Aufsatz auch auf das Verhältnis von England und Irland ein, genauso wie sie auf das Bild von Westirland in den Trilogien hinweist.

Und noch einen weiteren wichtigen Punkt hebt Clare Wallace in aller Deutlichkeit hervor: Die Stücke sind konservativ und der Naturalismus, der in den Inszenierungen vor allem in Irland zu finden ist, ist deshalb begründet.³³⁴

Auch wenn *The Pillowman* in vielerlei Hinsicht den Stücken ähnelt, die in Irland angesiedelt sind, durch das Geschichtenerzählen, das fast in den Vordergrund der Handlung tritt, hat das Stück schon dadurch eine Sonderstellung. Werner Huber schlüsselt das tragende Element des Geschichtenerzählens auf. Martin McDonagh, so Werner Huber, erschaffe in dem Stück eine Vermischung von Epik und Dramatischen Momenten.³³⁵

[...] McDonagh, in his almost allegorical vagueness, seems to out the emphasis elsewhere, i.e. on structural premises, on the doubling of characters as protagonists/antagonists and narrators, on the ontological status of fictional practices, on reception aesthetics (captivating and confusion the audience.)³³⁶

Alle Geschichten, die in *The Pillowman* erzählt werden, – bis auf eine Ausnahme – sind von Katurian. D.h. auch, so Werner Huber:

Apart from the central ‘story’ (the main plot) of Katurian’s interrogation and execution, the play has to rely on the insertion of stories and their symmetrical arrangement to give it structural unity and substance.³³⁷

Fünf der acht Geschichten (plus zwei alternative Enden) von Katurian werden nur erzählt, drei auch gespielt. (Die eine Geschichte von Tupolski wird nur erzählt.) Werner Huber betont, dass die Geschichten und Märchen, die hier erzählt werden,

³³² Clare Wallace: „*Pastiche Soup*“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. Seite 12.

³³³ Ebenda. Seite 13.

³³⁴ „[...] while the plays discussed continually draw attention to the genres, themes and stereotypes they quote, formally they are highly conservative dramas. In spite of the playful and unruly energy of his work to date, the traditional unities of time, place and character remain firmly in place. [...] his use of stage space does not stray far beyond the borders of naturalism.“ Ebenda. Seite 37.

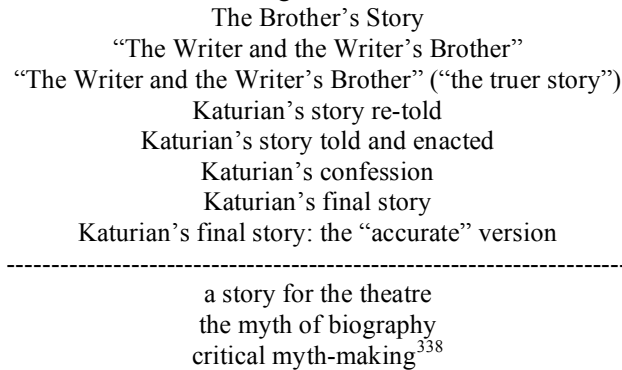
³³⁵ Siehe: Werner Huber: *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?* In: Christopher Houswitschka u.a. (Hrsg.): *Literary Views on Post-Wall Europe: Essays in Honour of Uwe Böcker*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2005. Seite 286.

³³⁶ Ebenda. Seite 287.

³³⁷ Ebenda. Seite 287.

auch in einem über den Inhalt der Geschichten stehenden Kontext gesehen werden können: sie ergänzen sich.

The following schema is an attempt to visualise this structure of nesting stories. Reading it from top to bottom means progressing from the innermost story, the central micro-narrative, to the ever-widening frame-tales.



Werner Hubert führt das Ganze noch weiter aus:

Beyond the basic story of "a writer in a totalitarian state is interrogated" with its multiple revisions one can mark out further 'stories' in which the primary text is embedded: (1) the play itself becomes a story, a story for the theatre; (2) the playwright himself through his biographical self-fashioning is adding another 'story' dimension – and, needless to say, McDonagh has been notorious for such myth-making, (3) finally, the writing of literary *history* is in itself an act of critical myth-making, as is the case when critics review the McDonagh canon with a view to detecting progress and development.³³⁹

Das Ineinander-Weben von einer Geschichte in eine andere und das eigentlich offene Ende, so Werner Huber, vermittele das Gefühl, nur der endgültige Fall des Vorhangs am Ende des Stückes könne eine weitere Geschichte, eine weitere Version abwenden.³⁴⁰ „As in *The Pillowman*, there is always a "truer" story, a more "accurate" ending, an suggestion of alternative plot-lines."³⁴¹

³³⁸ Werner Huber: *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?*. Seite 288.

³³⁹ Ebenda. Seite 289.

³⁴⁰ Siehe: ebenda. Seite 290.

³⁴¹ Ebenda. Seite 291.

Zu den einzelnen Stücken:

II.3.1. Die Leenane-Trilogie:

II.3.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*:

Die oft wiederholte Aussage Martin McDonaghs, er hätte das Stück in nur acht Tagen geschrieben,³⁴² revidiert Patrick Lonergan in seinem Aufsatz und meint, „it’s not necessarily the case the first version resembled the one finally produced.“³⁴³

Marion Castleberry konzentriert sich in ihrem Aufsatz auf: „Comedy and violence in *The Beauty Queen of Leenane*“³⁴⁴. Sie betont, dass in der Tradition der irischen Dramatiker auffallend oft der Fall ist, dass das Lachen niemals weit vom Leid liegt.³⁴⁵ Auch hier fallen wieder die Namen Samuel Beckett³⁴⁶, Sean O’Casey und John Millington Synge.

In their comedy, laughter is never far from tears. Much of contemporary Irish drama seems to follow this same tradition of using comedy to explore the darker side of the human experience. This is certainly true of the plays of Martin McDonagh [...]³⁴⁷

Das Lachen bei Martin McDonaghs Stücken ist jedoch keines, das Erleichterung bringt, meist verstärkt es das Unbehagen noch.

Manipulated by McDonagh’s brilliant use of language [...] and universal comic devices, the audience cannot help but laugh at some of the most intense moments of the play. However, the play’s humor is not designed to provide comic relief; instead, it intensifies the pain of the characters while focusing and clarifying the darker moments of the play.³⁴⁸

³⁴² Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

³⁴³ Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh’s Lieutenant of Inishmore*. In: Irish Studies Review. 13/1. Seite 67. Ähnlich müsse auch mit der Aussage umgegangen werden, Martin McDonagh hätte nicht viele Theaterstücke gesehen. Denn auch dies heißt nicht, so Patrick Lonergan, er habe sie nicht gelesen.

³⁴⁴ Marion Castleberry: *Comedy and violence in The Beauty Queen of Leenane*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 41 – 59.

³⁴⁵ Siehe: ebenda. Seite 41.

³⁴⁶ Samuel Beckett wird oft im Zusammenhang mit dem Titel von *A Skull in Connemara* genannt, da der Titel aus ein Zitat aus *Warten auf Godot* ist. Andere Parallelen zur Weltliteratur ortet Clare Wallace vor allem bei der Friedhofsszene von *A Skull in Connemara* und vergleicht sie mit *Hamlet*. Siehe: Clare Wallace: „*Pastiche Soup*“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. Litteraria Pragensia Vol. 15, Nr. 29. 2005. Seite 28 – 29.

³⁴⁷ Marion Castleberry: *Comedy and violence in The Beauty Queen of Leenane*. 2007. Seite 41.

³⁴⁸ Ebenda. Seite 43.

Trotzdem bleibt Lachen die einzige Möglichkeit, die oft bleibt, um auf die Absurdität und die emotionalen Brutalitäten (vor allem bei *The Beauty Queen of Leenane*) zu reagieren.³⁴⁹

Marion Castleberry zeigt an vielen Beispielen aus dem Stück, wie das Lachen als Reaktion auf Gewaltdarstellung oder Brutalitäten gerade das sei, was das Stück wirklich ausmache:

[...] The Beauty Queen's comedic power stems from the directness of its shock tactics, the immediacy of its language, and the relevance of its themes.³⁵⁰

Laura Eldred hingegen konzentriert sich in ihrem Aufsatz auf das gothic-Element in den Stücken Martin McDonaghs.³⁵¹ Zu Beginn ihres Aufsatzes zieht sie Parallelen von Alfred Hitchcocks *Psycho* zu *The Beauty Queen of Leenane*.³⁵²

McDonagh uses the genres of horror and the gothic in order to force his audience into positions that may be uncomfortable – into sympathy with monstrous characters and into recognition of its own atavistic love of aestheticized violence.³⁵³

Sie zeigt noch andere Filme auf, deren Entsprechungen in den Stücken Martin McDonaghs zu finden sind.³⁵⁴ Generell beschränkt sie sich darauf, die Figuren, die eine solche Entsprechung haben oder jene, denen das Publikum Sympathie bekundet, anhand von Beispielen zu erläutern.³⁵⁵

Laura Eldred stellt hier auch die Frage nach dem Publikum: Es muss eine gewisse „verbindende Moral“³⁵⁶ im Publikum bestehen, denn:

For an audience as amoral as McDonagh's characters, these plays would produce nothing and would be terribly boring.³⁵⁷

Weitere konkrete Auseinandersetzungen mit dem Stück befassen sich vor allem mit dem Einsatz von Gewalt³⁵⁸ aber auch mit vielen der weiter unten besprochenen Themen.

Clare Wallace hebt hervor, dass die Stücke, obwohl sie in ihren Plots unterschiedlich sind, alle abhängig sind von „comparable melodramatic strategies of reversal,

³⁴⁹ Siehe: Marion Castleberry: *Comedy and violence in The Beauty Queen of Leenane*. Seite 50.

³⁵⁰ Ebenda. Seite 58.

³⁵¹ Laura Eldred: *Martin McDonagh and the contemporary gothic*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 111– 130.

³⁵² Siehe: ebenda. Seite 111.

³⁵³ Ebenda. Seite 113.

³⁵⁴ Siehe: ebenda. Seite 114 – 115.

³⁵⁵ Seien dies nun Maureen, Mick oder Billy.

³⁵⁶ Siehe: Laura Eldred: *Martin McDonagh and the contemporary gothic*. 2007. Seite 125.

³⁵⁷ Ebenda. Seite 125.

³⁵⁸ Siehe: Kapitel II.6.1. Gewalt.

concealment and revelation.³⁵⁹ Trotzdem hebt sich *The Beauty Queen of Leenane* deutlich von den anderen Stücken hervor, so Clare Wallace.

The Beauty Queen of Leenane is perhaps McDonagh's best made play in the conventional sense. While like all McDonagh's work, plot and dramatic tension are of central importance, what distinguishes *The Beauty Queen of Leenane* is a depth of character development unparalleled in any of the subsequent work.^{360/361}

II.3.1.2. *A Skull in Connemara*:

Dem zweiten Stück der Leenane-Trilogie wird in der Literatur ein eher untergeordneter Platz zugewiesen. Einer der Aufsätze, die sich wirklich näher mit dem Stück befassen, ist der von Laura Eldred: Martin McDonagh and the contemporary gothic.³⁶²

Weder auf die Figuren noch auf die Handlung wird in besonderer Weise in der Literatur eingegangen, auch bei den Zeitungsartikeln sind nur wenige zu finden, die sich explizit mit *A Skull in Connemara* auseinandersetzen. Das Stück hat, verglichen mit den anderen Stücken, weitaus größere Schwächen und wohl auch zu viele Parallelen zu *The Beauty Queen of Leenane* und *The Lonesome West*.

Aleks Sierz hebt hervor, dass weder *A Skull in Connemara* noch *The Lonesome West* in ihrer Qualität an *The Beauty Queen of Leenane* heranreichen würden, aber

Watching all three together on a large stage gave audiences the chance to linger in McDonaghland, with its heady language, disregard for political correctness and satirical punch. At its best, the trilogy threw audience emotions into a wild swing between gleeful laughter and moments of bleak self-awareness. [...] If the shock of McDonagh's disrespect for Irish traditions, verbal inventiveness and confident theatricality was seductive when *The Beauty Queen of Leenane* first appeared, the trilogy revealed his limitations. While Mag and Maureen are deep enough to engage our interest, neither of the other plays has comparably rounded characters. However hilarious, they seemed to be repeating the same postmodern trick. And while they don't prefer style over content – their style carries the content – they do lack compassion. If this does not matter too much in one play, its absence in a trilogy leads to a sense of depressing futility.³⁶³

³⁵⁹ Clare Wallace: „Pastiche Soup“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. Litteraria Pragensia Vol. 15, Nr. 29., 2005. Seite 22.

³⁶⁰ Ebenda. Seite 22.

³⁶¹ An anderer Stelle formuliert Clare Wallace es noch einmal anders: „It is manifest from the plots of the plays in the trilogy, that as McDonagh privileges action over contemplation, his characters grow increasingly schematic and his destabilisation of traditional notions of value becomes progressively more farcical. In its exploitation of a fine division between horror and empathy, *The Beauty Queen of Leenane* achieves a suspense and depth unequalled in the other plays.“ Ebenda. Seite 24.

³⁶² Laura Eldred: *Martin McDonagh and the contemporary gothic*. 2007. Seite 123 – 124.

³⁶³ Aleks Sierz: *In Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Faber and Faber Limited, London, 2001. Seite 224 – 225.

II.3.1.3. *The Lonesome West*:

Laut einem Interview, das Martin McDonagh anlässlich der Aufführungen der Leenane-Trilogie in Sydney gab, ist *The Lonesome West* sein Lieblingsstück.³⁶⁴

Immer wieder wird auf die Sonderstellung von Father Welsh hingewiesen,³⁶⁵ in vielen Fällen wird er als einzige moralische Instanz erwähnt. Es kommt wohl auf den Standpunkt an, ob Father Welsh als Don Quichotte, Held oder Versager gesehen wird. Ebenso tragen auch alle anderen Figuren bei Martin McDonagh widersprüchliche Eigenschaften in sich, aber, wie Joseph J. Feeney schreibt:

Some people are good, even heroic – the priest drowns himself to save two brothers from their hate – but most people submit to their dark drives.³⁶⁶

³⁶⁴ Siehe: Joyce Morgan: *Aussie soaps: McDonagh comes clean*. Sunday Morning Herald, 08.01.1998.

³⁶⁵ Siehe II.5.2. Figuren und Sprache.

³⁶⁶ Joseph J. Feeney: *Where pain and laughter meet: The Irish plays of Martin McDonagh*. America, 22.11.1997, Vol. 177, Issue 16, Seite 20.

II.3.2. Die Aran-Insel-Trilogie:

Patrick Lonergan betont ganz dezidiert, dass Martin McDonagh eigentlich erst mit der Aran-Insel-Trilogie die Idee hatte, die Stücke in Trilogien anzuordnen. Außerdem, wie schon oben erwähnt, sei es Willkür von Seiten Martin McDonaghs gewesen, gerade Inishmore für den Handlungsort auszusuchen. Immer wieder finden sich Hinweise, dass Inishmore nur deshalb Handlungsort wurde – und in weiterer Folge die beiden anderen Inseln der Aran Inselgruppe – weil es weit genug von Belfast entfernt war.³⁶⁷

II.3.2.1. *The Cripple of Inishmaan*:

Zu *The Cripple of Inishmaan* finden sich verhältnismäßig viele Aufsätze, die sich mit dem Inhalt auseinandersetzen. Oft sind es sogar nur kleine Teile des Stückes, denen besondere Aufmerksamkeit geschenkt wird.³⁶⁸

Clare Wallace beschreibt das Stück als „primarily a provincial comedy“³⁶⁹.

So beschreibt Joan FitzPatrick Dean in dem Aufsatz „*Martin McDonagh's stagecraft*“ das Set des Stückes.³⁷⁰ Und Patrick Lonergan geht in seinem Aufsatz: „*Never mind the shamrocks*“ – *Globalizing Martin McDonagh*“ genauer auf Scene Seven ein.³⁷¹

In Roberts Brusteins Artikel: „*The Rebirth of Irish Drama*“³⁷² findet sich ebenfalls viel zu *The Cripple of Inishmaan*, weit über die normale Berichterstattung hinaus.³⁷³

“In countries,” wrote Synge, “where the imagination of the people, and the language they use, is rich and living, it is possible for a writer to be rich and copious in his words....” *The Cripple of Inishmaan* fulfils Synge's command that dramatic language be “as fully flavored as a nut or an apple.” [...] Like Synge, McDonagh has no

³⁶⁷ Siehe: Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. In: *Irish Studies Review*. 13/1, 2005. Seite 67. – Dafür würde dann auch sprechen, dass *The Lieutenant of Inishmore* das erste der drei Stücke der Aran-Insel-Trilogie ist. Hinweise darauf finden sich immer wieder, durch die Aufführungsgeschichte (und auch durch die Chronologie der Handlungszeit der Stücke) steht *The Cripple of Inishmaan* immer vor *The Lieutenant of Inishmore*.

³⁶⁸ Siehe auch: II.6.2. Komik.

³⁶⁹ Clare Wallace: „*Pastiche Soup*“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. 2005. Seite 31.

³⁷⁰ Siehe: Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh's stagecraft*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 28.

³⁷¹ Siehe: Patrick Lonergan: „*Never mind the shamrocks*“ – *Globalizing Martin McDonagh*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 165.

³⁷² Robert Brustein: *The Rebirth of Irish Drama*. New Republic, 07.04.1997, Vol.216 Issue 14, Seite 28.

³⁷³ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits. Siehe oben.

illusions about the heroic nature of his countrymen, whatever the musical quality of their speech.”³⁷⁴

In der Diplomarbeit von Kristina Ann McGraw³⁷⁵ findet sich unter dem Kapitel: „*A History of Violence*“ eine genaue Analyse von *The Cripple of Inishmaan* in Bezug auf Klischees. So hebt sie gleich zu Beginn hervor, dass dadurch, dass Billy gerne liest, der Rest der Figuren durch seine abschätzigen Kommentare unter dem Klischee des dummen oder einfältigen Iren summiert werden.³⁷⁶ In Bezug auf ihr Thema, schreibt sie über *The Cripple of Inishmaan*:

Martin McDonagh thereby asserts that the stories of romantic Ireland are unreliable and that people are more than a mere set of stereotypes. The happy ending anticipating Billy’s romantic relationship with Helen is tempered by the blood that he coughs into his hand, reminding him that he will not live long enough to enjoy this relationship. Hence, this story of romance is also not what it seems. Helen has unwillingly prevented Billy from taking his own life, in ironic imitation of the death he was saved from as an infant, but she cannot save him from the horrors of consumption. In fact nothing, not even the Gaelic mythos, can save these people from the horrors with which they continually exist. By mocking the mythos’ stereotypes, McDonagh reveals that unquestioning belief in fairy tales tends to blind people from the reality beneath the story.³⁷⁷

Eine Sonderstellung nimmt die siebte Szene des Stückes ein – verbunden mit dem zweiten Teil der achten Szene – in der Martin McDonagh jedes Klischee einarbeitet, das nur irgendwie in den Sterbemonolog hineinpasst. Patrick Lonergan zählt all diese Klischees und ‘typisch irischen’ Elemente auf und setzt dem Sterbemonolog schließlich Billys Meinung aus der achten Szene gegenüber.

McDonagh is neither creating nor exploiting images of stage-Irish characters in this passage. Rather, he is drawing attention to his audiences’ willingness to accept such images uncritically. This is an example of how McDonagh’s theatre demands of audiences that they apply more rigorous attention to their reception of mass-mediated cultural products, such as the Hollywood film for which Billy auditions.³⁷⁸

Aleks Sierz sieht mit der Uraufführung von *The Cripple of Inishmore* die ersten Anzeichen davon, dass Martin McDonaghs Höhepunkt mit *The Beauty Queen of Leenane* schon erreicht war. Seine Begründung ist „the comparative weakness of that play – especially its cruelly manipulative attitude to the characters“.³⁷⁹

³⁷⁴ Roberts Brustein: *The Rebirth of Irish Drama*. 07.04.1997. Seite 28.

³⁷⁵ Siehe: Kristina Ann McGraw: *The Evolution of the Gaelic Mythos Through Twentieth-Century Drama*. University of Nevada, 2006.

³⁷⁶ Siehe: ebenda. Seite 43.

³⁷⁷ Ebenda. Seite 48 – 49.

³⁷⁸ Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh’s Lieutenant of Inishmore*. 2005. Seite 73.

³⁷⁹ Aleks Sierz: *In Yer-Face Theatre: British Drama Today*. 2001. Seite 225.

II.3.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*:

Als das einzige angeblich ‘politische’ Stück Martin McDonaghs wird über *The Lieutenant of Inishmore* meistens im Zusammenhang mit der politischen Situation in Nordirland, im Zusammenhang mit Terrorismus und auch wegen der weitaus expliziteren Gewaltdarstellung relativ viel geschrieben. Neben dem schon erwähnten Aufsatz von Joan FitzPatrick Dean³⁸⁰ ist vor allem Ondřej Pilnýs Buch: „Irony and Identity in modern Irish Drama” zu erwähnen.

Ein weiterer Aufsatz, der sich mit diesem Thema auseinandersetzt, ist jener von Patrick Lonergan.³⁸¹

Im Gegensatz zu den früher aufgeführten Stücken fehle dem Stück, so Ondřej Pilný, größtenteils „[t]he earlier subtlety of intertextual referencing and [the] parody has very much disappeared [...]”.³⁸²

Und, so Ondřej Pilný weiter: *The Lieutenant of Inishmore* sei eigentlich vielleicht nur deshalb irgendwie anders als die anderen Stücke, da die Gewalt bis zu einem bestimmten Punkt noch mehr übertrieben wird. Ondřej Pilný meint, es sei ein Stück, das herausfinden will, wie viel Blut das Publikum auf der Bühne akzeptiert – etwas, das zu Beginn der 90er Jahre im Kino schon als gegeben hingenommen wurde und eben jetzt auf die Bühne transferiert werden sollte und wurde.³⁸³ Aber: „one of the aspects *The Lieutenant* manages to retain from its predecessors is its recurrent self-reflexivity.”³⁸⁴

Anders als bei den vorhergegangenen Stücken, so Ondřej Pilný, fehle *The Lieutenant of Inishmore* nicht nur diese Intertextualität, die gerade den Reiz der Leenane-Trilogie ausmache und auch ansatzweise in den anderen Stücken vorhanden ist, selbst die Satire wäre in diesem Falle problematisch. Die Gewaltszenen sind zwar in Anlehnung an bekannte Filme der 90er Jahre zu sehen (*Reservoir Dogs*³⁸⁵ und *Desperado*³⁸⁶ werden in diesem Zusammenhang oft genannt), aber:

³⁸⁰ Siehe: Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh's stagecraft*. 2007. Seite 29.

³⁸¹ Siehe: Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. 2005. Seite 65 – 78.

³⁸² Ondřej Pilný: *Irony and Identity in modern Irish Drama*. In: *Litteraria Pragensia*, Prag, 2006. Seite 158. – Ähnliches schrieb Ondřej Pilný schon in dem Aufsatz: Ondřej Pilný: *Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency?*. 2004. Seite 230 und folgende.

³⁸³ Ebenda. Seite 158.

³⁸⁴ Ebenda. Seite 159.

³⁸⁵ *Reservoir Dogs*, Regie: Quentin Tarantino, 1992.

³⁸⁶ *Desperado*, Regie: Robert Rodriguez, 1995.

[t]he only satirical aspect of the play may possibly be identified as a critique of a stereotypical British view of the Irish as wild IRA men. But a satire which in itself is built on a fairly crude and heavily dated stereotype of the Brit must simply flop. All intertextual reaching out – such as there is – then remains sadly within the framework of a rather shallow farce.³⁸⁷

Oft wird nur über die Leenane-Trilogie als Ganzes geschrieben, wohl auch deshalb, da die Aran-Insel-Trilogie nicht vollständig ist. Clare Wallace fasst diese Trilogie in ihrer Kategorisierung jedoch zusammen und hebt hervor, dass

[t]he plays in McDonagh's second trilogy suffer from a comparable ludic excess and reliance upon violent action, though they too are propelled by stylistic pastiche, parody of stereotypes and, in the case of *The Lieutenant of Inishmore*, bad taste.³⁸⁸

In dem schon oben erwähnten Aufsatz „Too Dangerous to Be Done?“ beschreibt Patrick Lonergan auch den Versuch, das Stück in die Kategorie des ‘In-Yer-Face’ Theaters einzuordnen.³⁸⁹ Er zeigt die Parallelen des britischen Gegenwartstheaters (der 90er Jahre), das vor allem mit folgenden Mitteln Erfolge feiern konnte: „the deliberate provocation of controversy, the influence of marketing, and the use of deliberately shocking images, language, and themes“³⁹⁰ so Patrick Lonergan.

In diesem Zusammenhang sei auch das große Medieninteresse nach dem Zwischenfall mit Sean Connery zu sehen und Patrick Lonergan zitiert Fintan O'Toole, der schreibt, Martin McDonagh wäre erst danach so richtig berühmt geworden.³⁹¹

Exemplarisch für das unkritische Verhalten des Zuschauers den Massenmedien gegenüber ist für Patrick Lonergan *The Cripple of Inishmaan*.³⁹² So wie der Zuschauer die siebte Szene aus *The Cripple of Inishmaan* für ‘wahr’ hält, handeln die Figuren in *The Lieutenant of Inishmore*: Medieninhalte, ob nun Film, Musik oder Literatur, beeinflussen das Weltbild der Figuren; ganz besonders, wenn es um Gewalt geht.

The cause of this confusion, McDonagh suggests, is that his characters form their moral responses to violence under the influence of mass mediated and popular images about violence in general, and terrorism in particular. [...] The contrast between the highly aestheticised representations of violence alluded to by his characters, and the brutality of McDonagh's final scenes in the play arises from a serious desire to resist the beautification of violence in the works of Wu, Tarantino, and others.³⁹³

³⁸⁷ Ondřej Pilný: *Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency?*. 2004. Seite 230.

³⁸⁸ Clare Wallace: „Pastiche Soup“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. 2005. Seite 30.

³⁸⁹ Siehe: Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. 2005. Seite 65.

³⁹⁰ Ebenda. Seite 65.

³⁹¹ Siehe: ebenda. 2005. Seite 67.

³⁹² Siehe: oben. II.3.2.1. *The Cripple of Inishmaan*. Ende des Kapitels.

³⁹³ Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. 2005. Seite 73.

Dem Vorwurf, die Stücke – hier insbesondere *The Lieutenant of Inishmore* – seien ‘platt’ und ohne signifikante Bedeutung widerspricht Patrick Lonergan vehement, denn: „a better word might be ‘vacuous’: the play leaves spaces that demand to be filled.“³⁹⁴ Es ist dies das oben schon erwähnte Beispiel aus *The Cripple of Inishmaan*, das hier – und in den anderen Stücken – auf das Publikum übertragen wird: die kritische Auseinandersetzung mit den Medien.

McDonagh [...] offers a response to his audience’s willingness to let sentimentality and lazy thinking determine their actions. It should be shocking for any audience to realise that terrorists – whom they’re used to consider as animals – have been humanised, just as it should shock them that they can care more about animals than people. [...] No member of McDonagh’s audience should go away feeling comfortable with his or her responses. Perhaps, then, this play is too dangerous to be done, not because of Irish terrorism but because its theatricality challenges audience to reconsider their own acceptance of mass-mediated images of terrorism and violence.³⁹⁵

Patricia Benencke schreibt in ihrem Portrait über Martin McDonagh:

Künstlerisch war der „Lieutenant“ für McDonagh ein spannender Sprung vorwärts. Wir sind nach wie vor in Westirland. Doch statt allgemeinmenschlicher Gemeinheiten verhandelt McDonagh hier handfeste, schmerzhaft politische Realitäten: den Aberwitz und Wahnsinn des Terrorismus, Variante Irland. Daraus wird bei McDonagh ein makaber blutiges Wechselbad zwischen Munitions- und Lachsalve. Terror-Showdown, der die Unsinnigkeit von politisch motivierter Gewalt konsequent zu Ende denkt und der Lächerlichkeit preisgibt. Zum Applaus stehen die Schauspieler knöcheltief im Bühnenblut. Abschied aus dem Synge-Land, ein dickes Grinsen in Richtung Tarantino, auf dem Weg zum eigenen Stil.³⁹⁶

³⁹⁴ Ebenda. Seite 76.

³⁹⁵ Ebenda. Seite 76.

³⁹⁶ Patricia Benecke: *Der Gruselgeschichtenerzähler*. Theaterheute, 1/2004. (Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits.)

II.3.3. *The Pillowman*:

McDonagh neues Stück „The Pillowman“ tut den nächsten wichtigen Schritt. Es schafft den Absprung aus Irland. Und landet in einem ungenannten osteuropäischen totalitären Staat. [...]

McDonagh erzählt eine Geschichte über die Kraft von Geschichten, so vielschichtig, so voller Haken und falscher Fährten, so clever gebaut wie noch keins seiner Stücke. „The Pillowman“ ist zunächst mal eine handfeste, tiefschwarze Krimikomödie mit Anleihen bei den Genres Märchen, Horror, Melodram und Farce, bei Kafka, Pinter, Grimm, E.T.A. Hoffmann und James Bond. Gepfeffert mit allerschärfstem Witz. Es ist aber auch ein feinsinniges Spiel um ethische Grundsatzfragen – das sich immer wieder selbst hinterfragt.

[...] Hier wie schon beim „Lieutenant“ lässt McDonagh auf Momente dunkler Drohung beziehungsweise expliziter Gewalt immer ein paar knochentrockene Gags folgen. Er ist Meister im Situationen Auf- und Entladen. Und auch wenn man das Muster durchschaut, wird's nicht langweilig [...]

McDonagh betrachtet die mögliche Wechselwirkung von Leben auf Kunst auf Leben. Wirft außerdem die Frage der kreativen Verantwortung in den Raum – und lässt sie dort hängen. Schubst sie immer mal wieder an. Statt Blutbädern auf der Bühne wird der Horror ins Wort, in die Zuschauervorstellung gelegt. Und über die Märchenebene lädt McDonagh ein, über den Krimi hinaus metaphorisch und metaphysisch zu denken. Wenn man denn will. „The only duty of a storyteller is to tell a story...“, verteidigt Katurian seine garstigen Klein-Oeuvres. Über vierhundert hat er geschrieben – nur eins ist bis jetzt veröffentlicht. Erinnert uns das an die Geschichte der 22 Hörspiele, die... nein, natürlich nicht.³⁹⁷

Ondřej Pilný schreibt in seinem Vorwort, warum er die Dramen Martin McDonaghs mit ausgesucht hat, um das Thema des Buches, *‘Irony and Identity’*, zu diskutieren: durch die Ambivalenz, die schon in den Kritiken bei den ersten Stücken aufgetreten ist, wird deutlich, wie dieses Thema diskutiert wird. Das Buch ist chronologisch aufgebaut, d.h. beginnend mit Synge endet das Buch mit dem Kapitel über Martin McDonaghs Stücke.

McDonagh paints an outrageous picture of rural Ireland and dares the critics to treat it as representational and take offence, while the radiant hyperbole makes the absurdity of such a stance manifest.³⁹⁸

Ondřej Pilný beginnt den Teil über Martin McDonagh mit den üblichen Fakten und verweist ganz explizit auf die Verbindung von Film und Theater bei den Stücken Martin McDonaghs und die daraus resultierende größere Aufmerksamkeit vor allem eines jüngeren Publikums.³⁹⁹ Außerdem, so Ondřej Pilný, verstehe es Martin McDonagh in seinen Stücken die erfolgreichen Elemente des „Irish Play“⁴⁰⁰

³⁹⁷ Patricia Benecke: *Der Gruselgeschichtenerzähler*.

³⁹⁸ Ondřej Pilný: *Irony and Identity in modern Irish Drama*. Litteraria Pragensia, Prag, 2006. Seite 6.

³⁹⁹ Siehe: ebenda. Seite 156.

⁴⁰⁰ Ebenda. Seite 155.

einzubauen: „a largely conservative theatrical form, vivid characters, a well-crafted plot, linguistic local colour and a setting in Ireland“⁴⁰¹, damit spricht er ein breites Publikum an, spielt mit den Erwartungshaltungen.

Auch *The Pillowman* „is a black comedy featuring graphic violence, frequent vulgarities, and moments of irresistible humour.“⁴⁰² Auch dieses Stück, meint Ondřej Pilný, spiele mit unvorhergesehenen, plötzlichen Wendungen im Plot.⁴⁰³

Moreover, McDonagh once more utilised elements of naturalist theatre within a grotesque framework in order to play with audience expectations.⁴⁰⁴

Das heißt mit anderen Worten: Vor allem die ersten Minuten des Stückes vermitteln eine ziemlich realistische Situation, aber „the interaction grows gradually clichéd to the point of hyperbole.“⁴⁰⁵

Im Gegensatz dazu steht die Gewalt, die in *The Pillowman* gezeigt wird „in a gruesome, naturalist fashion which tends to regularly disrupt the hyperbolic pattern.“⁴⁰⁶ Gleichzeitig gibt es viele symbolische Elemente in den Szenen und parallel dazu, so Ondřej Pilný,

the dialogue oscillates throughout between realistic conversations, captivating storytelling, clichéd exchanges and comedy routine.⁴⁰⁷

Abgesehen davon wird das Thema bei *The Pillowman* ununterbrochen gewechselt. Ondřej Pilný zählt diese Wechsel auf, die immer dann stattfinden, wenn ein Thema weiterbehandelt werden könnte.⁴⁰⁸ Und im Endeffekt

[t]he audience of *The Pillowman* can hardly ever be sure about whether to believe what they are told – but, be it fact or fiction, they still find themselves deep in the tenets of the tale unravelling before their eyes, as the lure of the uncanny is enormous and we essentially *want* to believe in it.⁴⁰⁹

Ondřej Pilný geht genau darauf ein und schreibt über diese Art des Geschichtenerzählens:

What is part and parcel of persuasive storytelling here though is shameless manipulation that takes place at multiple levels: characters are manipulated by their author, they manipulate other characters in turn while the ultimate aim is to shunt the audience to and fro in a similar way without losing a firm grip over it [...] The

⁴⁰¹ Ondřej Pilný: *Irony and Identity in modern Irish Drama*. Seite 155.

⁴⁰² Ebenda. Seite 159.

⁴⁰³ Siehe: ebenda. Seite 159.

⁴⁰⁴ Ebenda. Seite 160.

⁴⁰⁵ Ebenda. Seite 160.

⁴⁰⁶ Ebenda. Seite 160.

⁴⁰⁷ Ebenda. Seite 160.

⁴⁰⁸ Siehe: ebenda. Seite 160 – 161.

⁴⁰⁹ Ebenda. Seite 161.

characters are swung around by their creator without any apparent limit, while the flummoxed audience gradually realise they are in the same boat.⁴¹⁰

Hier verweist Ondřej Pilný auch auf seinen Aufsatz „*Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre*“⁴¹¹ und fasst die wichtigsten Punkte in Bezug auf das „Grotesque Entertainment“ zusammen.⁴¹² Generell sei diese Wiederholung bei den Stücken Martin McDonaghs letztendlich „disappointing“⁴¹³

Den weiteren Verlauf seines Buches widmet Ondřej Pilný den Kritiken, die über die Stücke Martin McDonaghs geschrieben wurden, vor allem in Hinblick auf die Frage nach der Identität Irlands. Neben offensichtlichen ‘Fehlern’⁴¹⁴ bezüglich der Glaubwürdigkeit in Sinne von Wiedergabe der Realität – hier führt Ondřej Pilný vor allem Beispiele aus *The Cripple of Inishmaan* an⁴¹⁵ – sei es aber gerade dies, was Martin McDonagh in diesem Zusammenhang wichtig mache:

McDonagh’s plays at the same time progressively satirise the pervasive concern of Irish theatre discourse with the issue of Irish identity, simply by painting an absurd, degenerated picture of „what the Irish are like“.⁴¹⁶

Nicht nur in den Aufsätzen wird immer wieder ganz explizit auf das Geschichtenerzählen bei Martin McDonagh hingewiesen, es finden sich auch in den Zeitungsartikeln viele solcher Stellen. Noch lange vor der Uraufführung von *The Pillowman* verweist Jocelyn Clarke darauf: Alles bei Martin McDonagh drehe sich um das Erzählen von Geschichten.⁴¹⁷

His play *Pillowman* [...] contains more than ten short stories McDonagh wrote in a week, years before, while the plays in the *Leenane Trilogy* contain numerous stories about offstage characters and events. What matters to McDonagh most is the story because all else is dictated by the story – characterisation, language, setting and style. For McDonagh finding and writing stories is the real pleasure and success of being a playwright.⁴¹⁸

Weitere gute Ergänzungen zu *The Pillowman* finden sich außerdem bei Joan FitzPatrick Dean,⁴¹⁹ die sich auch explizit mit dem narrativen Element

⁴¹⁰ Ondřej Pilný: *Irony and Identity in modern Irish Drama*. Seite 162.

⁴¹¹ Siehe: Ondřej Pilný: *Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite: 214 – 223.

⁴¹² Siehe: Ondřej Pilný: *Irony and Identity in modern Irish Drama*. 2006. Seite 162.

⁴¹³ Siehe: ebenda. Seite 163.

⁴¹⁴ Siehe: vor allem bei *The Cripple of Inishmaan*, siehe: II.3.2.1. *The Cripple of Inishmaan*.

⁴¹⁵ Siehe: Ondřej Pilný: *Irony and Identity in modern Irish Drama*. 2006. Seite 166.

⁴¹⁶ Ebenda. Seite 166.

⁴¹⁷ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits.

⁴¹⁸ Jocelyn Clarke: *Thricle Told Tales*. (unbekannt) September-Oktober 1997, Seite 26 – 31.

⁴¹⁹ Siehe: Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh’s stagecraft*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 29.

auseinandersetzt.⁴²⁰ Auch bei Ondřej Pilný findet sich dahingehend ein größerer Absatz.⁴²¹

José Laners schreibt in ihrem Aufsatz: „The identity politics of Martin McDonagh“⁴²² über das Dilemma, das *The Pillowman* aufzeigt:

It [the play] deals specifically with the question of signification and interpretation. How is meaning created and by whom? How does “surface” relate to “symbol”? In addressing such fundamentals, the work provides a context in which the “Irishness” of McDonagh’s “Irish” plays can be understood. Katurian’s dilemma in *The Pillowman* is also that of McDonagh, and of his audience: can a writer “just tell stories” [...] for mere “private” entertainment, or do those stories always end up acquiring unintended (political) meaning, simply by virtue of being out of the author’s hands and in the public sphere?⁴²³

So schreibt José Laners weiter in ihrem Aufsatz, dass sowohl Martin McDonagh als auch Katurian nicht zur Rechenschaft gezogen werden können – so wie jeder, der eine Geschichte erzählt, sei dies nun im Film, am Theater, im Buch oder einem anderen Medium – es komme aber, wie auch Katurian später im Stück betont, auf den Betrachter an.⁴²⁴

Auch sie zählt die vielen Genres auf, die Martin McDonagh in seinen Stücken verwendet, betont aber, dass es weniger um das Genre an sich geht, als um die Elemente, die Martin McDonagh in seine Stücke einbaut: „suspense, unexpected plot turns, and heightened emotions“⁴²⁵.

Die politische Relevanz oder politische Aussage betreffend führt José Laners Beispiele an, wie dies zu interpretieren sei: Zum einen geht es hier um die Darstellung Irlands in den Stücken, wie sie durch Lieder oder Aussagen der Figuren zum Ausdruck kommt – z.B. bei *The Beauty Queen of Leenane* oder bei *The Cripple of Inishmaan*, wenn die Figuren betonen, dass Irland, so wie sie es jetzt erleben, nicht das Irland sei, das Touristen sehen. Oder wenn die Figuren sich über Irland lustig machen, kurz: wenn sie Irland kommentieren.⁴²⁶

Selbst wenn *The Lieutenant of Inishmore* laut Martin McDonagh sein ‘politischstes’ Stück ist,⁴²⁷ so José Laners,

⁴²⁰ Siehe: Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh’s stagecraft*. 2007. Seite 35.

⁴²¹ Siehe: Ondřej Pilný: *Irony and Identity in modern Irish Drama*. 2006. Seite 159 – 161.

⁴²² José Laners: *The identity politics of Martin McDonagh*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 9 – 24.

⁴²³ Ebenda. Seite 10 – 11.

⁴²⁴ Siehe: ebenda. Seite 11 – 12.

⁴²⁵ Ebenda. Seite 13.

⁴²⁶ Siehe: ebenda. Seite 14 – 15.

⁴²⁷ Siehe auch: ebenda. Seite 15 – 16.

[o]ne has to be wary of taking a satirist's word for anything, even outside the boundaries of his work; after all, the satirist's business is to erase boundaries and categories, to blur the distinction between reality and fiction, and to undermine all forms of authoritativeness, including his own.⁴²⁸

Gerade das Stück *The Lieutenant of Inishmore* hat eine medial ausgeschlachtete Vorgeschichte bis es endlich zur Uraufführung kam. Dass diese Vorgeschichte weitaus weniger dramatisch gewesen sein muss, als später von den Medien verbreitet wurde und dass das Stück selbst auch bei weitem nicht die angesprochene politische Relevanz hat, betont auch José Laners.

McDonagh has been accused of trivializing a serious issue, endangering the peace process, and presenting material too close to the bone for the victims of real atrocities, while others have castigated the castigators for failing to see his satirical intent. If there is a message at all, it is that the truth is not out there.⁴²⁹

Mit einigen Beispielen geht José Laners auf den Zerfall einer jeden Ordnung ein.

Things fall apart, literally, not because the center cannot hold, but because there is no center.⁴³⁰

Brian Cliff konzentriert sich in seinem Aufsatz: „The Pillowman: A new story to tell“⁴³¹ ganz auf das zuletzt uraufgeführte Stück. Neben einem Überblick über die Aufführungsgeschichte konzentriert sich Brian Cliff auf die im Stück erzählten Geschichten und den Inhalt des Stückes. Vor allem hebt er die Sonderstellung des Stückes im Oeuvre Martin McDonaghs hervor.

Ein weiterer Aufsatz, der sich mit *The Pillowman* beschäftigt, ist von Werner Huber: „From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?“⁴³² Werner Huber hebt hervor, dass das Stück, wenn auch nicht mehr wie die anderen in Irland angesiedelt, trotzdem ein typisches Martin McDonagh-Stück ist:

[...] on the surface it plays out in true McDonagh fashion variations on the motifs of violence and torture, both physical and psychological. Its theme [...] is [...] the delicate balance between story-telling (art) and RL (real life).⁴³³

Damit stelle sich auch die Frage nach dem Oeuvre von Martin McDonagh, so Werner Huber. Allerdings gibt es viele Hinweise, dass *The Pillowman* nicht als letztes der Stücke entstanden ist, sondern vielmehr als eines der ersten, was bedeutet, dass sich

⁴²⁸ José Laners: *The identity politics of Martin McDonagh*. Seite 16.

⁴²⁹ Ebenda. Seite 16.

⁴³⁰ Ebenda. Seite 22.

⁴³¹ Siehe: Brian Cliff: *The Pillowman: A new story to tell*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 131 – 148.

⁴³² Werner Huber: *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?*. 2005. Seite 283 – 294.

⁴³³ Ebenda. Seite 285.

keinesfalls ableiten lässt, dass der Autor seine Stücke in Zukunft nicht mehr in Irland anzusiedeln gedenkt und sie statt dessen in einen allgemeineren, europäischen Kontext zu stellen beabsichtigt.⁴³⁴ Interessant ist Werner Hubers Ausführung über den Ort, an dem *The Pillowman* spielt. Gibt es in der Literatur Vermutungen, es könne irgendeine südamerikanische Diktatur sein, so kommt durch den Namen 'Kamenice' – Katurian gibt dies ja als seine Adresse an – eher ein osteuropäisches Land in Betracht. Werner Huber: „'Kamenice' literally translates as 'stony brook' and is a very common place-name in the Slavonic settlement areas [...].“⁴³⁵

⁴³⁴ Genau diesen Punkt spricht Werner Huber auch am Schluss seines Aufsatzes an. Siehe: Werner Huber: *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?*. 2005. Seite 291.

⁴³⁵ Ebenda. Seite 285.

II.4. IRLAND:

II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland:

Dass fünf der bis heute veröffentlichten sechs Stücke Martin McDonaghs in Irland angesiedelt sind, erklärt sich aus mehreren Faktoren; Martin McDonagh verweist selbst auf die Auswahl des Ortes – und somit auch der Sprache – in seinen Interviews und dem ist an sich nichts hinzuzufügen. Dass *The Pillowman* an einem nicht näher definierten Handlungsort stattfindet liegt zu einem großen Teil am Inhalt und an der Form des Stückes.⁴³⁶ Die Auswahl des Handlungsortes der Aran Islands für *The Lieutenant of Inishmore* erklärt sich „simply because it is far enough from Belfast to delay the return of Padraic“⁴³⁷, so Martin McDonagh⁴³⁸. Dies lässt den Schluss zu, dass *The Lieutenant of Inishmore* als erstes der Stücke der Aran-Insel-Trilogie entstanden sei, nachdem die Leenane-Trilogie als Vorbild schon vorhanden war, allerdings gibt es dazu widersprüchliche Hinweise.

Ein weiterer, auch von Martin McDonagh des Öfteren bestätigter Grund Irland als Handlungsort auszuwählen war die Sprache, die er dadurch kreieren konnte. Anfängliche Versuche des Dialogsschreibens waren – so Martin McDonagh selbst in mehreren Interviews – zu sehr an Vorbildern wie Harold Pinter und David Mamet oder Joe Orton orientiert und erst der Länder- und somit Sprachentausch ermöglichte ihm seine eigene Sprache für das Theater zu entwickeln.⁴³⁹

Die beiden in der Realität existierenden Orte Leenane (in Connemara) und die Aran Inseln in der Bucht von Galway dienen jedoch nur dem Namen nach als Vorbilder für die in den Stücken erschaffenen Orte. Hie und da lassen sich engere Parallelen finden, im Großen und Ganzen basiert die Beschreibung der Plätze in den Stücken jedoch nur in Ansätzen auf den wirklichen Orten. So ist die Auswahl Leenanes laut Martin

⁴³⁶ Dazu mehr: siehe: II.3.3. *The Pillowman*.

⁴³⁷ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 6.

⁴³⁸ Ein Verweis darauf findet sich in: Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 6.

⁴³⁹ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

McDonagh auch vorrangig wegen der Ähnlichkeit des Wortes ‘Königin’ auf Gälisch⁴⁴⁰ zu diesem Ortsnamen entstanden.

Werner Huber verweist in seinem Aufsatz⁴⁴¹ auf den Zugang Martin McDonaghs zu Irland durch seine Familie und die damit verbundenen Ferientaufenthalte.

[H]is image of Ireland is a highly anti-traditional one, an outsider’s view characterized by satire, black humour, cartoon-like reductions, and grotesque and ‘Gothic’ distortions.⁴⁴²

In diesem Sinne erübrigen sich auch Versuche Martin McDonaghs Irland in Irland finden zu wollen.⁴⁴³

Selbst die Figuren in den Stücken – vor allem in *The Beauty Queen of Leenane* und in *The Cripple of Inishmaan* wird dies sehr deutlich – setzen sich mit Irland auseinander. Dass ihre Haltung meist sehr negativ ist wird ebenso deutlich wie auch der Wunsch, die Heimat in einem anderen Licht zu sehen. So versichern sich die Bewohner von Inishmaan wiederholt, Irland könne kein so schlechter Ort sein⁴⁴⁴ und sowohl Maureen als auch Pato müssen sich – allerdings nur fern der Heimat – eingestehen, dass Irland das Ziel ihrer Träume ist⁴⁴⁵.

Michael Bolten fasst dieses Konzept der Darstellung Irlands zu Beginn seines Buches: „*Imagining and imaging Ireland*“⁴⁴⁶ mit folgenden Worten – auf Martin McDonagh und Conor McPherson bezogen – zusammen:

McDonagh und McPherson vermitteln Bilder Irlands, die auf bestehenden, historischen und literaturhistorisch generierten Konzeptionen der Insel basieren, und übernehmen, modifizieren oder kontrastieren diese.⁴⁴⁷

Das sei jedoch nicht mit „naivem Realismus“ zu verwechseln, da die Konzeption durch die Verwendung von „Realismus-Effekten“ eine „gedankliche Konstruktion“ ist.⁴⁴⁸

Michael Boltens Buch: „*Imagining and imaging Ireland*“ konzentriert sich nur auf die irischen Stücke Martin McDonaghs und die Stücke Conor McPhersons. Hierbei

⁴⁴⁰ Siehe u.a.: Declan Kiberd: *Gained in translation*. Irish Times, 12.10.1999.

⁴⁴¹ Werner Huber: *The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 13 – 26.

⁴⁴² Ebenda. Seite 15.

⁴⁴³ Ähnliches lässt sich auch bei John Millington Synge finden, mit dem Unterschied aber, dass dieser behauptet hat, er würde die Sprache der Menschen auf den Aran Islands wiedergeben – Siehe: Vorwort von Tim Robinson in: John Millington Synge: *The Aran Islands*. 1992.

⁴⁴⁴ Siehe: *The Cripple of Inishmaan*.

⁴⁴⁵ Siehe: *The Beauty Queen of Leenane*.

⁴⁴⁶ Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland – Konzeptionen Irlands bei den jungen anglo-irischen Dramatikern Martin McDonagh und Conor McPherson*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.

⁴⁴⁷ Ebenda. Seite 1.

⁴⁴⁸ Siehe: ebenda. Seite 1.

versucht er anhand dieser Stücke das Irlandbild aufzuschlüsseln, das in diesen Stücken gezeigt wird. Michael Bolten betont, dass es sich nicht um maßstabgetreue Abbildungen Irlands handelt.

Michael Bolten bezieht sich auf Werner Huber um zu verdeutlichen, dass es sich bei den Stücken Martin McDonaghs um Grotesken handelt⁴⁴⁹ und bezeichnet die Stücke außerdem als Collagen;⁴⁵⁰ Martin McDonagh nimmt reale Spielorte, Alltagsgegenstände und bekannte Marken, Fernsehsendungen⁴⁵¹ und Zeitschriften und verbindet dies alles zu einer fiktiven Welt. Martin McDonagh evoziert Realitätsnähe,

um sie anschließend wieder zu verfremden und seine Spielorte Leenane und die Aran Islands [sind] in der Realität existierende, aber bei ihm realitätsferne, verfremdete Mikrokosmen [...]⁴⁵²

Martin McDonaghs Irland ist einzig im Westen der Insel angesiedelt und auf Connemara und die Aran-Islands beschränkt. Das Bild jedoch, das Martin McDonagh von dieser Gegend zeichnet,

has summarily been described as ‘a colourful surreal Wild West of Ireland, populated by outlaw hillbillies doomed to family murder or desolate suicide. Yet all pitched at a perception-altering satiric level.’ It is probably on account of the excessive vulgarity of action and language as well as the moral chaos apparent in the McDonagh universe that the image of Ireland conveyed in his plays is pushed to the limits of verisimilitude and credibility. The plays certainly satirize cliché-ridden representations of Ireland and the Irish [...]⁴⁵³

So ist das Bild Irlands, das durch die Stücke vermittelt wird, ein recht düsteres, in dem, wie Werner Huber aufzählt, Mörder und Selbstmörder leben und in dem es ununterbrochen regnet, ein Bild, das die Verfehlungen der katholischen Kirche, die Ohnmacht oder das Nichtvorhandensein der staatlichen Gewalt und der nicht funktionierenden Familie in den Vordergrund bringt.⁴⁵⁴

⁴⁴⁹ Siehe: Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. Seite 3.

⁴⁵⁰ Siehe: ebenda. Seite 5.

⁴⁵¹ Siehe auch: Clare Wallace: „*Pastiche Soup*“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. 2005. Seite 26.

⁴⁵² Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 5.

⁴⁵³ Werner Huber: *The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London*. 2006, Seite 19. – Das Zitate in dieser Stelle ist von Mic Moroney aus einer Besprechung der Leenane-Trilogie, erschienen im Independent am 25.06.1997 (siehe auch: Zeitungsartikel).

⁴⁵⁴ Diese Elemente werden von vielen aufgezählt, u.a. Rebecca Wilson in ihrem Artikel über die Komik bei *The Beauty Queen of Leenane* (Siehe: Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in The Beauty Queen of Leenane*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 41), aber auch bei: Patrick Lonergan: „*Never mind the shamrocks*“ – *Globalizing Martin McDonagh*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 156 und folgende. Weiters bei: Karen Vandeveld: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. In: Eamonn Jordan (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2000. Seite 294.

Wie schon oben erwähnt, kommt das Thema des Exils immer wieder zur Sprache und die Ambivalenz, mit der die Figuren Irland betrachten wird spätestens in dem Brief Patos an Maureen überdeutlich.⁴⁵⁵ Mit Maureens Worten: „That’s Ireland, anyways. There is always someone leaving“⁴⁵⁶ wird eine Realität angesprochen, die sich erst Mitte der 1990er Jahre drastisch geändert hat: Irland war ein Auswanderungsland. Eng verknüpft mit dem Handlungsort ist das Wetter, die Kommentare diesbezüglich, wechseln zwischen nass, kalt und regnerisch und werden in mehreren Situationen als Lückenfüller oder Subtext verwendet. Auch dies unterstreicht das ‘typisch Irische’ in mehrerer Hinsicht, abgesehen davon ist der Regen auch

Stilmittel der Darstellung von Maureens^[457] persönlicher Misere. McDonaghs Stücke sind frei von Sonnenschein, der Hoffnung, Zukunft oder Wärme symbolisieren könnte.⁴⁵⁸

All diese Kleinigkeiten führen schließlich zu einem Bild Irlands und einer engen Abhängigkeit der Stücke mit diesem Handlungsort, so universell der Inhalt auch sein mag. Selbst Kommentare der Figuren unterstreichen die Trostlosigkeit der Gegend (z.B. Ray, der sich gerne australische Fernsehserien anschaut und bezweifelt, dass irgendjemand daran Interesse haben könnte, Irland im Fernsehen zu sehen, wo doch der Blick aus dem Fenster nichts anderes böte, als eine Kuh auf der Weide. Auch der bewusst provokante Einsatz von irischem Kitsch⁴⁵⁹ wird mehr oder weniger deutlich schon von den Figuren entzaubert oder kommentiert, ein Effekt, der vor allem für ein englischsprachiges Publikum überwältigende Komik hat. Die Kirchenskandale⁴⁶⁰ der 1990er Jahre in Irland sind ebenfalls ein wichtiger Hintergrund der Stücke und werden vor allem in *The Lonesome West* thematisiert. Dadurch werden die Stücke eindeutig einer bestimmten Zeit und einem bestimmten Land zugeordnet. Anspielungen auf diese Geschehnisse sind bei der Übertragung in andere Länder und Sprachen mit einzubeziehen, finden aber im Falle Österreichs durchaus ihre traurige Entsprechung.

Peter Lenz: „Anything new in the feckin’ west?“. *Martin McDonagh’s Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes*. In: Margarete Rubik, Elke Mettinger-Schartmann (Hrsg.): *Contemporary Drama in English; (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Vol.9, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 31.

Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland – Konzeptionen Irlands bei den jungen anglo-irischen Dramatikern Martin McDonagh und Conor PcPherson*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2005.

⁴⁵⁵ Siehe: *The Beauty Queen of Leenane*: Scene Five.

⁴⁵⁶ *The Beauty Queen of Leenane*, Seite 21.

⁴⁵⁷ Und nicht nur von ihr, sondern von der Bevölkerung dieser imaginären Orte überhaupt.

⁴⁵⁸ Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 147.

⁴⁵⁹ Siehe dazu vor allem Scene Eight in *The Cripple of Inishmaan*, aber auch die Lieder in *The Lieutenant of Inishmore* oder das Schlusslied in *The Beauty Queen of Leenane*.

⁴⁶⁰ Siehe dazu u.a.: Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 69 – 70.

Zurück zum Handlungsort der irischen Stücke: das Bühnenbild an sich ist schon ein Zitat, da es sich um ein „stereotypical Abbey set“⁴⁶¹ handelt. Und so sind die Stücke nicht nur von der Sprache⁴⁶² abhängig, sondern bedienen sich auch durch ihr Erscheinungsbild der Klischees. Gleichzeitig bricht Martin McDonagh auch auf dieser Ebene mit der Erwartungshaltung: „Die bescheidenen, entlegenen Cottages sind Tatorte brutaler Folter und gewissenlosen Mordes.“⁴⁶³

Die Stereotypen, die Martin McDonagh in seinen Stücken schafft, ähneln in vielerlei Hinsicht nicht nur den Typen aus den slasher Filmen⁴⁶⁴, sondern sie fügen sich auch

within his overall project of destabilizing all the traditional foundations of Irish society. Stereotypes of rural, western, Irish life invoke a warm hearth with a loving family gathered around it, a life of hard work in the farm fields and the garden, a trusting faith in God's goodness, and a caring relationships with the other members of the rural community.⁴⁶⁵

Sara Keating weist darauf hin, dass die erste Aufführung von *The Beauty Queen of Leenane* im Jahre 1996 gerade in die Zeit des Beginns des wirtschaftlichen Aufschwungs in Irland fiel, das Phänomen des Celtic Tigers mit den großen Änderungen in der Gesellschaft also noch nicht in seinem vollen Ausmaß zu erkennen war. Ort und Zeit der Handlung der Leenane-Trilogie liegen in einem Irland am Ende des 20. Jahrhunderts, aber ohne den Wirtschaftsaufschwung mit ein zu beziehen.⁴⁶⁶

Leenane is a liminal world, a pitiless rural wasteland set on the periphery of modern Ireland. It is not unaware of Ireland's recent, rapid modernization; but it is not engaged with it, for modern Ireland does not engage with those who are stuck in the rural Western outpost. Televisions, fancy stoves, and the conveniences of modern life have reached them [...]⁴⁶⁷

Auch Sara Keating macht darauf aufmerksam, dass der Bühnenaufbau und auch die Stücke an sich überdeutlich auf die irische Theatertradition verweisen.

⁴⁶¹ Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 147.

⁴⁶² Siehe: 3.9. Problematik der Übersetzung.

⁴⁶³ Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 144.

⁴⁶⁴ Siehe 3.12. Gewalt.

⁴⁶⁵ Laura Eldred: *Martin McDonagh's Blend of Tradition and Horrific Innovation*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 203.

⁴⁶⁶ Siehe: Sara Keating: *Is Martin McDonagh an Irish playwright?*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 287.

⁴⁶⁷ Ebenda. Seite 288.

McDonagh deliberately invites the audience to view his plays through the lens of the Irish theatrical tradition, but, by exaggerating and satirizing the characters, languages and forms of the tradition, he removes the very (anti/post-colonial) moral and ethical values on which that tradition was cultivated and which it espoused.⁴⁶⁸

Die drei wichtigen Säulen der Gesellschaft, die bei Martin McDonaghs Stücken eine durchaus wichtige Rolle durch ihre Absenz spielen: Familie, Staat und Religion⁴⁶⁹, wirken durch ihre Abwesenheit bzw. ihre Ohnmacht. Die Familie ist in keinem der Stücke intakt. Väter kommen nur am Rande, als Mordopfer oder gar nicht vor, werden allenfalls nur erwähnt. (Ausnahme ist hierbei Donny in *The Lieutenant of Inishmore*, allerdings wird er seiner Vaterrolle auf keine Weise gerecht.⁴⁷⁰) Besonders die Leenane-Trilogie wird gerne unter dem Gesichtspunkt dieser Dreigliederung gesehen: So steht der erste Teil, *The Beauty Queen of Leenane*, für den Zerfall der Familie – Mag, die Mutter, die Maureen, ihrer Tochter kein eigenes Leben gönnt und schließlich von dieser umgebracht und durch sie ersetzt wird. Der zweite Teil, *A Skull in Connemara*, zeigt die Unfähigkeit des Staates in der Verkörperung des Polizisten Thomas Hanlon, und der dritte Teil, *The Lonesome West*, hebt die Ohnmacht der Kirche in der Figur des Father Welsh hervor.⁴⁷¹

⁴⁶⁸ Sara Keating: *Is Martin McDonagh an Irish playwright?*. Seite 288 – 289.

⁴⁶⁹ „Religious trappings remain – during the Leenane Trilogy a crucifix hangs on stage, ambiguously realistic, ironic, irrelevant and accusing – but the people live sad lives of communal solitude, dark secrets, unforgotten grievances and smoldering fury.“ – Joseph J. Feeney: *Where pain and laughter meet: The Irish plays of Martin McDonagh*. America, 22.11.1997, Vol. 177, Issue 16, Seite 20.

⁴⁷⁰ Siehe: *The Lieutenant of Inishmore*.

⁴⁷¹ Ausführlich beschreibt Michael Bolten in seinem Buch diese Konstruktionen: Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 147 – 171.

II.4.2.1. Klischee, Stereotyp, Vorurteil:

In seinen Stücken spielt Martin McDonagh mit jeder Form von Klischees, Stereotypen und Vorurteilen, womit er den Rezipienten indirekt in die Stücke mit einbezieht. Bezüglich der Definition dieser Begriffe werde ich mich an die Erläuterungen von Michael Bolten in seinem Buch *„Imagining and imaging Ireland“*⁴⁷² halten, da Michael Bolten sich in diesem Buch vorwiegend mit Conor McPherson und Martin McDonagh auseinandersetzt, die Thematik deshalb nahe an der dieser Arbeit liegt. So soll auch nicht ausführlicher als nötig auf diese Begriffe eingegangen werden, Hauptaugenmerk gilt der Verständlichkeit und der Interpretationsmöglichkeit, die diese Begriffe im Zusammenhang mit der Rezeption der Stücke bieten.

Klischee, so hebt Michael Bolten hervor, „ist eine traditionelle Form menschlichen Ausdrucks.“⁴⁷³ Das Klischee entsteht aus altbekannten Gesten, Emotionen und Worten oder Handlungen,⁴⁷⁴ das „jedoch im Wesentlichen durch den Verlust [der] Ursprünglichkeit [...]“⁴⁷⁵ nur mehr Funktion ist, d.h. das Klischee hat seine ursprüngliche Bedeutung verloren. In der Regel wird es unreflektiert angewendet, dient aber „nicht der Oberflächlichkeit der Kommunikation, sondern ihrer Effizienz und Reibungslosigkeit und wirkt somit komplexreduzierend.“⁴⁷⁶ In diesem Kontext ist das Wort auch in Bezug auf die Stücke zu sehen: Das Klischee Irlands muss nicht mehr erklärt werden, sondern kann als gegeben angenommen werden. Martin McDonagh spielt mit diesem Klischee, er hinterfragt es nicht nur sondern weckt auch eine Erwartungshaltung durch den Einsatz des Klischees, um sie dann wieder zu brechen.

Ein weiterer Punkt ist der Einsatz oder das Spielen mit Stereotypen: Laut Michael Bolten zeichnet das Stereotype die selben Eigenschaften aus wie das Klischee, ist aber „in der Regel psychologisch und kollektiv tief verwurzelt, was sie per definitionem in die Nähe von Mythen rückt.“⁴⁷⁷

⁴⁷² Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005.

⁴⁷³ Ebenda. Seite 16.

⁴⁷⁴ Siehe: ebenda. Seite 16.

⁴⁷⁵ Ebenda. Seite 16.

⁴⁷⁶ Ebenda. Seite 16.

⁴⁷⁷ Ebenda. Seite 17.

Das Vorurteil, ein weiterer Begriff in diesem Zusammenhang, entsteht durch „Nicht-Wissen: Es ist ein vorschnelles, auf unzulässiger Verallgemeinerung beruhendes, in unzureichender Kenntnis des Tatbestandes formuliertes Urteil.“⁴⁷⁸ Michael Bolten zeigt weiter auf, dass aus dem Vorurteil, das per Definition überprüfbar ist, mit der Zeit „eine nicht mehr überprüfbare, starke Überzeugung – das Stereotyp“⁴⁷⁹ wird. Allen gemein ist der nicht-beschreibende, sondern der bewertende Charakter.

Mehrere Autoren haben sich in ihren Aufsätzen ebenfalls zum Klischee und den damit verbundenen Themen geäußert. So finden sich Hinweise darauf u.a. bei Karen Vandavelde⁴⁸⁰ und Peter Lenz.⁴⁸¹

Zu bedenken ist, dass diese Begriffe in Bezug auf die Stücke vor allem auf die irischen Stücke angewendet werden, aber es finden sich auch in *The Pillowman* (ebenso wie in den Filmen) nicht (nur) auf Irland bezogene Klischees, Vorurteile oder (Stereo-)Typen. Diese Elemente sind fixer Bestandteil einer Interpretation und ohne deren Kenntnis ist eine text- und werktreue Interpretation gar nicht möglich. Da Martin McDonagh bewusst mit den Klischees, den Vorurteilen und Stereotypen Irlands spielt, *muss* eine Auseinandersetzung im Sinne des Textes auch auf dieser Ebene stattfinden. In wie weit eine Vernachlässigung oder Unkenntnis zu einer der Intention der Stücke diametral entgegengesetzten Interpretation führen kann, wird bei den Inszenierungen verdeutlicht.⁴⁸² Das andere Beispiel einer Fehlinterpretation ist die Annahme, die Klischees repräsentierten nicht nur das Material, sondern Inhalt (das Resultat der Interpretation) des Stückes.⁴⁸³

Neben den schon erwähnten Aufsätzen findet sich in der Literatur zu Martin McDonaghs Stücken immer wieder die Auseinandersetzung mit Klischees, Vorurteilen und Stereotypen.

⁴⁷⁸ Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. Seite 18.

⁴⁷⁹ Ebenda. Seite 18.

⁴⁸⁰ Karen Vandavelde: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. In: Eamonn Jordan (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 293.

⁴⁸¹ Peter Lenz: „Anything new in the feckin’ west?“. *Martin McDonagh’s Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes*. 2002. Seite 29 – 30.

⁴⁸² Siehe: IV.1.1.3. *The Beautyqueen von Leenane* in Linz.

⁴⁸³ Siehe: II.3.2.1. *The Cripple of Inishmaan* – Hinweise finden sich in mehreren Aufsätzen, prinzipiell geht es um eine Inszenierungen in den USA.

II.4.2.2. Tiere:

Ein weiterer auffallender Punkt bei den Stücken Martin McDonaghs ist das Vorkommen oder Erwähnen von Grausamkeiten an Tieren⁴⁸⁴. Werden Tiere in der Leenane-Trilogie nur am Rande erwähnt, so ist *The Lieutenant of Inishmore* mehr oder weniger um einen Kater konstruiert; Wee Thomas ist Mittelpunkt, Ausgangspunkt und Ende des Stückes.

Auch hier kann John Millington Synge's *The Playboy of the Western World* als Vorlage dienen, findet sich hier doch auch ein Hinweis auf das Quälen von Tieren, in diesem Falle eines Hundes, wieder:

PEGEEN: You never hanged him, the way Jimmy Farrell hanged his dog from the licence, and had it screeching and wriggling three hours at the butt of a sting, and himself swearing it was a dead dog, and the peelers swearing it had life?⁴⁸⁵

Auffallend sind die wiederholten Erwähnungen von Tierquälereien deshalb, weil sie in allen Stücken – ausgenommen von *The Pillowman* – vorkommen und selbst beim ersten Film Martin McDonaghs, *Six Shooter*, eine nicht unerhebliche Rolle spielen.

So wird schon bei *The Beauty Queen of Leenane* der tote Hund von *The Lonesome West* erwähnt, es gibt Hinweise darauf, dass ein Hamster gekocht wird,⁴⁸⁶ dass Kühe getreten und mit Ziegelsteinen beworfen werden, in *The Cripple of Inishmaan* wird der brutale Mord an einer Katze und einer Gans zum Gesprächsstoff der Insel, und in *The Lieutenant of Inishmore* sind es zwei tote und eine doch lebendige Katze, die das Stück vorantreiben.

Diese Anhäufung von Hinweisen und Erwähnungen bzw. auch tatsächlicher Durchführung an Quälereien an Tieren nahm Patrick Burke als Ausgangspunkt seines Artikels: „*‘Like the Cat-astrophe of the Old Comedy’: The Animal in The Lieutenant of Inishmore*“⁴⁸⁷ in dem er Verbindungen zur irischen aber auch zur Weltliteratur herstellt und der Frage nachgeht, in wie weit die Tiere als Bedrohung dargestellt werden oder als Objekte für etwas anderes herhalten. Die Verbindung von Tier und Mensch – Padraic mit Wee Thomas, Mairead mit Sir Roger – ist im Falle von *The Lieutenant of*

⁴⁸⁴ Hierbei handelt es sich um Haustiere bzw. Nutztiere, nicht aber solche, die in freier Wildbahn anzutreffen sind.

⁴⁸⁵ John Millington Synge: *The Playboy of the Western World*. In: J.M. Synge, W.B. Yeats and Sean O'Casey: *The Playboy of the Western World and Two Other Irish Plays*. Penguin Books, London, New York, 1987, Seite 83 – 84, Act One.

⁴⁸⁶ Siehe: I.1.2. *A Skull in Connemara*.

⁴⁸⁷ Patrick Burke: „*‘Like the Cat-astrophe of the Old Comedy’: The Animal in The Lieutenant of Inishmore*“. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh - A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 155 – 161.

Inishmore eine wesentlich innigere als jede Verbindung mit einem anderen Menschen. Diesen Punkt kritisiert Patrick Burke in seinem Aufsatz⁴⁸⁸, da die Handlung einzig durch diese starke Verbindung vorangetrieben und erklärt werden kann.⁴⁸⁹

Viel wichtiger, so Patrick Lonergan, sei der Einsatz von Tieren – in diesem Fall von Katzen – in *The Lieutenant of Inishmore*, um die Kategorisierung von Terroristen als ‘Tiere’, als minderwertige Menschen, aufzubrechen und zu hinterfragen.

McDonagh shows an awareness of such kinds of representation by contrasting the treatment of animals and people in his play. [...] McDonagh immediately confounds his audiences’ familiarity with this trope by reversing it, so that, where people in his play are treated like animals, animals are treated like people. [...] The humanisation of animals is in sharp contrast with the presentation of the human characters who engage in acts one might describe as ‘brutal’. [...] McDonagh thus takes the treatment of terrorists as animals, and blends it with the popular tendency to react sentimentally to animals, a combination that exposes the artificiality of both constructs.⁴⁹⁰

⁴⁸⁸ Siehe: Patrick Burke: ‘*Like the Cat–astrophe of the Old Comedy*’: *The Animal in The Lieutenant of Inishmore*. Seite 158.

⁴⁸⁹ Weitere Hinweise dazu finden sich auch bei: Maria Doyle: *Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh’s stage*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 106 – 107.

⁴⁹⁰ Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh’s Lieutenant of Inishmore*. 2005. Seite 74 – 75.

II.4.3. Realität und Fiktion:

Die Frage nach der Fiktion ist auf mehreren Ebenen zu stellen. Welche Auswirkungen das Spiel mit Realität und Fiktion auf die Rezeption der Stücke hat wird vorrangig in Bezug auf den Einsatz und die Auswirkungen von Gewalt deutlich.⁴⁹¹

Allen voran beschäftigt sich Fintan O'Toole in seinen Artikeln mit dem Wechselspiel von Wirklichkeit und Stückinhalt:

As descriptions of sociological reality, these [the plays] are, of course, dramatic exaggerations. But they are not pure inventions. McDonagh makes sure that the action is continually brushing up against verifiable actuality.⁴⁹²

Das Wechselspiel von Realität und Fantasie in den Stücken ist auch in Bezug auf die Darstellung und die Rezeption der Gewalt von Bedeutung. In dieser Hinsicht ist der Zugangspunkt zu den Geschichten, die Martin McDonagh in seinen Stücken erzählt, ausschlaggebend, in wie weit die Darstellung als etwas psychologisch Nachvollziehbares oder als etwas überspitzt und deswegen unrealistisch Wirkendes wahrgenommen wird. Dass beide Standpunkte richtig sind und ihre Berechtigung haben, sollte nicht extra erwähnt werden, spielt aber in der Rezeption der Stücke – sowohl beim Lesen als auch auf der Bühne sowie der Umsetzung des geschriebenen Wortes auf die Bühne eine wichtige und nicht zu vernachlässigende Rolle.⁴⁹³ Sowohl die eine als auch die andere Sichtweise sollte nicht überhand nehmen und nicht vernachlässigt werden, da sich sonst weder bei der Rezeption noch für die Interpretation das Potential der Stücke erschließt. Auf dieses Verhältnis von Realität und Fiktion wird oft hingewiesen, sowohl in vielen der Aufsätze, die in dem Buch⁴⁹⁴ versammelt wurden als auch in vielen der Zeitungsartikel, die vor allem zu Beginn der Aufführungsgeschichte der Stücke in Irland (und im englischsprachigen Raum) erschienen sind.

Einem Autor vorzuwerfen, nicht die Realität wiederzugeben, ist überflüssig und steht hier auch nicht zur Debatte, ist aber in den Kritiken immer wieder zu finden.⁴⁹⁵ Viel

⁴⁹¹ Siehe II.6.1. Gewalt.

⁴⁹² Fintan O'Toole: *Introduction to Plays: I*. Methuen, London, 1999, Seite xv. Auch zitiert in: Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carylfort Press, 2006, Seite 9.

⁴⁹³ Auffällig wird dies bei Inszenierungen, siehe u.a. IV.1.1.4. *The Beautyqueen von Leenane* in Linz.

⁴⁹⁴ Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carylfort Press, 2006.

⁴⁹⁵ Immer wieder ist von Fehlern zu lesen, die Martin McDonagh bei seinen Stücken, allen voran bei *The Cripple of Inishmaan*, gemacht habe. Hierbei handelt es sich vor allem um Gegenstände, Rezepte und Süßigkeiten, die es 1934 noch nicht gegeben hat. Ein weiterer Punkt ist das im Stück erwähnte

mehr geht es darum, wie sehr die Realität sich in den Stücken Martin McDonaghs widerspiegelt und welche Schlüsse daraus gezogen werden können bzw. gezogen wurden. Dass das Leben, das Martin McDonagh in seinen Stücken – besonders bei den Stücken, die in Irland angesiedelt sind – beschreibt nicht dem Leben hier und heute entspricht, steht außer Frage, aber die Ähnlichkeit erlaubt eine viel stärkere Identifikation mit den Figuren und der Situation, als das Thema des Stückes an sich vermuten lassen würde. Mord und Totschlag bekommen eine Eigendynamik und Logik, die nachvollziehbar werden, trotzdem ist durch die Übertreibung auf einer bestimmten Ebene die Fiktion der Situation allgegenwärtig. So lange allerdings die Bereitschaft fehlt, sich auf die Handlung einzulassen und sie als eine Realität anzunehmen, versagen die Parameter der Stücke in so gut wie jeder Hinsicht; reduziert auf den Plot, bleibt nicht viel von den Stücken übrig.⁴⁹⁶

Diese Ambivalenz wird jedoch von vielen Kritikern nicht wahrgenommen und dieser Mangel findet in den Kritiken seinen Niederschlag. Martin McDonagh hat nie und wollte auch nie ein Bild der Wirklichkeit wiedergeben und jeder Versuch, diese hineininterpretieren zu wollen, ist zum Scheitern verurteilt und zeigt nur die mangelnde Bereitschaft, die Geschichten, die Martin McDonagh erzählt, in ihrer Realität anzunehmen.

Nicht weiter verwunderlich also, wenn auch Garry Hynes diese Ambivalenz mehrmals betont und darauf verweist, dass jeder Versuch in diese Richtung unnötig ist.

There's this issue about Martin and authenticity – the response that this is not Irish life now and it's not Connemara life. Of course it isn't. It's an artifice. It's not authentic. It's not meant to be. It's a complete creation, and in that sense it's fascination.⁴⁹⁷

In diesem Zusammenhang ist in vielen Aufsätzen und Artikeln auch oft Martin McDonaghs Herkunft ein Thema. Ausgangspunkt bildet hier wieder die Annahme, Martin McDonagh würde in seinen Stücken Erlebtes wiedergeben – vom Standpunkt vieler schon alleine deswegen nicht wünschenswert, da er damit – angeblich – Irland und die Iren in einem wenig vorteilhaften Bild erscheinen lässt. Ein Engländer, der

Krankenhaus, das erst Jahrzehnte später gebaut wurde. Siehe auch: III.2.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan*.

⁴⁹⁶ Diese Falle wird oft unterschätzt und ist bei Inszenierungen umso deutlich zu sehen.

⁴⁹⁷ Garry Hynes in einem Interview mit Cathy Leeney. In: Lilian Chambers u.a. (Hrsg.): *Theatre Talk: Voices of Irish Theatre Productions*. Carysford Press, Dublin, 2001, Seite 204. Auch zitiert in: Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysford Press, 2006, Seite 10.

sich über Irland lustig macht? Diskussionen in diese Richtung sind spätestens mit den ersten Aufführungen in Dublin in der Presse zu finden.⁴⁹⁸

Selbst der Stil und die Elemente, derer sich Martin McDonagh bedient, legen nahe, die Stücke mit anderen zu vergleichen, die in Aufbau und Handlung den Stücken ähneln. Aber genau um diese Ähnlichkeit, die keine ist, dreht sich die Diskussion der Stücke. In diesem Zusammenhang ist auch die Authentizität oder eben nicht vorhandene Authentizität in den Stücken zu sehen. Werden als Vergleiche – vor allem in Irland – Stücke von Brian Friel und Sean O’Cassidy genannt, so unterscheiden diese sich in einem wichtigen Punkt: Dort ist die Intention die Authentizität des Gezeigten, bei Martin McDonagh nicht.

Diese fehlende Authentizität, d.h. der fehlende Gegenpart in der Realität, ist sicherlich mehr eine Stärke als eine Schwäche der Stücke Martin McDonaghs. Kompliziert wird dies allerdings durch viele Anspielungen auf die – damals⁴⁹⁹ – aktuellen Themen in Irland.⁵⁰⁰

It creates an alienated reality, but not true alienation in the Brechtian sense, because, unlike Bertolt Brecht, McDonagh does not necessarily want his audience to get back to the real. In this way, there is a fundamental dissociation from the real. Ultimately, the median between utopia and dystopia is not simply fecktopia.⁵⁰¹

Ein wichtiger Teil dieser ganzen Diskussion ist die Frage nach der irischen Identität,⁵⁰² die jedoch nicht Teil dieser Arbeit sein soll. In Ansätzen lässt sich jedoch ein Hinweis auf diese Diskussion nicht vermeiden, da dies Grundlage einiger Kritiken und Interpretationen der Stücke ist.

Wie schon oben angedeutet, ist es wichtig und eine Herausforderung, die Stücke in ihrer Realität zu sehen, sich auf den Inhalt und die Figuren einzulassen, um die Tragweite und die Aussage der Stücke bestmöglich begreifen zu können. Die Ambivalenz ist Teil der Wirkung und

it is a challenge but not impossible to explain how the same work can be read as mercenary, simplistically conservative, spitefully reactionary, and regurgative by some and as artifice, comedic, challenging, positively controversial, innately intelligent, and radically postmodern by others⁵⁰³

⁴⁹⁸ Siehe: III.1.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane* und Folgende.

⁴⁹⁹ Beginn der 1990er Jahre.

⁵⁰⁰ z.B. Anspielungen auf die Katholische Kirche, Nordirland usw..

⁵⁰¹ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 10.

⁵⁰² siehe dazu: diverse Aufsätze, allen voran Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005; aber auch bei Clare Wallace: „*Pastiche Soup*“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. 2005. Seite 27.

⁵⁰³ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 10.

so die beiden Herausgeber in ihrem Vorwort, die hierbei die Problematik und die Faszination der Stücke und ihrer Interpretationen hervorheben. Die Autoren monieren, dass diese Diskussion sich viel zu sehr auf die Herkunft des Autors und die Stücke und ihre Vorbilder – oder nicht Vorbilder – bezieht während die Interpretationen durch Theater und Theatergruppen, die diese Stücke spielen, vernachlässigt wird.⁵⁰⁴ Dem soll mit dieser Arbeit begegnet werden.

Einen ganz anderen Punkt in diesem Zusammenhang spricht Michael Bolten in seinem Buch an.⁵⁰⁵ Das Irland, das in den Stücken Martin McDonaghs präsentiert wird, ist, obwohl es oft als naiver Realismus gesehen wird, nicht realitätsnah sondern spielt, wie Michael Bolten es nennt, mit Realismuseffekten, was jedoch nicht gleichgesetzt werden darf.⁵⁰⁶

McDonaghs Dramen mögen als authentisch rezipiert werden, doch sie sind nicht realistisch. Sie enthalten realitätsnahe Elemente – sogenannte Realismus-Effekte –, durch deren Verwendung der Autor bei oberflächlicher Betrachtung den Eindruck der Authentizität vermittelt.⁵⁰⁷

Eine oberflächliche Betrachtung führt zu einem – ungewollten – Nebeneffekt der Stücke: beschränkt sich die Rezeption vorwiegend auf die ‘Action’ der Stücke, so ist das mit ein Grund, warum vor allem z.B. *The Lonesome West* oder auch *The Lieutenant of Inishmore* beim Publikum bei den derben Szenen großes Amüsement hervorrufen.⁵⁰⁸ Michael Bolten bezieht sich in seinem Buch jedoch viel mehr auf das Verständnis des Textes und die Wahrnehmung desselben, als auf die Reaktionen, die dieser auslösen kann. So ist der Realismus, den Michael Bolten beschreibt, vorwiegend jener, der durch die Einordnung in einen Bezugsrahmen beim Publikum entsteht:

Entsprechen diese Referenzgegenstände – die in ihrer Entität einen Erfahrungshorizont bilden – dem literarischen Text, ist von naivem Realismus die Rede.⁵⁰⁹

Dass der literarische Text und die Realität per se nicht identisch sein können, auf diesen Aspekt soll hier nicht weiter eingegangen werden.⁵¹⁰

Wenn ein literarischer Text nun realitätsnah erscheinen soll, muss er mit künstlichen Mitteln dementsprechend so gestaltet werden, dass er den Eindruck von Wirklichkeit

⁵⁰⁴ Siehe dazu: Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. Seite 10.

⁵⁰⁵ Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005.

⁵⁰⁶ Siehe: ebenda.. Seite 114.

⁵⁰⁷ Ebenda. Seite 114.

⁵⁰⁸ Siehe: Teil III. Inszenierungen und Rezeption in Irland und IV. Inszenierung und Rezeption in Österreich.

⁵⁰⁹ Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 114.

⁵¹⁰ Nachzulesen u.a. bei Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 144 – 155. Michael Bolten verweist hier auf die Texte Roland Barthes.

evoziert. [...] Die fiktive Welt bleibt fiktiv, jedoch in die Nähe der Wirklichkeit gerückt löst sie den Eindruck eines wahrheitsgetreuen Textes aus. Authentizität wird künstlich hergestellt. [...] Diesen Effekt – den Schein der Wirklichkeit – erzielt auch McDonagh in seinen Dramen.⁵¹¹

Im Folgenden zählt Michael Bolten Elemente auf, die diesen Effekt erzeugen: Lieder, TV-Sendungen, politische, historische und soziale Ereignisse und Namen, so wie auch letzten Endes die Sprache, die Martin McDonagh einsetzt, auch wenn diese eine Kunstsprache ist.⁵¹²

⁵¹¹ Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 114 – 115.

⁵¹² Siehe dazu auch II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland.

II.5. DIE SPRACHE:

II.5.1. Sprache:

Die Sprache, die Martin McDonagh einsetzt, entstand mehr durch Zufall als durch einen bewussten Prozess, zumindest wiederholt dies Martin McDonagh in mehreren Interviews.⁵¹³ Umso schwerer ist deshalb eine Übersetzung in eine andere Sprache, selbst im englischsprachigen Raum dürfte es genügend Barrieren in der Verständlichkeit der von Martin McDonagh verwendeten Worte und Satzstellungen geben.⁵¹⁴ Neben gälischen Worten und Wortendungen liegt aber auch viel an der richtigen Aussprache des geschriebenen Wortes und dieser Prozess unterliegt Schwierigkeiten, die nicht nur im englischsprachigen Ausland – aber da besonders – hervortreten.

Genauso willkürlich wie die Auswahl des Schauplatzes⁵¹⁵ und des Genres⁵¹⁶ schätzt Werner Huber auch die Verwendung der Sprache bei Martin McDonagh ein und bezieht sich hierbei auf die Aussagen Martin McDonaghs, dass er mit der Auswahl der irisch angehauchten Sprache jeden Einfluss durch andere Dramatiker verhindern wollte.⁵¹⁷

McDonagh, who apparently speaks with a strong South London accent himself, has always been fascinated by the speech of his Irish relatives (especially in cases where English is not their native language). He perceives their idiosyncratic linguistic patterns as a 'stylized way of talking', which he appreciated for its inherent potential for originality and dramatic effect: 'And that seemed an interesting way to go, to try, to do something with that language that wouldn't be English or American'. That McDonagh's dramatic language, a hybrid of contemporary street-talk and rural Irish

⁵¹³ Martin McDonagh: "“just tried to think about how my uncles spoke.” The resulting language is as Irish and lilting as J. M. Synge's, but with its own mix, combining, as The Guardian put it, “the edgy street-talk of English cities and the lyricism of rural Irish speech.”” – Martin McDonagh zitiert in: Joseph J. Feeney: *Where pain and laughter meet: The Irish plays of Martin McDonagh*. America, 22.11.1997, Vol. 177, Issue 16, Seite 20.

⁵¹⁴ Patrick Lonergan macht in dem Aufsatz: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism* explizit darauf aufmerksam. Siehe: Seite 305 – 306. (Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 295 – 323.)

⁵¹⁵ Siehe dazu: II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland.

⁵¹⁶ Siehe dazu auch: II.2. Zur Sekundärliteratur und II.3. Struktur der Stücke.

⁵¹⁷ Siehe dazu: Werner Huber: *The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London*. 2006, Seite 15; und: Interviews mit Martin McDonagh.

speech, is also a distancing device which opens up an enormous incongruity between the world of his plays and traditional images of Ireland is another matter.⁵¹⁸

Martin McDonaghs Sprachmischung wird durch ein sehr deutliches Element ergänzt: dem sehr ausführlichen Gebrauch des Wortes ‘feck’⁵¹⁹ in allen möglichen Situationen. Die Sprache Martin McDonaghs erinnert auch nicht von ungefähr an die Sprache, die Synge für seine Stücke kreiert hatte.⁵²⁰ Martin McDonagh beschreibt seine Faszination an dem Dialekt oder der Sprachfärbung der Menschen in und um Galway in seinen Interviews und bedient sich dieser Eigenheit, um sie dann noch mehr herauszustreichen und zu übertreiben. Auch Werner Huber verweist in seinem Aufsatz⁵²¹ wiederholt auf diesen Umstand und darauf, dass Martin McDonagh nach einer eigenen Sprache suche. So ähnlich diese Sprache auch der Kunstsprache John Millington Synge ist, Martin McDonagh geht noch einen Schritt weiter:

as if stylization was not enough to draw attention to the grotesque of the language of his characters, McDonagh also introduces playful elements of meta-communication. His characters regularly, and sometimes even at the most crucial moments, leave the argumentation, comment on faulty pronunciation and stylistic peculiarities or regulate the opening or the closing of the subject for discussion.^{522/523}

All diese Kleinigkeiten machen eine Übertragung in eine andere Sprache schwierig. Ist deutlich, dass diese Übersetzung nicht nur eine der reinen Sprache und der Bedeutung der Sätze sein kann, so muss noch ein eigenes Idiom gefunden werden, um dieselben oder annähernd dieselben Assoziationen hervorrufen zu können. Versuche in diese Richtung gibt es,⁵²⁴ sind aber im deutschsprachigen Raum überfällig.

⁵¹⁸ Werner Huber: *The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London*. 2006, Seite 15 – Zitate in Werner Hubers Text: Martin McDonagh zitiert nach Joseph Feeney: *Martin McDonagh: Dramatist of the West*. Studies 87, 1998, Seite 25.

⁵¹⁹ ‘feck’ ist ein schon lange gebräuchliches typisch irisches/gälisches Schimpfwort, das nicht mit dem allgemein bekannteren ‘fuck’ zu verwechseln ist. Die Bedeutung des Wortes ist nicht sexuell angehaucht sondern mit dem ebenfalls viel gebräuchlichen ‘bloody’ in Australien zu vergleichen.

⁵²⁰ Vergleiche lassen sich am deutlichsten durch Aufführungen der beiden Autoren durch die Druid Theatre Company anstellen, die alle Stücke John Millington Synge seit Jahren im Repertoire haben und damit auf Tournee gehen. Angesiedelt in der selben Gegend wie John Millington Synge Stücke, erinnern die Stücke Martin McDonaghs in ihrer Grammatik und Satzstellung wie auch der Wortwahl sehr an diese.

⁵²¹ Siehe u.a.: Werner Huber: *The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London*. 2006, Seite 21.

⁵²² Ebenda. Seite 21.

⁵²³ Siehe dazu u.a.: *A Skull in Connemara*, Seite 39, 56, oder *The Cripple of Inishmaan* Seite 25, 50, 58 usw.

⁵²⁴ Siehe: Péter P. Müller: *Domesticating a Theatre of Cruelty: The Plays of Martin McDonagh on the Hungarian Stage*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 324 – 337.

Clare Wallace verweist auf die Vorbilder Harold Pinter und David Mamet, auch in Bezug auf die Sprache:⁵²⁵

McDonagh [...] adapts the vernacular tone of circular dialogue and spiralling misunderstandings from Pinter and Mamet, making them his own through his use of dialect.⁵²⁶

Die Sprachbesonderheit hebt auch Christopher Murray hervor, der noch genauer auf die Unterschiede und Parallelen des alltäglichen irischen Englisch und des englischen Irisch auf der Bühne und als Kunstsprache eingeht. So schreibt er, „McDonagh at once exploits and parodies stage-Irish speech“,⁵²⁷ um dann die Unterschiede der Bühnensprache zur gebräuchlichen Sprache aufzuzeigen. So werden Satzstellungen und Zeiten aus dem Gälischen ins Englische übernommen, daraus entsteht eine eigenwillige, jedoch sehr melodiöse Sprache, eine Vorgehensweise die schon hundert Jahre zuvor vorgenommen wurde, allen voran von Lady Gregory, am bekanntesten allerdings ist in diesem Zusammenhang John Millington Synge mit seinen Stücken und dem Bericht über die Aran Islands.⁵²⁸ Diese Kunstsprache wurde noch in den 1950er Jahren für Bühnenstücke, die im ärmlichen, ländlichen Raum spielten, eingesetzt. Dann kam diese Sprache nur mehr ansatzweise zur Verwendung,⁵²⁹ und so stellt Christopher Murray die Frage nach der Intention Martin McDonaghs: die Tradition des Abby Theaters weiterzuführen oder eine Parodie auf das irische Nationaltheater zu machen, und fügt hinzu, dass in Bezug auf diese Frage eine gewisse Konfusion bestehe, nicht nur in der Rezeption und in den Besprechungen der Stücke, sondern auch, so nimmt Christopher Murray an, bei Martin McDonagh selbst.⁵³⁰ So verweist er darauf, dass Martin McDonagh immer wieder betonte, er hätte, bevor er die Stücke schrieb, nie etwas von Synge gelesen,⁵³¹ es sei aber unübersehbar, dass Martin McDonagh das Hiberno-Englisch als Bühneneffekt einsetze.⁵³² Und so hatte die Übersetzung von *The Beauty Queen of Leenane* ins Gälische auf der Bühne auch einen ganz anderen Effekt auf die Zuschauer: die gälische Version, *Banroín Álainn an*

⁵²⁵ Beispiele zu der Sprache finden sich etwas später im Text bei Clare Wallace. Sie hebt die Eigenheiten hervor. Siehe: Clare Wallace: „Pastiche Soup“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. 2005. Seite 20 – 21.

⁵²⁶ Ebenda. Seite 8.

⁵²⁷ Christopher Murray: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 86.

⁵²⁸ John Millington Synge: *The Aran Islands*. Penguin Books, London, 1992; Erstveröffentlichung 1907.

⁵²⁹ Beispiele finden sich bei Tom Murphy: *Bailegangaire* (1985) und in Ansätzen bei Marina Carrs Stücken.

⁵³⁰ Siehe: Christopher Murray: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. 2006, Seite 87.

⁵³¹ Siehe oben.

⁵³² Siehe: Christopher Murray: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. 2006, Seite 87.

Lionáin von Michael Ó Conghaile, wurde als viel ernsthafter empfunden als das englische Original, „the production was seen far less as comedy than as melodrama bordering on tragedy.“⁵³³

Auffallend bei dieser Kunstsprache ist der Einsatz von ‘do’ und ‘did’ an untypischen Stellen oder das Hinzufügen der Endung ‘-een’ (gälisch: -in) als Verkleinerungsform sowie anstelle von ‘my’ ‘me’.⁵³⁴ Eine weitere Eigenart ist die häufige Wiederholung von Sätzen, am auffälligsten am Beginn der fünften Szene von *The Cripple of Inishmaan*, wenn Kate den Satz ‘Not a word’⁵³⁵ gleich neun Mal wiederholt.

Ganz auf die Sprache konzentriert sich auch Lisa Fitzpatrick in ihrem Aufsatz: „*Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh’s Hiberno-English*.“⁵³⁶ Auch sie konzentriert sich vorerst auf die unterschiedlichen Reaktionen hinsichtlich der Stücke⁵³⁷ und auf den Schauplatz und die damit verbundenen Klischees. Allerdings wird diese Sprache, so Lisa Fitzpatrick, auch noch weiter getragen und ist nicht auf den Schauplatz Irland beschränkt, denn es finden sich „considerable similarities“ zwischen den so genannten ‘irischen’ Stücken und dem nicht-irischen Stück *The Pillowman*.⁵³⁸ Neben noch mehr linguistischen Feinheiten⁵³⁹ verweist Lisa Fitzpatrick darauf, dass ‘God’ so gut wie gar nicht in der Sprache Martin McDonaghs vorkommt, obwohl dies, in Bezug auf einen Gruß oder Ausrufen, ein auffallendes Merkmal des irischen Englisch ist.⁵⁴⁰ Die auffallenden Satzumstellungen und eigenwilligen Dialogabfolgen sowie die Wiederholungen kommen ebenfalls in *The Pillowman* vor und sind, so Lisa Fitzpatrick, wohl eher typisch für die Sprache

⁵³³ Christopher Murray: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. Seite 87 – Er verweist hierbei als Quelle auf zwei Zeitungsartikeln vom Herbst 1999 zu der gälischsprachigen Uraufführung des Stückes in Galway.

⁵³⁴ Näheres dazu, sowie auch Beispiele, findet sich in dem Aufsatz von Christopher Murray: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. 2006, Seite 79 – 95.

⁵³⁵ Siehe: *The Cripple of Inishmaan*, Szene 5.

⁵³⁶ Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh’s Hiberno-English*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 141 – 154.

⁵³⁷ So geht Lisa Fitzpatrick auf Fintan O’Toole ebenso ein wie auf Mary Luckhurst – Siehe: ebenda. Seite 141 – 142.

⁵³⁸ Lisa Fitzpatrick betont auch, dass *The Pillowman* nicht das letzte, sondern eines der ersten geschriebenen Stücke Martin McDonaghs war, noch vor der Leenane-Trilogie oder den beiden Stücken der Aran-Insel-Trilogie. (Seite 143)

⁵³⁹ Siehe: Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh’s Hiberno-English*. 2006, Seite 144 – 145.

⁵⁴⁰ Siehe: ebenda. Seite 145.

Martin McDonaghs und den Rhythmus der Sprache, als Versuche seinerseits, die irische Sprache wiederzugeben.⁵⁴¹

Ganz abgesehen davon ist jedoch das irisch angehauchte Englisch in der Theatertradition Indiz auf einen eher „warm-hearted, charming and friendly“⁵⁴² Charakter, ein Umstand, den Martin McDonagh durch das Verwenden dieser Sprache nutzt und auf den Kopf stellt.⁵⁴³

In Bezug auf Übersetzungen spielen all diese Punkte eine entscheidende Rolle; hierbei ist sowohl die Inszenierung als auch die Übersetzung in eine andere, d.h. in diesem Falle in die deutsche Sprache, gemeint. Wie sollen solche Charakterzüge einer Sprache umgesetzt werden, um die Doppeldeutigkeit des Stückes erhalten zu können?

Dieser explizite Einsatz eines (künstlichen) Dialektes formt gleichzeitig einen Mikrokosmos, ein geschlossenes System, vermittelt somit aber auch eine anscheinend vorhandene Gemeinde, eine Zugehörigkeit der Figuren, eine Ab- und Ausgrenzung des Publikums. Der schon öfter gefallene Ausdruck des ‘Hiberno-Englischen’⁵⁴⁴ wird zwar allgemein in der Literatur als die Sprache genannt, die Martin McDonagh einsetzt, aber selbst diese Bezeichnung gaukelt vor, dass es sich hierbei um eine real existierende Sprache handelt und nicht, wie es tatsächlich der Fall ist, um eine Abwandlung dieser Sprache in ein eigens für die Bühne erschaffenes Idiom. Ebenso wie Nestroys ‘Österreichisch’ eine Kunstsprache ist, ist die Sprache Martin McDonaghs eine durchkomponierte Sprache, ein Umstand, der bei einer Übersetzung berücksichtigt werden muss.

Dass die Sprache bei Martin McDonagh trotz ihrer Künstlichkeit gerade einen Realismus vortäuscht, liegt z.T. an dem schon oben erwähnten Mikrokosmos.

Die Figuren verwenden einerseits klare lexikalische, grammatische und phonetische Merkmale des Hiberno-Englischen [...] Andererseits überhöht und verfremdet McDonagh die Charakteristika dieser Variante derart, dass sie der Wirklichkeit entrückt scheinen.⁵⁴⁵

⁵⁴¹ Siehe: Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English*. 2006, Seite 145.

⁵⁴² Ebenda. Seite 147 – Lisa Fitzpatrick macht auch aufmerksam, dass dieses positive, gemütliche Bild des Iren weitaus geläufiger und älter ist, als das aggressive, dumme, das Mary Luckhurst in ihrem Aufsatz so sehr kritisiert. (Siehe: Mary Luckhurst: *Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 116 – 129. Kapitel II.3.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*.)

⁵⁴³ Siehe: II.4.2.1. Klischees, Stereotypen, Vorurteil bzw. II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland.

⁵⁴⁴ Eine ausführliche Erläuterung des Hiberno-Englischen und seiner Herkunft und seiner Merkmale findet sich in: Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 119 – 123.

⁵⁴⁵ Ebenda. Seite 123 – 124.

Sprache, das Sprechen überhaupt, ist ein wichtiger Bestandteil der Stücke und der Charakterisierung der Figuren. Allerdings ist das Sprechen meist nur Selbstzweck und dient nicht der Kommunikation.

Language is so destabilized in the play that the possibility of real communication seems on the verge of collapse at any moment. Characters constantly mistake each other's meanings, twist words around to their own ends, or simply cannot distinguish truth from fiction.⁵⁴⁶

In jedem der Stücke finden sich dafür zahlreiche Beispiele. Außerdem dient Sprache auch immer wieder als Ansatz für die Diskussion des gespannten Verhältnisses Irlands mit England. Angeschnitten wird in den Texten McDonaghs dieses Thema oft, aber jedes Mal, wenn dieses Thema in der Trilogie gestreift wird, wird das Thema gewechselt.⁵⁴⁷

Weitere Hinweise auf den Gebrauch der Sprache finden sich u.a. in Aufsätzen von Peter Lenz und Michael Bolten.⁵⁴⁸

⁵⁴⁶ Marion Castleberry: *Comedy and violence in The Beauty Queen of Leenane*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 46.

⁵⁴⁷ Beispiele gibt es hierfür bei: Karen Vandavelde: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. In: Eamonn Jordan (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 294 – 295.

⁵⁴⁸ Peter Lenz: „Anything new in the feckin' west?": *Martin McDonagh's Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes*. 2002. Seite 27. Und: Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 13. Michael Bolten geht hier auch explizit auf die Stellung der Monologe in den Stücken ein.

II.5.2. Figuren und Sprache:

In diesem Zusammenhang ist auch der „Stage-Irishman“ zu sehen, eine Figur, bzw. eine Typ, der sich aus der Entwicklung des politisch-historischen Image Irlands herausgebildet hat.⁵⁴⁹ Zusammenfassend einige Merkmale, die Michael Bolten aufzählt:

programmatische Namensgebung, schlechte Kleidung, ausgeprägte Unzivilisiert- und Wildheit, typische Ernährung und Beschäftigung, Musikalität und Trinkfreudigkeit, religiöse Andersartigkeit und distinktiver Sprachgebrauch.⁵⁵⁰

Teile davon sind bei fast allen Figuren Martin McDonaghs zu finden. Aber das beste Beispiel ist die Figur Johnnypateenmikes, der sich seinen Lebensunterhalt mit Nachrichtenkolportieren verdient: „Der Bühnenire neigt zu Übertreibungen und legt mehr Wert auf den eloquenten Vortrag einer Geschichte als auf deren Inhalt.“⁵⁵¹ Noch weiter als bei *The Cripple of Inishmaan* treibt Martin McDonagh den Sprachgebrauch und vor allem das Reden in *The Lonesome West*. Aber auch bei *The Beauty Queen of Leenane* ist es das Reden, das Mag schließlich sogar den Tod bringt. Dieser intensive Einsatz des Redens spielt noch auf einer anderen Ebene eine wichtige Rolle: er konterkariert das Bild des Bühneniren.

Dies gilt für alle McDonagh-Werke: Der Autor gestaltet Dialoge klischeehaft, d.h. inhaltsleer, und kontrastiert und bestätigt das Image des gesprächigen Iren zur gleichen Zeit.⁵⁵²

Das Sprechen und der intensive Einsatz der Dialoge prägt alle Stücke: Sprache dominiert die Handlung.

Auffallend, aber nur Clare Wallace bringt es in ihrem Aufsatz auch zur Sprache,⁵⁵³ ist die Repetition der Nachnamen bei den Figuren von Martin McDonagh: So heißen Kate und Eileen von *The Cripple of Inishmaan* ‘Osbourne’, ebenso wie Donny und Padraic in *The Lieutenant of Inishmore*. Und den Nachnamen ‘Claven’ teilen sich Billy, Mairead und Davey, ebenfalls auf diese beiden Stücke aufgeteilt. Die beiden Stücke spielen auf Nachbarinseln und sechzig Jahre voneinander getrennt... Interpretationen dahingehend sind bis jetzt keine in der Literatur aufgetaucht.

⁵⁴⁹ Ausführlich dazu Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Vor allem Seite 64 – 72.

⁵⁵⁰ Ebenda. Seite 65 – 66.

⁵⁵¹ Ebenda. Seite 69.

⁵⁵² Ebenda. Seite 128.

⁵⁵³ Siehe: Clare Wallace: „*Pastiche Soup*“, *Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. 2005. Seite 20.

José Laners konzentriert sich in dem Aufsatz „*Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh*“⁵⁵⁴ auf diese drei Autoren. Beginnend mit Synge, seinem Leben und Werk, den Ähnlichkeiten zwischen Synge und Tom Murphy und schließlich dem Erscheinen Martin McDonaghs in der (irischen) Theaterwelt. Anhand von Murphys *Bailegangaire* zeigt José Laners die Bedeutung von Irlands Westen,⁵⁵⁵ – um daraufhin auf Martin McDonaghs Stücke und die ersten Erfolge zu verweisen, die diese ebenfalls im Westen Irlands hatten. Auch hier wieder die Hinweise auf die auffallenden Ähnlichkeiten und Parallelen der Stücke Martin McDonaghs und von *The Playboy of the Western World*.⁵⁵⁶ In beiden Fällen gibt es die kritische Frage nach der Authentizität des Ortes, der Sprache, der Figuren, und in beiden Fällen spielen die Figuren mit Unwahrheiten, Wünschen und Lügen.⁵⁵⁷ Es ist zwar der Westen Irlands gemeint, aber nicht der Reale, sondern ein anscheinend bekannter Westen, der jedoch nicht existiert.

This Ireland is a stereotype built around traditional clichés, a throwback untouched by even the feeblest of Celtic Tigers. This anachronistic setting is juxtaposed with the media world of pop culture that invades it through the television screen [...] ⁵⁵⁸

Im Folgenden beschreibt José Laners von außen kommende Einflüsse auf die Leenane-Trilogie, sowie bestimmte Reaktionen der Figuren auf Namen, Wörter und Anspielungen, die in irgendeiner Weise das Verhältnis zu Irland – oder dem Westen Irlands – unterstreichen, bzw. in Frage stellen.⁵⁵⁹

Martin McDonaghs Technik ähne zwar der von John Millington Synge, aber während bei Synge die Moral noch im Stück und in den Figuren vorhanden ist und diskutiert werde, würde Martin McDonagh noch einen Schritt weiter gehen:

McDonagh shifts the moral center from the play to the audience; the plays are effective only because they rely on the audience to be able to perceive and feel what the characters do not. We know we are watching a gallous story about dirty deeds, and we know that there is something wrong with this world. [...] The characters are largely unaware of the difference between the mundane and the meaningful, the trivial and the tragic – and the only ones with a sense of morality kill themselves in despair – but we are not unaware. We recognize the symbolism behind the crucifix and the heart, even if Valene does not. ⁵⁶⁰

⁵⁵⁴ José Laners: *Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh*. In: Stephen Watt, Eileen Morgan, Shakir Mustafa (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 204 – 212.

⁵⁵⁵ Siehe: ebenda. Seite 204 – 212.

⁵⁵⁶ Siehe: ebenda. Seite 213.

⁵⁵⁷ Siehe: ebenda. 2000. Seite 214.

⁵⁵⁸ Ebenda. Seite 215.

⁵⁵⁹ Siehe: ebenda. Seite 215 – 219.

⁵⁶⁰ Ebenda. Seite 219.

Das wäre auch ein Grund, weshalb eine Identifikation mit den Figuren nur sporadisch wenn überhaupt möglich sei, aber „[i]f there is one thing we share with the plays’ characters, it is a degree of uncertainty.“⁵⁶¹ Die Stücke hinterließen viele ungelöste Fragen, so José Lanter.⁵⁶² Hinzu komme, dass es am jeweiligen Betrachter liege, wie viel – oder wenig – in die Stücke hineininterpretiert würde, wie sehr die Strukturen und Nuancen berücksichtigt würden, was zu den unterschiedlichen Kritiken führen würde: wenn von ‘Altbekanntem’ und ‘nichts Neuem’ die Rede sei, so wären die Strukturen hinter dem Plot außer acht gelassen worden, argumentiert José Lanter.⁵⁶³ Andererseits verwehrt sich selbst Martin McDonagh gegen zu viel Interpretation. Er betont immer wieder, er möchte nur Geschichten erzählen – und steht damit in enger Verbindung mit Synge und Murphy, so José Lanter, ebenso wie durch die Diskussion über die Identität, die Sprache und den Mythos Irland.⁵⁶⁴

Die Wiederholungen in den Dialogen haben den Effekt, dass sie die Zuschauer nichts ‘verpassen zu lassen’, wenn sie lachen, da sie dem Dialog die Schnelligkeit nehmen, die in einem Schlagabtausch existiert, und so die Schauspieler trotz der Pointen ohne wirkliche Unterbrechung weiterspielen können.⁵⁶⁵ Dieses Verlangsamen wird nicht nur durch die Wiederholungen erzeugt, sondern auch durch das Umkreisen eines einzelnen Themas, oftmals sogar nur eines Wortes. Eine weitere Art, das Tempo der Stücke etwas zu reduzieren, ortet Michael Bolten in den Monologen.⁵⁶⁶ Lisa Fitzpatrick zeigt anhand von Szenenausschnitten aus *A Skull in Connemara* und *The Pillowman*, wie sich diese Technik äußert.⁵⁶⁷ Alles in allem sind diese Stellen, ob nun Wiederholungen oder eine Diskussion über ein Wort oder einen Umstand, sinnlos, denn sie enthalten weder für den Rezipienten noch für die Figuren im Stück eine Information, anders ausgedrückt: „the function is not to clarify, but to create a sense of stasis and paralysis.“⁵⁶⁸

⁵⁶¹ José Lanter: *Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh*. Seite 220.

⁵⁶² Siehe: ebenda. Seite 220.

⁵⁶³ Siehe: ebenda. Seite 220.

⁵⁶⁴ Siehe: ebenda. Seite 221.

⁵⁶⁵ Siehe auch: III. Inszenierungen und Rezeption in Irland und IV. Inszenierungen und Rezeption in Österreich.

⁵⁶⁶ „Sie dienen eher der Herabsetzung der bisweilen rasanten Aufführungsgeschwindigkeit und dem Verlesen von Briefen als Stilmittel, als dass sie eine durchgängige Inszenierungsmethode darstellen.“ Michael Bolten: *Imagining and imaging Ireland*. 2005. Seite 13.

⁵⁶⁷ Siehe Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh’s Hiberno-English*. 2006, Seite 149 – 151.

⁵⁶⁸ Ebenda. Seite 151.

Noch einen weiteren Zweck erfüllt die Wiederholung in den Dialogen: sie dient nicht der Verständigung sondern viel eher der (bewussten) Missinterpretation des Dialogpartners, im Falle von *The Pillowman* kann der Dialog zwischen Katurian und Ariel bzw. Tupolski eigentlich nicht falsch, aber auch nicht richtig verstanden werden, wie Lisa Fitzpatrick aufzeigt,⁵⁶⁹ und

[i]n both plays, McDonagh uses verbal tics of repetition to create a sense of the absurd and comedic, in sharp contrast to the violence and brutality of the enacted events. [...] His use of distinctive dialogue structures therefore becomes a tool for expressing the alienation of the characters from each other, and for creating a distance between stage and auditorium; the use of particular features of dialect are intended to heighten the required effect, more so than to produce an identification with a particular nation. This distance allows the audience to witness calmly the horrors depicted in the dramas[...]. McDonagh's dramatic world makes use of theatrical clichés, staging conventions, and, in particular, repetitive patterns of dialogue to express, not contemporary Ireland, but the human condition.⁵⁷⁰

Weitaus mehr zu den Figuren/Charakteren der irischen Stücke findet sich bei Ann Dillon Farrelly. In ihrer Dissertation konzentriert sich Ann Dillon Farrelly ganz auf die Selbstbestimmtheit der Figuren. Ihrer These nach sind alle Figuren, die innerhalb des Systems der McDonaghschen Welt leben – d.h. Father Welsh ist ausgenommen – selbst bestimmend und aktiv in ihren Handlungen. In vier Abschnitten zeigt sie anhand von Beispielen aus den fünf irischen Stücken, wie diese Theorie gestützt werden kann. Als Vergleich zieht sie die Stücke von Synge, Yeats und Friel heran, in deren Stücken die Figuren Gott ergeben sind, sich dem Recht unterwerfen und resignierend auf bessere Zeiten warten – so Ann Dillon Farrelly. So gesehen scheinen die Figuren bei Martin McDonagh wirklich selbst bestimmend zu sein – nur ist die Ausgangssituation in den Stücken nicht momentan entstanden, sondern hat sich über Jahre hinweg entwickelt, in denen die Figuren nichts von dieser Selbstbestimmtheit gezeigt haben. Selbst das Ende – vor allem bei *The Beauty Queen of Leenane* – lässt nicht an Selbstbestimmtheit von Maureen denken, sondern eher daran, dass Mag, trotz allem, gewonnen hat.

Ann Dillon Farrelly beschreibt diese Gesellschaft in Martin McDonaghs Stücken als eine, die mit jeder Tradition gebrochen hat und sich eine eigene Struktur moralischen Verhaltens aufgebaut hat – damit stimmt sie mit Theorien von Fintan O'Toole und anderen überein. Außerdem würde Martin McDonagh durch seine Stücke einen neuen

⁵⁶⁹ Siehe: Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English*. Seite 152.

⁵⁷⁰ Ebenda. Seite 152 – 153.

Zugang zur Identität – die als wichtigster Grundstein der Nationalbewegung vor allem durch die Theaterstücke der oben genannten Autoren dem irischen Volk vermittelt werden sollte – schaffen: nicht mehr den der kollektiven Identität, sondern der individuellen.⁵⁷¹ Hierzu stellt sie gegensätzliche Paare auf, die sich an den oft zitierten Werten orientieren: Religion, Nationalismus, Irland, Gesellschaft. So sieht sie die von McDonagh geschaffene Gesellschaft als eine einzelner Individuen, die nur sich selbst, nicht aber anderen gegenüber Rechenschaft geben, d.h. an sich und an nichts anderes glauben.⁵⁷² Beginnend mit dem religiösen Teil zitiert Ann Dillon Farrelly vor allem Stellen aus *The Lonesome West*, wenn Father Welsh Kommentare über seine Gemeinde abgibt, aber auch, wenn Girleen ihm klar zu machen versucht, dass ein Mensch, der eine Katze tritt, durchaus den Tod verdienen kann.⁵⁷³ – Eine Aussage, die indirekt mit *The Lieutenant of Inishmore* zusammenhängt und die dort bis zur letzten Konsequenz umgesetzt wird. Die Figuren nehmen, so Ann Dillon Farrelly, gegebene Gesetze nicht ohne weiteres an, seien dies nun kirchliche Gebote oder durch den Staat verordnete Gesetze. Zur Untermauerung verweist sie darauf, dass erst Valene mit Father Welsh, später Coleman mit Valene über den Selbstmord diskutieren.⁵⁷⁴

The conversations are humorous and seem, on the surface, to be a rather absurd way of discussing religion and suicide, but the fact that the characters discuss the issue, rather than just accept the Church's teaching, is what is important.⁵⁷⁵

Es gibt keine Opfer, so Ann Dillon Farrelly, denn jede Tat erfährt sofort eine Reaktion,⁵⁷⁶ d.h. es gibt nicht diese Gott ergebene Haltung, die sich in den anderen Stücken Irlands wieder findet. „God may not be dead, as so many post-modernists have lamented, but God is certainly irrelevant.“⁵⁷⁷ Beispiele hierfür finden sich in allen Stücken Martin McDonaghs und werden auch angegeben. Ohne den blinden Glauben an Religion finden sich die Figuren nicht in ihr Schicksal sondern fordern es heraus, versuchen es zu ändern. Religion, so wie auch Gesetz oder Gesellschaft, fungiert nicht als ein Leitbild, sondern:

⁵⁷¹ Siehe: Ann Dillon Farrelly: „*It depends of the Fella. And the cat*“: *Negotiation Humanness through the myth of Irish Identity in the Plays of Martin McDonagh*. Dissertation, Ohio State University 2004. (u.a. Seite 10.)

⁵⁷² Siehe: ebenda. (u.a. Seite 35.)

⁵⁷³ *The Lonesome West*, Seite 212.

⁵⁷⁴ Siehe: *The Lonesome West*, Seite 201 – 202, und Seite 240.

⁵⁷⁵ Ann Dillon Farrelly: „*It depends of the Fella. And the cat*“: *Negotiation Humanness through the myth of Irish Identity in the Plays of Martin McDonagh*. 2004. Seite 44.

⁵⁷⁶ Siehe: ebenda. Seite 45.

⁵⁷⁷ Ebenda. Seite 47.

[i]t is something to mention in order to win an argument or make a joke. It does not dictate anyone's behavior.⁵⁷⁸

Die Figuren bei Martin McDonagh, so Ann Dillon Farrelly, haben so viel Selbstvertrauen, dass sie auf keine andere Autorität hören müssen.⁵⁷⁹ Es ist eine übertriebene Welt, in der Regeln keine Gütigkeit mehr haben oder durch andere, weitaus individuellere ersetzt wurden.

Zu genau demselben Resultat kommt sie im zweiten Teil ihrer Arbeit, in dem sie den Schwerpunkt auf Autonomie und Verantwortung setzt. Oft anhand derselben Beispiele untermauert sie ihre Theorie, hier stehe wieder, im Gegensatz zu den alten irischen Stücken, die Autonomie der einzelnen Figuren über der Verantwortung, die sie anderen gegenüber haben sollten. Die Möglichkeit, diese eigene Autonomie zu erhalten oder wieder zu bekommen, wie Ann Dillon Farrelly schreibt, ist oft nur durch Gewaltakte möglich.⁵⁸⁰

Der dritte Teil behandelt das Wechselspiel von Mensch und Natur. Kurz zusammengefasst: war es in den alten irischen Stücken immer so, dass die Natur das Leben nahm oder das Leben bestimmte, ist es in den Stücken der Mensch, der die Natur missbraucht, um sich das Leben zu nehmen – die beiden Selbstmorde in der Leenane-Trilogie. Auch das geheiligte Land des Friedhofs in *A Skull in Connemara* wird entweiht, ebenso wie es keine Verpflichtungen dem Vaterland gegenüber mehr gibt.⁵⁸¹ (Eindringlichstes Beispiel hierfür: Padraic, dessen Kampf, so Ann Dillon Farrelly, nicht mehr der Freiheit Irlands sondern seiner Katze gilt.⁵⁸² In weiterer Folge führt sie auch das Beispiel von Mairead an, die aus denselben Gründen Padraic erschießt.)

Auch hieraus schließt Ann Dillon Farrelly, die Figuren selbst haben die Wahl, sie selbst entscheiden.

Der vierte Teil der Arbeit schließlich ist in gewisser Weise eine Zusammenfassung dessen, was in den drei vorhergehenden Teilen geschrieben wurde: es geht um das Verhältnis von Individuum und Gesellschaft. Auch hier sieht die Autorin in der (immer übertrieben dargestellten) Gewalt den letzten Ausweg und wertet dies als Ausdruck der eigenen Freiheit.

⁵⁷⁸ Ann Dillon Farrelly: „*It depends of the Fella. And the cat*“: *Negotiation Humanness through the myth of Irish Identity in the Plays of Martin McDonagh*. Seite 58.

⁵⁷⁹ Siehe: ebenda. Seite 60.

⁵⁸⁰ Siehe: ebenda. Seite 92.

⁵⁸¹ Siehe: ebenda. Seite 94 – 125.

⁵⁸² Siehe: ebenda. Seite 104.

Als Conclusio schreibt Ann Dillon Farrelly:

McDonagh's plays, while being wickedly funny, are ultimately empowering, and the worlds he creates are meant to teach the Irish people how to celebrate their independence and to convince them of their own powerful humanity.⁵⁸³

Die Stücke derart einzugrenzen, d.h. wegen des Schauplatzes auf das 'Irische' einzuschränken, ist nicht gerechtfertigt. Ann Dillon Farrelly sieht in den Stücken keine destruktive Wirkung, sondern weist vielmehr auf eine den Stücken inhärente Chance hin.⁵⁸⁴ Und auch wenn ihre Hoffnung, die Stücke würden dem Publikum den Weg zeigen, das eigene Leben zu ändern und gegen Unterdrücker zu kämpfen, durchaus wünschenswert ist,⁵⁸⁵ so scheint diese Position (unglaublich und) durch die Stücke keinesfalls gerechtfertigt.

Am Beispiel von Maureen wird das McDonaghsche Prinzip deutlich: unfreiwillig nimmt sie den Platz ihrer Mutter ein, geändert hat sich in der Welt Martin McDonaghs nichts, der Wahnsinn kann jederzeit von vorne beginnen.

Eine Sonderstellung nimmt ganz sicher Father Welsh ein. Nicht nur, dass er, wie oben schon öfter erwähnt, als die einzige moralische Instanz gesehen werden kann, oder auch als einzige Figur mehr Aufmerksamkeit bekommt als alle anderen in der Leenane-Trilogie, dadurch, dass er die Kirche vertritt kann anhand seiner Person auch der Stellenwert der Religion besonders hervorgehoben werden. Abgesehen von Versatzstücken wie Heiligenbilder, Kreuze und Heiligenfiguren finden sich Hinweise auf den christlichen Glauben eher in ihrer negativen Ausformung als Flüche wieder. Charles Andrews betont in seinem Aufsatz „*National Tragedy as Religion in Martin McDonagh's Leenane Trilogy*“ diesen Umgang mit Religion besonders.⁵⁸⁶ Auch er geht hier auf die Sonderstellung von Father Welsh ein, hebt aber vor allem das Verhalten von Coleman und Valene hervor.

The tragedy of the patricide that Coleman commits with Valene as his accomplice is far less important to the men than the destruction of the religious fetish object. These figurines are signs of Irish Catholic culture which displace more important social values. Father Welsh's position in this exchange is to destroy the religious fetishism in order to emphasize humanistic virtue.⁵⁸⁷

⁵⁸³ Ann Dillon Farrelly: „*It depends of the Fella. And the cat*“: *Negotiation Humanness through the myth of Irish Identity in the Plays of Martin McDonagh*. Seite 158.

⁵⁸⁴ Siehe: ebenda. Seite 161 – 162.

⁵⁸⁵ Siehe: ebenda. Seite 162.

⁵⁸⁶ Siehe: Charles Andrews: *National Tragedy as Religion in Martin McDonagh's Leenane Trilogy*. *Journal of Religion and Theatre* Vol 5., Herbst 2006, Seite: 136 – 143.

⁵⁸⁷ Charles Andrews: *National Tragedy as Religion in Martin McDonagh's Leenane Trilogy*. *Journal of Religion and Theatre* Vol 5., No. 2, Herbst 2006, Seite 141.
http://www.rjournal.org/vol_5/no_2/andrews.html

Außerdem ist Father Welsh die einzige Figur in der Leenane-Trilogie, die keine Aggression gegen andere wendet und zwischen ihm und Girleen entwickelt sich so etwas wie eine unschuldige Liebesszene.⁵⁸⁸ (Bei Maureen und Pato wird das Sexuelle betont, die Szene zwischen Girleen und Father Welsh hingegen spiegelt eine positivere, romantischere Welt wieder, die im Kontrast zu der Welt von Leenane steht.)

⁵⁸⁸ Siehe: Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008. Im Anhang, Seite 996.

II.5.3. Die Problematik der Übersetzung:

Mit der Problematik der Übersetzung ist in diesem Falle nicht nur die der Sprache (vom Englischen ins Deutsche) gemeint, sondern auch die der Übersetzung des geschriebenen, gedruckten Wortes auf die Bühne.⁵⁸⁹ Prinzipiell ist es für den Autor von Stücken nicht möglich einen direkten Einfluss in großem Ausmaß auf die Inszenierung zu nehmen und nur in den seltensten Fällen deckt sich die Intention des Autors mit dem Resultat auf der Bühne – und auch hier besteht noch der Zweifel ob die vom Autor beabsichtigte Interpretation vom Rezipienten auch in diesem Sinne wahrgenommen wird. Die Subjektivität der Rezeption eröffnet hingegen unzählige Interpretationsmöglichkeiten und Sichtweisen ein und desselben Stoffes, oder auch ein und derselben Aufführung. So ist auch diese Arbeit nur als eine von vielen Interpretationsmöglichkeiten zu sehen. Im Falle Martin McDonaghs erfahren die Uraufführungen der Stücke (und nicht nur Uraufführungen⁵⁹⁰) jedoch eine detaillierte Umsetzung der Vorstellung des Autors. Wohingegen diese ‘Einmischung’ fehlt, ist die Interpretation und somit die Umsetzung des Textes auf die Bühne von viel mehr Freiheiten gekennzeichnet. Abgesehen davon ist nur durch den Verlag und die Agentur ein solcher Eingriff in die Arbeit der einzelnen Theater möglich – im Falle Martin McDonaghs jedoch nicht vorhanden.

Every act of translation is one of mistranslation, and every production is a supplement and unfaithful in many ways to the published text.⁵⁹¹

Die Herausgeber des Buches „*The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*“ beziehen sich in dieser Feststellung nicht nur auf die Umsetzung in den Theatern weltweit, sondern auch auf die Übersetzung in andere Sprachen und Kulturen und verweisen sowohl auf das eindeutig ‘Irische’⁵⁹² als auch auf das typisch Europäische der Stücke, das in anderen Kulturkreisen seine Entsprechung finden muss, bzw. findet und finden sollte.

So ist nicht nur die Übersetzung des sprachlichen Elementes ein durchaus problematisches Unterfangen – mehr dazu bei den österreichischen Aufführungen –

⁵⁸⁹ Barbara Schwarzenbacher geht in ihrer Diplomarbeit ‘*The Reception of Martin McDonagh’s Plays on Viennese Stages*’ genauer auf die kulturellen Unterschiede und denen sich daraus ergebenden Schwierigkeiten ein. Siehe: Barbara Schwarzenbacher: *The Reception of Martin McDonagh’s Plays on Viennese Stages*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2009.

⁵⁹⁰ Siehe: *The Cripple of Inishmaan* in Galway 2008.

⁵⁹¹ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 6.

⁵⁹² Siehe auch: II.4.2.1. Klischee Stereotyp, Vorurteil.

sondern auch die Übersetzung oder Umsetzung der Lokalitäten und lokalen Hinweise, Eigenheiten und dergleichen.

Die Sprache bildet in den Stücken Martin McDonaghs, vor allem denjenigen, die in Irland angesiedelt sind, einen wesentlichen Bestandteil der Kraft und Wirkung der Stücke. Ist die Übersetzung an sich schon ein Problem, so ist sie in diesen Fällen äußerst schwierig, da es sich um eine Kunstsprache handelt, die einen Grossteil der Wirkung des Textes ausmacht. Schon im englischsprachigen Raum gibt es deswegen in den Aufsätzen ein besonderes Augenmerk auf die Sprache Martin McDonaghs, die sich, so die Herausgeber Lilian Chambers und Eamonn Jordan, wohl noch am besten als „a hybrid Hiberno-English“⁵⁹³ bezeichnen lässt.

Ein besonderes Beispiel bietet hier die Übersetzung der Stücke ins Gälische, also jener Sprache, die dort gesprochen wird, wo die Stücke angesiedelt sind. Es gibt mehrere Produktionen von einigen der Stücke auf Gälisch, auch wurde der Versuch gemacht, den Text vom gälischen ‘Original’ ins Englische rückzuübersetzen, um zu zeigen, dass die englische Version des Stückes nicht der Realität⁵⁹⁴ entspricht.

Ebenfalls ein durchaus gängiges Problem bei den Inszenierungen ist das Product Placement, das in den Stücken stattfindet. Marken, Anspielungen auf alltägliche Gebrauchsgegenstände einer bestimmten Fabrikation oder auch Fernsehserien sind, trotz ihrer Universalität, regional unterschiedlich und verlieren ihre Aussagekraft, mit der Entfernung zu ihrem Bezugspunkt. Beispiele sind hierfür Complan⁵⁹⁵, Kimberley biscuits⁵⁹⁶, Swingball⁵⁹⁷, Tayto Crisps⁵⁹⁸ oder Frauenzeitschriften wie „Take a Break“ und „Bella“⁵⁹⁹.

To be viewed from inside Ireland, a play’s action must be meaningful to an Irish audience; to be successful abroad, the central ‘Irish’ narrative must be framed or

⁵⁹³ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 7.

⁵⁹⁴ Siehe: II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland.

⁵⁹⁵ Complan ist eine Marke für Nahrungsmittel, vorrangig Getränpulver zum Aufgießen und, wie im Falle von *The Beauty Queen of Leenane*, ein Brei zum Anrühren.

⁵⁹⁶ Kimberley biscuits sind an sich weiche, etwa dreieinhalb Zentimeter im Durchmesser große runde Kekse gefüllt mit einer weißen, sehr zuckerhaltigen Ingwercreme. Wegen ihres doch deutlichen Ingwergeschmacks durchaus ein Keks, das entweder gemocht oder nicht ausgestanden werden kann. Diese Kekse kommen ebenfalls in *The Beauty Queen of Leenane* vor und sind ebenfalls Streitpunkt zwischen Maureen und Mag.

⁵⁹⁷ Swingball ist ein Ballspiel.

⁵⁹⁸ Tayto Crisps sind Chips der Marke Tayto, meist in kleinen Packungseinheiten abgepackt und mit verschiedenen Geschmacksrichtungen versehen. Diese Chips sind Streitpunkt in *The Lonesome West*.

⁵⁹⁹ Beide Zeitschriften werden in *The Lonesome West* erwähnt und sind ebenfalls Streitgegenstand zwischen den Brüdern Valene und Coleman.

mediated in a way that will provide an interpretative or moral anchor for an urbanized, cosmopolitan audience assumed to be lacking in specialized knowledge of Ireland⁶⁰⁰

so Patrick Lonergan. Ein essenzieller Hinweis für die Übersetzung, umso mehr, wenn es eine Übersetzung in eine andere Sprache betrifft.

In „*Martin McDonagh: a casebook*“ findet sich ein Aufsatz zu einer konkreten Übersetzung der Leenane-Trilogie. Karen Vandeveldes konzentriert sich auf die Umsetzung der Trilogie in den Niederlanden.⁶⁰¹ Diese wurde in ihrer Struktur extrem verändert und die drei Stücke ineinander verwoben. Anhand von Textbeispielen und der veränderten Reihenfolge von Szenen zeigt Karen Vandervelde, wie die Trilogie schließlich auf der Bühne umgesetzt wurde. Sie hebt hervor, dass die Tradition des deutschen aber auch niederländischen Theaters, mit Dramaturgen zu arbeiten viel mehr Experimente mit den Damentexten zulasse als im englischsprachigen Raum.⁶⁰²

In der Aufsatzsammlung „*Contemporary Drama in English; (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*“⁶⁰³ wird Martin McDonagh noch mehrmals erwähnt, aber nur im Zusammenhang mit anderen Stücken oder Autoren. Michael Raab betont in seinem Aufsatz: „*The End of a Wave: New British and Irish Plays in the German-speaking Theatre*“⁶⁰⁴, dass in der Übersetzung der Stücke – er bezieht sich auf *The Lieutenant of Inishmore* – viel von der ursprünglichen Kraft verloren ginge, nicht nur durch die unzureichende Übersetzung, sondern auch, weil das deutschsprachige Publikum die Anspielungen auf andere Autoren nicht verstehen könne.⁶⁰⁵

⁶⁰⁰ Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 308.

⁶⁰¹ Siehe: Karen Vandevelde: *Postmodern theatricality in the Dutch/Flemish adaptation of Martin McDonagh's The Leenane Trilogy*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 77 – 91.

⁶⁰² Siehe: ebenda. Seite 90.

⁶⁰³ Margarete Rubik, Elke Mettinger-Schartmann (Hrsg.): *Contemporary Drama in English; (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Vol.9, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002.

⁶⁰⁴ Michael Raab: *The End of a Wave: New British and Irish Plays in the German-speaking Theatre*. In: Margarete Rubik, Elke Mettinger-Schartmann (Hrsg.): *Contemporary Drama in English; (Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Vol.9, Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 38 – 46.

⁶⁰⁵ Siehe: ebenda. Seite 44.

Barbara Schwarzenbacher diskutiert in ihrer Diplomarbeit den Aspekt der interkulturellen Übersetzung. Sie zeigt auf, wie sich dieser Weg von der Ausgangskultur, d.h. der irischen, über typische und zu übertragende Objekte (in Martin McDonaghs Fall von Produkten, aber auch dem Gebrauch der Sprache) hin zur Zielkultur entwickelt.⁶⁰⁶

Übertragung refers to a kind of transfer which attempts to adapt the artefact with as little modification as possible, reproducing the mediated object in the closest possible way from source culture to target culture. The second type of reception, *Nachahmung*, can be translated as imitation and refers to transferred artefacts which retain distinctive characteristics from the source culture in the transferred object, practice or discourse. The third form of reception – *Kulturelle Adaption* – refers to cultural adaptations of discourses, texts, practices and institutions which unravel influences of the target culture. In concrete terms this means that adaptations are made to suit the requirements of the target culture. The choice between these different forms of reception and modification, as well as the motivational interests for selection, depend on economic circumstances, moral codes, ideological factors and aesthetic values. *Kommentarformen*, the fourth type of reception in cultural transfer refers to comments and forms of interpretation which go along with the mediation of cultural artefacts and influence the reception. In the concrete case of drama, literary criticism as well as theatrical reviews take up the task of interpreting aspects of the plays, commenting, and conveying their meaning.⁶⁰⁷

Mit der ‘produktiven Rezeption’ gibt es fünf unterschiedliche Herangehensweisen, deren Ansätze bei den Inszenierungen in Österreich besonders gut zu sehen sind und jede dieser Übersetzungen hat Vor- und Nachteile.

⁶⁰⁶ Siehe: Barbara Schwarzenbacher: *The Reception of Martin McDonagh’s Plays on Viennese Stages*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2009. Seite 20 – 22.

⁶⁰⁷ Ebenda. Seite 23.

II.6. HAUPTTHEMA:

II.6.1. Gewalt:

In the town of Leenane, no one is easily shocked. Casual discussions of violence fill the plays, but characters are more upset by minor injustice or personal grievance, like Mairtin being punched for "no reason," than by news of manslaughter, murder, or suicide.⁶⁰⁸

Lilian Chambers und Eamonn Jordan bringen es auf den Punkt, wenn sie in ihrem Vorwort schreiben: „it is above all else the violence, brutality and mayhem in the plays which prove to be most controversial and divisive.“⁶⁰⁹ Dass Gewalt nicht im Vordergrund steht, allerdings eine unübersehbare Komponente der Stücke ist, zeigt sich nicht nur an dem Einsatz der Gewalt und der Entwicklung derselben, sondern auch im Umgang mit der Thematik an sich. So ist *The Lieutenant of Inishmore* trotz seiner Gewalttätigkeit und dem vielen Blut, dass zu Ende des Stückes die Bühne beherrscht weniger grausam als die anderen Stücke Martin McDonaghs, in denen die Gewalt nicht das vorrangige Thema ist sondern sich aus der Situation heraus ergibt – und somit nachvollziehbar und realistischer, weil begründet, ist.

Gerade die Gewalt ist es auch, die eine Diskussion bezüglich der Qualität der Stücke ausgelöst hat, so Richard Rankin Russell.

Partly because McDonagh's plays regularly feature routine violence, they have engendered great critical controversy from the start. Critics have argued over his representations of the elusive, abstract invention that is „Irishness“, discussed whether or not he endorse the violence he depicts, and wondered whether or not his work has any real artistic merit.⁶¹⁰

In diesem Punkt sind die Meinungen in den Aufsätzen zum Teil sehr konträr, angesichts der Inszenierungen lassen sich jedoch einige gute Beispiele geben, die diese Diskussion offensichtlich machen.⁶¹¹ Wie auch die beiden Herausgeber des Buches festhalten, steht aber gerade die Gewalt nicht unbedingt im Mittelpunkt der Kritik an

⁶⁰⁸ Charles Andrews: *National Tragedy as Religion in Martin McDonagh's Leenane Trilogy*. 2006, Seite 140.

⁶⁰⁹ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin 2006, Seite 1.

⁶¹⁰ Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, Oxon, 2007. Seite 2.

⁶¹¹ Siehe: III. Inszenierungen und Rezeption in Irland und IV. Inszenierungen und Rezeption in Österreich.

den Stücken – weder im positiven noch negativem Sinne.⁶¹² Weniger dominierende Elemente der Stücke werden oft in den Vordergrund gestellt, vor allem wenn es sich um Kritiken handelt, die auf den unkritischen Umgang mit Klischees und dergleichen hinweisen wollen. Allerdings ist das Element der Gewalt ausschlaggebend für die Vergleiche Martin McDonaghs mit Filmen von Quentin Tarantino⁶¹³ und anderen vergleichbaren Genres.

So schreiben Lilian Chambers und Eamonn Jordan in ihrem Vorwort über eine Erwartungshaltung bezüglich der Reaktionen und Aktionen der Figuren hinsichtlich des geschlechtsspezifischen Verhaltens – auch bei der Anwendung von Gewalt; spitz formuliert beziehen sie sich dabei auf ein Schema, das in den Stücken durchaus zu finden ist, jedoch, wie mir scheint, nicht in dieser Schärfe und nicht ausschließlich: „The actions of the characters seem to be motivated without real depth, desire or longing.“⁶¹⁴ Beispiele, die dies widerlegen, finden sich in den Stücken genügend;⁶¹⁵ als Ansatzpunkt findet sich diese Behauptung jedoch in vielen Kritiken wieder, hier meistens ins Verbindung des schon mehrfach erwähnten klischeehaften Verhaltens der Figuren. Bis zu einem gewissen Punkt erscheint diese Feststellung auch berechtigt, bei genauer Betrachtung der Figuren und ihrer Aktionen und Reaktionen wird aber deutlich, dass diese Klischeehaftigkeit und somit auch das z.T. vorhersehbare Verhalten der Figuren Teil des Konzeptes und der Wirkung der Stücke ist (siehe oben). Reflexion und Metaebene der Stücke beziehen sich eben auf diese Klischeehaftigkeit und spielen mit der Erwartungshaltung des Rezipienten. Dies trifft vor allem auch auf die Anwendung der Gewalt durch die Figuren zu.

In dem Maße, wie die Einstellung des Rezipienten auf das Erwartete sich hin zu Fiktion oder Realität des Gezeigten neigt, verschiebt sich auch die Interpretation.⁶¹⁶

Dies trifft besonders in Hinsicht auf die Darstellung und Rezeption der Gewalt zu.

Einen weiteren Aufsatz zum Thema Gewalt liefert Maria Doyle. In ihrem Aufsatz: „*Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh's stage*“⁶¹⁷ geht

⁶¹² Siehe: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin 2006.

⁶¹³ Siehe: Olaf Tyaransen.: *The Tarantino of Theatre*. Hot Press, 02.12.1996, Seite 47 – 49.

⁶¹⁴ Lilian Chambers, Eamonn Jordan: *Introduction: The Critical Debate*. 2006, Seite 7.

⁶¹⁵ Siehe: I. Die Stücke.

⁶¹⁶ Siehe Kapitel: II.4.3. Realität und Fiktion.

⁶¹⁷ Maria Doyle: *Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh's stage*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 92 – 110.

Maria Doyle sehr genau auf die New Yorker Inszenierung von *The Lieutenant of Inishmore* ein. Das Stück zeige, so Maria Doyle, „violence as comedy“⁶¹⁸ und:

Martin McDonagh's approach to theater hinges on violence – violence recalled, violence threatened, violence narrated, and violence enacted. Yet what does violence mean in McDonagh's theater, and particularly, what does it mean when it is funny?⁶¹⁹

Maria Doyle beschreibt das Ende von der Produktion *The Lieutenant of Inishmore* in New York und die Reaktion des Publikums und stellt die Frage, warum es zu solch einer Reaktion kommt.⁶²⁰ Sie geht auf andere Aufsätze ein und stellt ebenfalls die Frage nach Filmziten oder Filmkonventionen, die gerade in *The Lieutenant of Inishmore* eingesetzt werden. Wenn David Segal in seinem Artikel vom 13. April 2006 in der Washington Post darauf aufmerksam macht, dass gerade das Nachladen von Waffen im Film etwas Selbstverständliches, auf der Bühne aber relativ überraschend ist, vor allem, wenn die Waffen vorher auf der Bühne leer geschossen wurden,⁶²¹ so handelt es sich hier um eine Übertragung einer im Film selbstverständlichen Handlung auf das Theater –⁶²²

Yet the translation of film conventions to the stage world reshapes our relationship to the material because we are conscious of the characters as present stage figures. When Padraic, for instance, reaches for the interrupting cell phone, he leaves a half-naked drug dealer swinging by his ankles only a few feet from the front row of the audience, instituting an immediacy that forces the audience into an intimate relationship with the actors that film cannot achieve.⁶²³

Gerade diese Nähe zum Publikum und die Reaktion des Publikums auf das Geschehen auf der Bühne, hebt Maria Doyle besonders hervor. Sie beschreibt das ambivalente Verhältnis des Publikums zu den Schauspielern und den Figuren, dass es dem Publikum durchaus gelingt, zu sagen, ein Bühnentod ist kein Tod, aber diese Distanzierung findet niemals komplett statt, denn:

“my fear” still exists as a response to the present reality of the stage world that emotionally involves audiences in its fictional constructs. Staging can deliberately blur these levels, The audience's fear for the safety of a character is an emotional response that can be rationalized away by the awareness of presentness disrupted, but the stage can simultaneously engage our anxiety for the actor performing the suffering: the actor's body [...] heightening our response by overlaying the fictional and real worlds of the performances. Audiences are familiar with the mechanisms of certain kinds of violence, such as when trick knives or guns come into play, or when stage fights are badly choreographed, which mitigates this second level of fear. But when the illusion

⁶¹⁸ Maria Doyle: *Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh's stage*. Seite 92.

⁶¹⁹ Ebenda. Seite 92 – 93.

⁶²⁰ Siehe: ebenda. Seite 92.

⁶²¹ Siehe: David Segal: *Buckets of Blood Means it's Curtains*. The Washington Post, 13.04.2006, Seite C 01.

⁶²² Siehe auch: Interview mit Michael Diskin vom 06.02.2007. Im Anhang, Seite 957.

⁶²³ Maria Doyle: *Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh's stage*. 2007. Seite 93.

is not recognizable as an illusion, the more likely it is to produce that undercurrent of anxiety.⁶²⁴

Vor allem ist es diese „Manipulation“, wie Maria Doyle es nennt, die dem Publikum vorspiegelt, das, was angekündigt wird oder sich abzeichnet, würde niemals eintreten, die dazu führt, dass die Erkenntnis, dass es doch vor den Augen des Publikums gezeigt wird – wie im Fall von *The Lieutenant of Inishmore* vor allem in der letzten Szene – einen gewissen Schock auslöst.⁶²⁵

Die damit verbundene Katharsis ist eine andere, als die, die Aristoteles beschreibt: Maria Doyle:

Catharsis comes from pity and fear, which are arguably emotions that we experience relatively privately since we may cry, but we may do so quietly, and we may also be deeply touched in less physically demonstrative ways. These emotions leave us, at least theoretically, cleansed. Laughter, however, is an audible and thus inherently public response: those next to us may not know if we were moved by a tragedy, but they can hear us laughing at a comedy. [...] And yet the subtlety of the play comes precisely from the audience's own simultaneous pleasure and disgust at the carnage and from the playwright's ability to draw us out onto the ledge and leave us there shocked not only at what we have witnessed but also at our own giggling response to that present destruction.⁶²⁶

In William C. Boles' Aufsatz: „*Violence at the Royal Court*“⁶²⁷ beschreibt William C. Boles seine Reaktion auf einen Besuch der Vorstellung von *The Beauty Queen of Leenane*:

shock, disgust, nausea, and a great sense of discomfort. [...] It is my contention that their [Ravenhill's und McDonagh's] violence is clearly not gratuitous, primarily because both playwrights successfully fuse violence with the hypnotic and curative powers of storytelling. In effect, McDonagh uses violence to disrupt the spell of storytelling, whereas Ravenhill uses it as a means of “making” a story come true.⁶²⁸

William C. Boles hebt hervor, dass das Stück nach altbekannten Schemata aufgebaut ist, die Handlung an sich nichts Neues und das ganze Stück an ein „Well-made Play“ erinnere.

All this admittedly is fairly conventional, yet to these familiar elements McDonagh has added a sinister trace of menace and brutality.⁶²⁹

Nach einem Zitat und einer Beschreibung aus dem Stück – Ende Scene Seven⁶³⁰ – beschreibt William C. Boles die Reaktion des Publikums.⁶³¹

⁶²⁴ Maria Doyle: *Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh's stage*. Seite 94.

⁶²⁵ Siehe: ebenda. Seite 95 bzw. Seite 104.

⁶²⁶ Ebenda. Seite 108.

⁶²⁷ William C. Boles: *Violence at the Royal Court – Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane and Mark Ravenhill's Shopping and Fucking*. In: John W. Frick (Hrsg.): *Theatre and Violence*. Southeastern Theatre Conference and The University of Alabama Press, 1999. Seite 125 – 136.

⁶²⁸ Ebenda. Seite 126 – 127.

⁶²⁹ Ebenda. Seite 127.

Through observable action, McDonagh clearly establishes the violent nature of the environment, a violence he then reinforces through the characters' dialogue, which is loaded with references to brutality. [...] However, what is so evident on the printed page – the palpable presence of violence – is almost totally lost when the play is translated to the stage, for in the theatre *Beauty Queen* is hysterically funny. [...] The audience laughs at the seeming playfulness of this exchange⁶³² because it recognizes the playwright's uncanny ability to capture the essence of the everyday cruelties we practice and because of the richly textured and humorous characters he has created. And it is largely because of the humor of the play in production that the violence at the play's end is surprise, for in truth McDonagh had fooled his audience. He has made it think that it was watching a comedy, when actually the piece was considerably darker, more vicious. As the violent and rather shocking exchanges take place, spectators, engrossed in laughter, miss the sinister overtones of these conversations and as a consequence never consider them as seriously as they should.⁶³³

Natürlich ist diese Irreführung bewusst eingesetzt und kann nur dann auch zum Ausdruck kommen, wenn die Komik der Situationen nicht in einer Inszenierung negiert wird. William C. Boles verweist darauf, dass Martin McDonagh von Anfang an das Publikum zwingt, Position zu beziehen, aber beide Figuren, sowohl Mag als auch Maureen, machen eine wirkliche Sympathisierung unmöglich. Erst später, in Scene Four, schlägt sich das Publikum eindeutig auf Maureens Seite – William C. Boles argumentiert damit, dass Mags Hintertriebenheit in den ersten Szenen immer deutlicher hervorgeht, während Maureens angebliche Gewalttätigkeit durch nichts bestätigt wird. Und genau dieser Punkt beeinflusst auch die Reaktion des Publikums in Scene Seven, wenn Maureen Mag schließlich wirklich foltert.

[...] much of the shock at the scenes of violence is derived not as much from the horrific torture on stage (although it is quite realistic) as from the spectator's realization that McDonagh has cleverly deceived them both into thinking the play was a comedy and also into sympathizing with a parent-abuser and murderer, while hating the victim. When we are duped, it alerts us to the fact that perhaps we are not quite as savvy as we thought we were. The violent ending, then, becomes not only a physical attack against Mag but also a violent shock to our own theatre-going sensibilities. Through his dramaturgy McDonagh reawakens our appreciation of the power of the well-made play and its ability to succeed on the contemporary stage.⁶³⁴

Am Schluss seines Aufsatzes weist William C. Boles darauf hin, dass Martin McDonagh „for all of his postmodern interest in shocking and surprising the audience“ so etwas wie „poetic justice“ walten lässt, denn Maureen bleibt zurück, alleine.⁶³⁵

⁶³⁰ *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven, Seite 46 – 48.

⁶³¹ William C. Boles: *Violence at the Royal Court – Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane and Mark Ravenhill's Shopping and Fucking*. 1999. Seite 127 – 128.

⁶³² Gemeint ist der Dialog zwischen Maureen und Mag in Scene One, in der Maureen meint, sie würden den Mörder gerne kennenlernen. *The Beauty Queen of Leenane*, Seite 6.

⁶³³ William C. Boles: *Violence at the Royal Court – Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane and Mark Ravenhill's Shopping and Fucking*. 1999. Seite 128 – 129.

⁶³⁴ Ebenda. Seite 130.

⁶³⁵ Siehe: ebenda. Seite 134.

Nicholas Grene weist in seinem Aufsatz⁶³⁶ in Bezug auf die Gewalt darauf hin, dass diese an sich in der irischen Theatertradition nichts Neues darstelle, in ihrer Aggressivität bei Martin McDonagh jedoch etwas ganz Neues sei.⁶³⁷ Auch entbehrt selbst die Beschreibung von möglichen Gewalttaten nicht einer gewissen Komik, so z.B. Maureen zu Beginn von *The Beauty Queen of Leenane*, als sie Mag genüsslich erklärt, wie sie ein Mord, der Mord an ihrer Mutter, durchaus erfreuen könne.

There is a cartoon-like gleefulness in this, a grotesque excess in the language that actually reduces its shock value by taking in out of the realm of the real. For much of the play, the snarling combat of Mag and Maureen is the stuff of sitcom, [...] the crafty mother using her weakness as strength against the impotent raging daughter.⁶³⁸

So ist die Androhung von Gewalt von Anfang an spürbar, zum Ausbruch kommt sie aber – siehe oben – erst in der Mitte des Stückes.

Selbst Hinweise auf damals aktuelle Kriege, wie den Jugoslawienkrieg, werden bei Martin McDonagh nebenbei und nur als Mittel für weitere Lacher verwendet. Paul Murphy verweist in seinem Aufsatz darauf, dass diese Hinweise – so wie auch abfällige Bemerkungen der beiden Brüder über andere Menschen – neben einem ignoranten, kindischen Rassismus – beim Publikum nicht als Problemverdeutlichungen sondern nur als Quelle für Amüsement, Kichern und Lachen und nur in einzelnen Fällen für Unsicherheit dienen.⁶³⁹ Als Gegenstück nennt er Sarah Kanes *Blasted*, dessen Auseinandersetzung mit dem Krieg in eine ganz andere Richtung ging und aufzeigte, dass ‘der Keim für Krieg in jeder Gesellschaft gefunden werden kann’⁶⁴⁰. Paul Murphy vermisst in dieser Hinsicht eine Rechtfertigung der Gewalt bei Martin McDonaghs Stücken, insbesondere bei *The Lonesome West*.⁶⁴¹

there is no such justification for the brutality, viciousness and cynicism. While one could argue that in postmodern aesthetics there does not have to be a justification, that the ‘massage’ is the matter of interpretation, what we are left with in this case is the autotelic use of brutality for no reason other than audience titillation through the comic mediation of pain and destruction.⁶⁴²

⁶³⁶ Nicholas Grene: *Ireland in Two Minds: Martin McDonagh and Conor McPherson*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 42 – 59.

⁶³⁷ Siehe dazu: ebenda. Seite 45 – 46.

⁶³⁸ Ebenda. Seite 46.

⁶³⁹ Siehe: Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 73 – 74.

⁶⁴⁰ Siehe: ebenda. Seite 75, Zitiert nach Sarah Kane.

⁶⁴¹ Siehe: ebenda. Seite 75.

⁶⁴² Ebenda. Seite 75.

Bis in die Sprache hinein wird die Aggression der Stücke sichtbar und lässt kaum Platz für Gefühlsausdruck oder ruhige Momente. „Characters – such as Slippy Helen – reduce any such space by filling it with expressions of violence.“⁶⁴³ Und jeder Versuch in eine andere Richtung – wie z.B. Billys Entschuldigung bei Babbybobby in *The Cripple of Inishmaan* – wird durch Aggression gestoppt. Bezüglich der Gewalt schreibt Christopher Murray außerdem, diese sei – im Gegensatz zu der Gewalt in den Stücken von Lady Gregory und J.M. Synge, die sich aus der Zeit heraus erklären ließe – nur wegen des Effektes da. Einzige Ausnahme hierbei sei *The Beauty Queen of Leenane*, in der die Darstellung der Gewalt dramaturgisch gerechtfertigt sei; „it is shocking but it tells the awful truth.“⁶⁴⁴ Wohingegen bei den anderen Stücken die Gewalt mehr „cartoon-like“ ist „verging towards the infantile and toppling completely into it in *The Lieutenant of Inishmore*.“⁶⁴⁵

Mária Kurdi konzentriert sich in ihrem Aufsatz auf das Zusammenspiel von althergebrachten gesellschaftlichen Rollen, deren Einsatz bei Martin McDonagh so sehr verzerrt werden, dass sie zu Quellen der Gewalt werden.

[McDonagh] creates grotesque versions of well-known Irish gender stereotypes, suggesting the destructive underside of or the possibility of a perverted alternative to surface realities, which are none the less real and threatening. In this way he ruthlessly deconstructs and caricatures traditionally inviolable notions and norms of chastity, sexual purity, and idealized gender relations in the trilogy and *The Cripple*, as well as highlighting how emotional immaturity and sexual frustration may easily become the source of violent acts.⁶⁴⁶

Immer wieder wird auf die grotesk verzerrte Gewaltdarstellung hingewiesen, die sich durch alle Stücke hindurch zieht. Lisa Fitzpatrick geht auf eine Stelle in *A Skull in Connemara* näher ein, in der neben dem Zerschlagen der Totenschädel und Gebeine ein Dialog über Gewalt in verschiedenen Formen stattfindet, die ganze Situation jedoch trotz alledem nicht gruselig wird. „The horror of this is largely obscure by the dialogue and the characterization, which make it impossible to take any of it seriously.“⁶⁴⁷

⁶⁴³ Christopher Murray: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. 2006, Seite 90 – 91.

⁶⁴⁴ Ebenda. Seite 92.

⁶⁴⁵ Ebenda. Seite 92.

⁶⁴⁶ Mária Kurdi: *Gender, Sexuality and Violence in the Work of Martin McDonagh*. 2006, Seite 101.

⁶⁴⁷ Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English*. 2006, Seite 148.

Die Ähnlichkeit zu *The Playboy of the Western World* spiegelt sich auch, so Shaun Richards, in der Gewalt wieder. Die Welt von Synge's Stück ist an sich gewalttätig, und die vermeintliche Tat Christys deswegen nichts Außergewöhnliches für die Figuren des Stückes. Selbst die bei Martin McDonagh so auffallend wiederkehrende Gewalt an Tieren findet sich auch hier.⁶⁴⁸ Das, was Martin McDonagh in seinen Stücken beschreibt, übersteigt jedoch das Vorstellungsvermögen der Figuren von Synge bei weitem und lässt deren Gewaltanwendung marginal erscheinen.⁶⁴⁹

Weitaus subtiler, jedoch umso heftiger ist die Gewaltdarstellung in dem Stück *The Pillowman*. Hier wird die Gewalt nicht mehr nur übertrieben oder überspitzt dargestellt, sondern vielmehr anhand von Geschichten erzählt und zum Teil gezeigt. Märchen und Märchenstrukturen spielen hier eine ganz wichtige Rolle. Werden die Toten in den irischen Stücken entweder erwähnt oder sind als Leichen auf der Bühne präsent, sie haben niemals die gleiche Wirkung wie die „figures of violated and mutilated children and the crucified child in *The Pillowman*, however distanced and theatricalized“⁶⁵⁰. Die Gewalt an Kindern, ob erzählt oder dargestellt, ist mit Abstand das kontroverseste und schockierendste Thema bei Martin McDonagh. „This is the space where unease is generated, where the darkness begins to glow“⁶⁵¹ wie Eamonn Jordan es bezeichnet. Die Folter- bzw. Verhörmethoden, die vor allem zu Beginn des Stückes beschrieben und angewendet werden – Eamonn Jordan listet sie z.T. auf – finden sich „in any Amnesty International report on prisoner mistreatment.“⁶⁵² So ist Katurian anfangs desorientiert, wird gedemütigt und mit Fragen überhäuft, seine Antworten werden absichtlich missverstanden und gegen ihn verwendet. Er wird gefoltert, ohne zu wissen, warum. Man macht ihn glauben, sein Bruder werde gequält. Wenig später sieht der Zuschauer Michal, der hört, wie sein Bruder Katurian gefoltert wird. Kaum stellt sich beim Rezipienten Erleichterung ein, wenn er erkennt, dass Michal zuvor nicht geschlagen wurde, hört man schon wenig später Katurians Schreie im Nebenraum. Stromstöße werden angedroht, und das Ende des Stückes ist vor allem für den Zuschauer eine Folter: der Erschießung Katurians beiwohnen zu müssen.

⁶⁴⁸ Siehe: II.4.2.2. Tiere.

⁶⁴⁹ Siehe: Shaun Richards: *'The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind': The Critical Condition of Synge and McDonagh*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 250.

⁶⁵⁰ Eamon Jordan: *War on Narrative: The Pillowman*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 181.

⁶⁵¹ Ebenda. Seite 181.

⁶⁵² Ebenda. Seite 183.

Auf der Erzählebene des Stückes, d.h. in den Märchen, den Geschichten Katurians, werden Foltermethoden an Kindern durchgeführt. Zu Beginn werden die Geschichten nur erzählt, später jedoch stilisiert dargestellt, wodurch sie nicht weniger grausam wirken.

Dass Folterung nicht nur vom Staat, d.h. von den beiden Inspektoren, vorgenommen wird, sondern auch in der Familiengeschichte des Schriftstellers Katurian und seines Bruders eine wichtige, zentrale Rolle spielt und die Rechtfertigung der Inspektoren nur durch die Macht, die sie haben, in einem anderen Blickwinkel erscheint, ist ebenso Thema des Stückes wie die Freiheit der Kunst und des eigenen Gedankens.

Obwohl das Stück weitaus mehr eine Allegorie oder eine Travestie ist⁶⁵³ als etwas, das als realistisch anzusehen ist, so ist die Gewaltdarstellung (nicht auf der Bühne, denn da ist dies im Ermessen des Regisseurs von Fall zu Fall unterschiedlich, sondern in der Beschreibung des Textes) „always offered in a gruesome, naturalist fashion which tends to regularly disrupt any hyperbolical pattern“, ⁶⁵⁴ wie Ondřej Pilný es beschreibt.

Laura Eldred verweist auf die Ähnlichkeit in vielen Punkten der Stücke Martin McDonaghs mit Synge's *The Playboy of the Western World*, nicht zuletzt was die Gewalt betrifft: Chisty, Protagonist in Synge's Stück, kann sich dank des Rufes, ein Vtermörder zu sein, Respekt und Bewunderung verdienen, verliert diese jedoch wieder, sobald klar wird, dass die Tat, derer er sich rühmt, gar nicht geschehen ist. – Auch ist in Bezug auf Gewaltdarstellung auf der Bühne bei Synge kaum mehr als eine Brandwunde am Bein zu finden. Bei McDonagh hingegen ergeht es dem Charakter Christy nicht so gut:

McDonagh's Christy in *The Lieutenant of Inishmore* is tortured with a cheese grater, and the audience is treated to screams and spurting blood. McDonagh is white conscious of his predecessors, and he consciously attempts to surpass them with more violence, gore, and disturbing material. [...] Many of these new spins are imported from the horror genre, which has been very popular and prolific throughout this century [...]⁶⁵⁵

⁶⁵³ Siehe: Ondřej Pilný: *Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 215.

⁶⁵⁴ Ebenda. Seite 215.

⁶⁵⁵ Laura Eldred: *Martin McDonagh's Blend of Tradition and Horrific Innovation*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 201 – 202.

Die Darstellung und die Special Effects, die in den Stücken eingesetzt werden, verweisen ebenfalls auf das Horror Genre.⁶⁵⁶ Noch weiter geht Martin McDonagh, so Laura Eldred, in seinem Stück *The Pillowman*:

[it] depicts excessive violence, and this violence is directed at the most vulnerable in society, children. This sadistic violence always results in twisted adults incapable of relating to other people with empathy. This world is essentially horrific, and there's no escape [...]⁶⁵⁷

Der Horror der Geschichten in dem Stück *The Pillowman*, so zeigt Laura Eldred auf, ist eine Spirale, denn die Gewalt der Eltern spiegelt sich im Leben der Kinder wieder, ganz gleich ob es sich hierbei um die beiden Brüder Michal und Katurian oder um das Leben der beiden Inspektoren Ariel und Tupolski handelt. Die Darstellung der Geschichten sowie schon die Strukturen der Geschichten in dem Stück, erinnern an Märchen und Bilder aus Literaturverfilmungen – das Zimmer, in dem die Eltern Michal foltern, setzt Laura Eldred dem Labor von Frankenstein gleich.⁶⁵⁸

In seiner Diplomarbeit über „*Violence and Aggression in Contemporary Irish Plays*“⁶⁵⁹ geht Herbert Siegfried Birnbaumer auch auf die Stücke Martin McDonaghs ein. Nach einem Überblick über Gewalttheorien und über Gewalt in der Literatur, sowie einem generellen Überblick über die irische historische und soziale Situation widmet er sich im Rest der Arbeit den Autoren Joseph O'Connor, Maria Carr und Martin McDonagh. Herbert Siegfried Birnbaumer schreibt:

His [Martin McDonaghs] strategy is not to uncover violence by depicting it [*The Lieutenant of Inishmore*] in any realistic and psychologically well-grounded manner but, on the contrary, by taking it to such insensible and hilarious extremes that its absurdities become obvious and its senselessness is laid bare. By exaggerating violent acts to the point of grotesqueness he neutralises its destructive force and uncovers the senseless mechanisms behind them.⁶⁶⁰

Alles in Allem mache das Stück durch sein Figuren deutlich, dass Gewalt „grotesquely pointless and absurd to the extreme“ sei, so Herbert Siegfried Birnbaumer.

Martin McDonagh's statement then is that violence is senseless because the people who resort to it are senseless. His play discredits the use of violence for any means, [...] its „message“, if we want to call it so, is applicable to conflicts everywhere in the world.⁶⁶¹

⁶⁵⁶ Siehe: ebenda. Seite 207.

⁶⁵⁷ Ebenda. Seite 208 – 209

⁶⁵⁸ Siehe: ebenda. Seite 209.

⁶⁵⁹ Siehe: Herbert Siegfried Birnbaumer: *Violence and Aggression in Contemporary Irish Plays – Joseph O'Connor, Maria Carr, Martin McDonagh*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2005.

⁶⁶⁰ Ebenda. Seite 83.

⁶⁶¹ Ebenda. Seite 83.

Obwohl viele Autoren sich mit dem Thema Gewalt in den Stücken Martin McDonaghs beschäftigen, so wurden in keinem der Aufsätze auch nur annähernd alle Punkte betreffend die Gewaltdarstellung oder den Einsatz von Gewalt erschöpfend abgehandelt. Immer wieder wird die Frage nach der Berechtigung des Einsatzes von Gewalt diskutiert, die verschiedenen Arten der Gewaltanwendung thematisiert, und auch auf die enge Verknüpfung der Gewaltdarstellung mit dem Einsatz von Humor aufgezeigt.⁶⁶² Trotzdem bleibt die Darstellung von Gewalt immer ein Kritikpunkt, vor allem durch ihren exzessiven Einsatz.

Violence is ubiquitous and excessive, in language, as well as physically. [...] Pain through excessive violence in McDonagh's plays becomes an almost normal condition. The plot does not easily justify such excessiveness. [...] The excess of violence and pain as a normal stage loses its transformative and cathartic power, becomes aesthetic and sensational and is as such gratuitous.⁶⁶³

Aleks Sierz über den Einsatz von Gewalt:

In *The Beauty Queen of Leenane*, the violence is also a dramatic device. Like Hitchcock, McDonagh uses both shock (when Mag unexpectedly pitches forward and reveals her battered skull) and suspense (when Maureen, clutching the poker, approaches Ray from behind) to engage the audience. [...] In *The Beauty Queen on Leenane*, he uses humour to distract the audience while he prepares another morsel of cruelty to force down its throat.⁶⁶⁴

Weitere Hinweise auf dieses Thema finden sich in den Aufsätzen von Maria Doyle,⁶⁶⁵ Karen Vandavelde,⁶⁶⁶ Kristina Ann McGraw⁶⁶⁷ und Peter Lenz.⁶⁶⁸

⁶⁶² „[...] McDonagh does not hesitate to present violence on stage by using a savage humor and providing surprises.“ Mieun Kwak: *Radical Representations of the Virgin and the Hag in Three Irish Plays: The Playboy of the Western World, Juno and the Paycock, and The Beauty Queen of Leenane*. University of Alberta (Magisterarbeit) 2004. Seite 54.

⁶⁶³ Jan-Hendrik Wehmeyer: 'Good luck to ya': *Fast-food Comedy at McDonagh's*. In: Eric Weitz: *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 92.

⁶⁶⁴ Aleks Sierz: *In Yer-Face Theatre: British Drama Today*. 2001. Seite 224.

⁶⁶⁵ Maria Doyle: *Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh's stage*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 92 – 110.

⁶⁶⁶ Karen Vandavelde: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. In: Eamonn Jordan (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 297.

⁶⁶⁷ Siehe: Kristina Ann McGraw: *The Evolution of the Gaelic Mythos Through Twentieth-Century Drama*. University of Nevada, 2006.

⁶⁶⁸ Peter Lenz: „Anything new in the feckin' west?": *Martin McDonagh's Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes*. 2002. Seite 30 und Seite 33.

II.6.2. Komik:

It is more about the balance. Cruel in humour is not cruel. There has always been a balance of heart and humour and darkness and cruelty. So I wouldn't say these plays are dark and cruel because that's ignoring the others.⁶⁶⁹

Durch das Vermischen klarer Trennlinien auf verschiedenen Ebenen entsteht in den Stücken Martin McDonaghs eine unverkennbare Komik. Diese Komik entsteht zum einen durch den eigenwilligen Einsatz der Sprache und der Reflexion derselben durch die Figuren im Stück, zum anderen aber auch durch die Figuren selbst. Bekannte Schemata werden hier eingearbeitet, z.B. die des Clowns oder des Trunkenbolds.

Joseph J. Feeney beschreibt in seinem Artikel die unwirklichen aber zugleich glaubhaften Namen und Figuren:

His names may seem parodies – Babbybobby, Johnnypatee[n]mike, Girleen, Maryjohnny, Cripple Billy, Poteen-Larry – but his feel for persons, places and language convinced audiences in Galway, the Aran Islands and Leenane itself.⁶⁷⁰

Auf einer ganz anderen Eben ist die Komik zu sehen, die in Zusammenhang mit der dargestellten Gewalt entsteht. Ausgangspunkt ist in allen Fällen derselbe: Die handelnden Personen sind in einer Problemsituation, sind jedoch außerstande eine Lösung herbeizuführen. Beispiel dafür ist zum einen das Verhältnis von Mag und Maureen in *The Beauty Queen of Leenane*, zum anderen auch das Verhältnis der beiden Brüder Coleman und Valene in *The Lonesome West*. Auch in den anderen Stücken lassen sich diese Beziehungsverhältnisse deutlich erkennen: in *A Skull in Connemara* ist es das Verhältnis Micks zum Rest der Bevölkerung von Leenane, in *The Cripple of Inishmaan* Billy, der nicht so recht Teil der Bevölkerung der Insel sein will und kann, bei *The Lieutenant of Inishmore* dreht sich die ganze Katastrophe um den vermeintlichen Tod des Katers Wee Thomas und in *The Pillowman* findet sich Katurian in einer auswegslosen Situation wieder. Die vorprogrammierten Katastrophen werden durch den Aufbau und den Ton der Stücke, die ganz auf eine Komödie ausgerichtet sind, nur Anfangs verschleiert. Rebecca Wilson zitiert Charles Spencer in Bezug auf die Wirkung der Stücke (in diesem Falle bezieht sie sich nur auf *The Beauty*

⁶⁶⁹ Martin McDonagh zitiert in: Barry Egan: *His cruel imaginings*. Sunday Independent, 07.09.2008, Seite 11.

⁶⁷⁰ Joseph J. Feeney: *Where pain and laughter meet: The Irish plays of Martin McDonagh*. America, 22.11.1997, Vol. 177, Issue 16, Seite 20.

Queen of Leenane), der das Stück als „wildly funny, deeply affecting and generally macabre, all at the same time“⁶⁷¹ beschreibt. In diesem Sinne bringt die Komik auch nicht Erleichterung, sondern ganz im Gegenteil:

comic here does not at all offer comic relief, but rather intensifies the pain; it is the lightning flash that illuminates and etches the tragic moment.⁶⁷²

Es finden sich viele Aussagen von Zuschauern in den Besprechungen der Stücke in diesem Sinne wieder, die bestätigen, dass sie zwar lachen mussten, gleichzeitig aber das Gefühl hatten, nicht lachen zu sollen, nicht lachen zu dürfen, da das, was zu sehen war, zu wahr, zu grausam und zu glaubhaft war.

Immer wieder wird auch auf die Ambivalenz eingegangen, die das Publikum unweigerlich wahrnimmt. Karen Vandavelde beschreibt dies folgendermaßen:

Marvellously manipulated by McDonagh's dialogues, the audience cannot help but laugh at some of the most intense moments of the plays, but it is an experience, which leaves the spectator very uncomfortable.⁶⁷³

Selbst wenn die Situationen auf der Bühne nur als eine überspitze Wirklichkeit gesehen werden, die Parallelen zur Realität lassen sich nicht generell leugnen. Die Problematik des Älterwerdens, der Einsamkeit und Abhängigkeit sind Themen, die gerade heute aktueller sind denn je.

Selbst die bekannten Schemata von Märchen⁶⁷⁴ finden hier ihre Verwendung – um sich in ihr Gegenteil zu kehren.⁶⁷⁵ Der Märchenprinz, Pato, löst die Katastrophe aus, die Jungfrau mordet ihre Mutter, die Hexe wechselt von Mutter zu Tochter und wieder zurück und der Bote – hierbei wird noch am ehesten der ursprüngliche Gedanke der Rolle in der Komödie beibehalten – ist außerstande seinen Auftrag wirklich zu erledigen. Alleine der Inhalt von *The Beauty Queen of Leenane* lässt nicht vermuten, dass dabei Tränen gelacht werden können; die Tochter quält ihre Mutter, diese wiederum quält ihre Tochter in jeder erdenklichen Weise, es kommt zu Folter und schließlich Totschlag und bei all dem darf eine unglückliche anfängliche Liebesgeschichte nicht fehlen, die niemals eine Chance auf Verwirklichung hat. „And

⁶⁷¹ Charles Spencer: *The Beauty Queen of Leenane*. The Daily Telegraph, 08.03.1996 – zitiert auch in: Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in The Beauty Queen of Leenane*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 27 – 28.

⁶⁷² Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in The Beauty Queen of Leenane*. 2006, Seite 28.

⁶⁷³ Karen Vandavelde: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. 2000. Seite 298.

⁶⁷⁴ Siehe auch: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006.

⁶⁷⁵ Siehe auch: *The Beauty Queen of Leenane*.

throughout this baleful tale, comedy glitters wickedly.“⁶⁷⁶ Es sind kleine, fast unbedeutende Momente des Stückes, in denen die Komik zu finden ist. Rebecca Wilson zählt in ihrem Aufsatz mehrere dieser Momente auf, z.B. das Unbehagen und die Komik die dadurch entstehen, dass Maureen Pato Tee anbietet und im selben Atemzug davon spricht, wie unhygienisch die Abwasch sei, da ihre Mutter den Nachtopf darin entleere und sie das Geschirr darin waschen müsse.⁶⁷⁷ Wie ein roter Faden ziehen sich Mags Kommentare über ihren kalt gewordenen Brei, die sie in den unpassendsten Augenblicken von sich gibt, durch *The Beauty Queen of Leenane*. Selbst der Streit der Brüder Valene und Coleman in *The Lonesome West* reizt ununterbrochen zum Lachen, obwohl der Ausgangspunkt und die Thematik keineswegs danach angelegt sind. „Laughter provoked by theatrical violence seems to be contingent on context, treatment, and style rather than content“⁶⁷⁸ so Rebecca Wilson, die eine Parallele zu den Brüdern in Tom Murphys *A Whistle in the Dark* sieht, bei deren Verhalten jedoch die Komik in dieser Hinsicht gänzlich fehlt.⁶⁷⁹

Paul Murphy unterstreicht in seinem Aufsatz⁶⁸⁰ anfänglich die Momente, die aus dem Konzept der Komik bei Martin McDonagh herausfallen, so wie das Ende der sechsten Szene von *The Lonesome West*, in der Coleman und Valene sich über den Vornamen Father Welsh’ lustig machen – und Coleman dann die Feststellung macht: We shouldn’t laugh.⁶⁸¹ Paul Murphy schreibt, dass dieser Schlusskommentar dem Publikum die Möglichkeit der Reflexion lässt⁶⁸²;

[s]uch moments are rare in a fast and furious style based largely on proven devices from the theatrical traditions of farce and melodrama.⁶⁸³

Er vergleicht die Stücke mit denen Sean O’Caseys und stellt die beiden Autoren in Bezug auf ihren Einsatz von Humor gegenüber:

Where O’Casey uses comic mediation to over-sentimentalize his characters, McDonagh uses the same device to radically de-sentimentalize his characters – in both

⁶⁷⁶ Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in The Beauty Queen of Leenane*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 29.

⁶⁷⁷ Siehe: ebenda. Seite 31.

⁶⁷⁸ Ebenda. Seite 32 – 33.

⁶⁷⁹ Siehe: ebenda. Seite 32.

⁶⁸⁰ Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. 2006, Seite 60 – 78.

⁶⁸¹ *The Lonesome West*, Ende Scene Six.

⁶⁸² bei den drei Aufführungen, bei denen ich zugegen war, wurde diese Zeit nicht zur Reflexion sondern zum Lachen genutzt. – siehe auch: III.1.3.2. Inszenierungsanalysen von *The Lonesome West* in Rathoat bzw. Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008. Im Anhang, Seite 996.

⁶⁸³ Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. 2006, Seite 60 – 61.

cases comic mediation serves to neutralize or at the very least diminish rather than enhance a traumatic effect on the audience.⁶⁸⁴

Und weiter verweist Paul Murphy auf die jeweiligen Aufführungen und die Unterschiede in den Inszenierungen – vor allem bei O’Casey, bei dessen Stücken einmal das tragische Moment, dann wieder die Komik im Vordergrund stehen. Im Falle der Stücke Martin McDonaghs lassen sich solche Aufführungsunterschiede nur bedingt aufzeigen, dafür ist die Aufführungsgeschichte noch zu kurz – Ansätze einer anderen Interpretation der Stücke finden sich aber in den österreichischen Aufführungen.⁶⁸⁵

Auch in anderen Aufsätzen wird zumindest ansatzweise auf die Rolle der Komik genauer eingegangen. Neben den schon erwähnten gibt es auch in Maria Doyles Aufsatz⁶⁸⁶ und in dem von Karen Vandavelde⁶⁸⁷ immer wieder Verweise auf die Verbindung von Komik und Gewalt in den Stücken Martin McDonaghs.

Im Zusammenhang mit dem Humor stellt sich auch einmal mehr die Frage nach dem Genre der Stücke. Generell wird in der Literatur schließlich von Tragikomödie gesprochen, auch wenn es immer wieder Hinweise darauf gibt, dass diese Einordnung nur unzulänglich ist und keineswegs den Stücken gerecht wird.

Tragicomedy operates on a double level, but McDonagh’s deliberate overlapping, and even subversion, of the two levels does not make it easy for the audience to distinguish between the gravity and the mockery.⁶⁸⁸

Außerdem ermöglicht die zum größten Teil verbale Komik – entstehend durch die Missverständnisse der Figuren untereinander und der sowohl verbalen als auch nonverbalen Form der Reaktion – jede Form des schauspielerischen Einsatzes und der Interpretation, ist aber auch schon alleine durch den Text gegeben.

Joseph J. Feeney beschreibt die Ausgangssituation für die Komik folgendermaßen:

McDonagh’s vision is darkly Irish and highly personal. His Connemara is not a land of whimsical gaiety or folksy charm, but a place where children murder parents, brothers bludgeon brothers, a husband may be concealing his wife’s murder, a mother controls her life-starved daughter, and a policeman and a priest drown themselves. The Aran Islands, in turn, are home to a 90-year-old alcoholic mother, a son who’s killing her with alcohol, a woman who talks to a stone, a girl who throws eggs at

⁶⁸⁴ Paul Murphy: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish*. Seite 66.

⁶⁸⁵ Da Martin McDonagh bei den irischen (und englischen) Inszenierungen zugegen war, gibt es diesbezüglich keine größeren Abweichungen; hingegen lassen sich bei den österreichischen Inszenierungen doch einige anderen Interpretationen finden. Siehe: IV. Inszenierungen und Rezeption in Österreich.

⁶⁸⁶ Siehe: Maria Doyle: *Breaking bodies: The presence of violence on Martin McDonagh’s stage*. 2007. Seite 108.

⁶⁸⁷ Karen Vandavelde: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. 2000. Seite 297 – 298.

⁶⁸⁸ Ebenda. Seite 298.

people and a tubercular cripple whose parents drowned themselves and tried to drown him.

But the audience laughs, for McDonagh is very funny. His dialogue twists and surprises, and his non-sequiturs sparkle: Can Mick Dowd write a murder-confession with a yellow flare-pen? He finds humor in manipulative mothers, sheep with no ears, Hitler's "funny mustache" and the drunken smashing of old skulls and bones. Running jokes involve lumpy drinks, a priest named Walsh or Welsh, vol-au-vent at funerals, and a dumb cop who learns tricks from American television.

Even the names of candy are funny. A 16-year-old boy pesters a shopkeeper for Frippe-Frapples, Chocy-top Drops, Mintios, and Yalla-mallows.⁶⁸⁹

In dem Buch: „*The Power of Laughter*“, herausgegeben von Eric Weitz, finden sich zwei Aufsätze, die sich explizit mit den Stücken auseinandersetzen.⁶⁹⁰ Hier wird einmal mehr deutlich, wie sehr die Komik bei Martin McDonagh mit der Gewalt verwoben ist, denn beide Autoren beschreiben vor allem die grausamen Szenen der Stücke.

Ein kleiner Hinweis auf Martin McDonaghs Werk findet sich außerdem in dem Aufsatz von Bernadette Sweeney. Sie geht darin etwas näher auf *The Lonesome West* ein und zitiert Jon Kenny, einen der beiden Gründer der D'Unbelievables, die bei der Wiederaufnahme des Stückes die Rollen von Valene und Coleman übernahmen.⁶⁹¹ Auch Jon Kenny betont die Herausforderung, die das Stück mit sich bringt: „[...] you must stick rigidly to the text – every word, pause and sentence must be adhered to“.⁶⁹²

Jan-Hendrik Wehmeyer schreibt über die Faszination, die Martin McDonaghs Stücke ausstrahlen. Er betont die Erwartungshaltung und betitelt seinen Aufsatz auch mit: „*Good luck to ya': Fast-food Comedy at McDonagh's*“.⁶⁹³

[...] we can trust McDonagh to repel us into the perfidious pleasures of pain and shock. Both enjoyable, but of dubious nutritional value.⁶⁹⁴

Trotz allem entstehe aber etwas Unglaubliches: Es kommt zu einem Unbehagen. Jan-Hendrik Wehmeyer fasst dieses Unbehagen in der Frage zusammen, weshalb und

⁶⁸⁹ Joseph J. Feeney: *Where pain and laughter meet: The Irish plays of Martin McDonagh*. 22.11.1997, Seite 20,

⁶⁹⁰ Jan-Hendrik Wehmeyer: 'Good luck to ya': *Fast-food Comedy at McDonagh's*. In: Eric Weitz (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 87 – 94. Und: Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama: The Beauty Queen of Leenane*. In: Eric Weitz (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 129 – 144.

⁶⁹¹ Siehe: III.1.3.1.5. *The Lonesome West* in Irland und New York.

⁶⁹² Jon Kenny zitiert in: *D'Unbelievables – D'Story*. The Irish Times, 28.11.1998. Zitiert in: Bernadette Sweeney: *Form and Comedy in Contemporary Irish Theatre*. In: Hrsg. Eric Weitz: *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 12.

⁶⁹³ Jan-Hendrik Wehmeyer: 'Good luck to ya': *Fast-food Comedy at McDonagh's*. 2004. Seite 87 – 94.

⁶⁹⁴ Ebenda. Seite 87.

worüber eigentlich gelacht werde.⁶⁹⁵ Hinzu kommt, dass die Figuren bei Martin McDonagh nicht das gleiche Schicksal teilen mit anderen Figuren, die in eventuell vergleichbaren Stücken vorkommen; es ist immer ein fatales Ende, vor allem für jene Figuren, die in irgendeiner Weise noch menschlicher Erscheinen als die anderen. Jan-Hendrik Wehmeyer zieht den Vergleich zwischen Christy Mahon und Father Welsh.

[...] Christy Mahon walks off the stage into a brighter future, Father Whatever stumbles straight into the cold grave of the Leenane waters [...]⁶⁹⁶

Auch Jan-Hendrik Wehmeyer betont Martin McDonaghs Herkunft und die dadurch entstehende Verbindung und Distanz zu Irland.⁶⁹⁷

The traditional Irish family meets Hollywood's bloody battlegrounds. Violent showdowns, brutal and arguably gratuitous killing of family members à la Tarantino, and blood baths caused by a half-wit INLA kid co-exist with the relentless foregrounding of references to Tayto's, Complan and Eamonn Andrews. All this is glued together by mock Irishisms in a language which mimics an Irish texture [...]⁶⁹⁸

Anhand von mehreren Beispielen zeigt Jan-Hendrik Wehmeyer, dass das Lachen bei Martin McDonaghs Stücken vor allem der Erleichterung, als Ventil, dient; es ist die einzige Reaktion, die dem Wahnsinn auf der Bühne entgegengesetzt werden kann.⁶⁹⁹

Einen wichtigen Punkt hebt Jan-Hendrik Wehmeyer hervor: die Welt von Martin McDonagh erlaubt es dem Publikum nicht, wie sonst bei karnevalesquen Vorgängen – die mittels der Mischung aus Normalität und überproportionaler Gewalt dahingehend im Sinne von Michail Bachtin interpretiert werden kann – zwischen zwei Ebenen zu wählen: es gibt nur eine, es gibt keinen Unterschied zwischen der Realität und dem Spiel.

In a sense, carnival, characterized in McDonagh by parody and excessive spectacle becomes a permanent condition. The excess becomes the norm. Only by accepting the presented characters as different from ourselves, as inferior, as our Other are we able to laugh at their hideousness. As a result, we are happier in our current position and have shed even the last bit of our questioning powers.⁷⁰⁰

Am Ende seines Aufsatzes geht Jan-Hendrik Wehmeyer noch einmal auf die im Titel seines Aufsatzes implizierte Seichtheit der Stücke Martin McDonaghs ein. Trotz allem, so Jan-Hendrik Wehmeyer, und

⁶⁹⁵ Siehe: Jan-Hendrik Wehmeyer: 'Good luck to ya': *Fast-food Comedy at McDonagh's*. Seite 87 – 88.

⁶⁹⁶ Ebenda. Seite 88.

⁶⁹⁷ Siehe: ebenda. Seite 88 – 89.

⁶⁹⁸ Ebenda. Seite 89.

⁶⁹⁹ Siehe: ebenda. Seite 90. – Bei dem Beispiel aus *The Lieutenant of Inishmore* unterläuft Jan-Hendrik Wehmeyer ein Fehler, wenn er Davey als Freund Pdraics bezeichnet – die Absurdität der Situation bleibt jedoch gleich. Siehe: ebenda. Seite 91.

⁷⁰⁰ Ebenda. Seite 93.

[d]espite the oddity and angularity of McDonagh's world, we feel we know very well what's 'going on'. At times, through McDonagh's eyes, we can glimpse the cruelty to which isolation and disenfranchisement can push people, in news reports of killings and beatings within what we may think are closely knit communities. [...] With McDonagh we are only ever one foot above the grave. Or we accept such passive attitudes, his comedy cements the agonizing prevailing lunacy it seems to mock and undermine.⁷⁰¹

Rebecca Wilson konzentriert sich in ihrem Aufsatz: „*Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama, The Beauty Queen of Leenane*“⁷⁰² hauptsächlich auf dieses eine Stück. Sie bezieht sich in ihrer Beschreibung des Stückes auf Charles Spencers Artikel über die „Uraufführung“⁷⁰³ vom 8. März 1996, in dem er das Stück als „wildly funny, deeply affecting and generally macabre, all at the same time“ beschreibt.⁷⁰⁴

Rebecca Wilson:

and these other moods must also be touched upon in order to contextualize the comic element, particularly since the comedy here does not at all offer comic relive, but rather intensifies the pain; it is the lightning flash that illuminates and etches the tragic moment.⁷⁰⁵

Abgesehen von der verbalen Komik, die sich selbst erklärt,⁷⁰⁶ so Rebecca Wilson, ist die Komik bei dem Stück nicht ohne Gewalt und makabere Zusammenhänge zu verstehen und zu erklären.⁷⁰⁷

[it] is an ingeniously funny and disturbing construct. The incongruity of the situation supplies the comedy [...] ⁷⁰⁸

Außerdem betont Rebecca Wilson, dass die Szenen meist lustig beginnen, das Ende aber – ebenso wie das Stück – immer sehr ernst ist, auch wenn (fast) jedes Mal noch ein Satz am Ende steht, der dem zuwider zu wirken versucht. Vor allem in der vierten Szene ist dies sehr deutlich, nachdem Pato gegangen ist und Maureen

⁷⁰¹ Jan-Hendrik Wehmeyer: 'Good luck to ya': Fast-food Comedy at McDonagh's. Seite 93 – 94.

⁷⁰² Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama: The Beauty Queen of Leenane*. In: Eric Weitz (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 129 – 144.

⁷⁰³ Nicht Uraufführung, sondern Erstaufführung in London.

⁷⁰⁴ Siehe: Charles Spencer: *The Beauty Queen of Leenane*. The Daily Telegraph, 08.03.1996 – siehe auch: III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

⁷⁰⁵ Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama: The Beauty Queen of Leenane*. 2004. Seite 130.

⁷⁰⁶ Siehe: ebenda. Seite 132.

⁷⁰⁷ Siehe: ebenda. Seite 133.

⁷⁰⁸ Ebenda. Seite 133.

niedergeschlagen und verletzt den Raum verlässt. Mag steckt den Finger in den Brei und beklagt sich, dass dieser kalt geworden ist.⁷⁰⁹

Dass Gewalt eine Rolle bei der Komik spielt, ist nicht unbedingt etwas Außergewöhnliches. Ganz im Gegenteil:

Aggression is common to comedy and stage violence is often, though by no means always, risible; the motives for our laughter are complex and seem to be partly impelled by context and degrees of identification. [...] Laughter provoked by theatrical violence seems to be contingent on context, treatment and style rather than content.⁷¹⁰

Im weiteren geht Rebecca Wilson auf mehrere Beispiele aus dem Stück genauer ein.⁷¹¹

Zum Schluss schreibt sie:

The verbal comedy is self-explanatory and, punctuated by the pauses accentuation the contrasting moods of preposterous dissembling, discomfiture, mild bewilderment and sarcasm give ample room for expressive visual performance comedy.⁷¹²

In der Frage der Interpretation und der Umsetzung auf der Bühne spielt die Komik eine wichtige, wenn auch oft missverstandene Rolle. Viel mehr noch als bei dem Element der Gewalt in den Stücken hängt die Interpretationsmöglichkeit und die Wirkung der Stücke von der Komik und dem Einsatz der Komik ab. Wie schon mehrmals erwähnt, gibt es gerade bezüglich der Komik vor allem bei den österreichischen Inszenierungen unterschiedliche Interpretationen die schließlich selbst den Inhalt und den Effekt der Stücke nachhaltig verändert haben.⁷¹³

Gerade an *The Cripple of Inishmaan* lassen sich die verschiedenen Wirkungsfelder und Möglichkeiten der Komik gut verdeutlichen. Ausschlaggebend dafür ist, wie immer, der Wissensstand des Rezipienten. Die folgenden Beispiele sollen dies näher erläutern: je nach Wissensstand des Zuschauers/Lesers kommt es zu unterschiedlichen Reaktionen auf die Komik. So ist es nicht die Empathie, die dem Stück seine volle Wirkung entlocken kann, sondern die Komik. Und Komik

⁷⁰⁹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four. Siehe: Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama: The Beauty Queen of Leenane*. 2004. Seite 133.

⁷¹⁰ Ebenda. Seite 134 – 135.

⁷¹¹ Sie zeigt die tragende Rolle des Briefes auf und vergleicht dies mit der Funktion des Briefes in ähnlichen Genres; sie geht noch einmal genauer auf das Verhältnis von Maureen und Mag ein und zeigt den Weg hin von unbeholfenen sexuellen Anspielungen Maureens bis zu deren Verletzlichkeit am Ende von Scene Four, sowie den sexuellen Anspielungen in Scene Seven, die schließlich zur Folter führen.

Rebecca Wilson geht sehr ausführlich auf Details des Stückes ein und schließt ihren Aufsatz mit der Suche nach einer Antwort, in wie weit das Stück irisch sei oder nicht. Sie hält es zwar für universell, meint aber, es könne nirgendwo anders angesiedelt sein als in Irland.

⁷¹² Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama: The Beauty Queen of Leenane*. 2004. Seite 132.

⁷¹³ Siehe: IV.1.1.3. *Die Beautyqueen* in Linz.

bedarf [...] einer vorübergehenden Anästhesie des Herzens, um sich voll entfalten zu können. Sie wendet sich an den reinen Intellekt.⁷¹⁴

Ein uninformierter Zuschauer/Leser wird in dem Stück vor allem die Situationskomik und eventuell noch Wortwitze, d.h. den ungewohnten Einsatz der Sprache, erkennen, vorrangig aber der Handlung folgen, die durchaus tragisch und alles andere als zum Lachen ist, jedoch durch einzelne komische Charaktere aufgelockert wird. Durch Wissen um das „typisch Irische“ kann diese erste Ebene überwunden werden und Situationskomik durch Wieder erkennen erzeugen. Auf der zweiten Ebene lässt das Stück aber immer noch sehr viel für den nächsten Schritt offen: die Kenntnis des Stückes an sich. Wie schon erwähnt verliert dieses Stück durch seine Kenntnis wider aller Erwartungen nämlich nichts an Komik oder Spannung, ganz im Gegenteil: das Wissen um kommende Ereignisse eröffnet ein erstaunlich breites Spektrum an Komik. So ist es weniger das Überraschungsmoment, das zum Lachen reizt, als das Wissen um das, was danach kommen wird.⁷¹⁵

Beispiel dafür: Scene Seven und die darauf folgende Szene: In Scene Eight, kommt es zur überraschenden Auflösung: Billy lebt noch und ist nach Inishmaan zurückgekommen. Dies mag als eine schöne, aber nicht zwangsläufig lustige Begebenheit erscheinen, seine Schilderung seiner Erlebnisse in Hollywood hingegen schon. Scene Seven hatte uns nur vor Augen geführt, was er für Rollenangebote bekommen hatte, also eigentlich nichts anderes als eine Probe für eine Rolle, die er eventuell spielen hätte sollen. Die Verkettung von Umständen – in diesem Falle das Wissen des Publikums um seine – angebliche – Tuberkuloseerkrankung und die Tatsache, dass schon einige Zeit vergangen ist, Billy also wirklich hätte sterben können, lässt es zu dieser Szeneninterpretation kommen. Hierzu kann es nur kommen, weil es zu einer Inkongruenz kommt: „die Kontraste von Ursache und Wirkung, Anspruch auf Realität, Mittel und Zweck“⁷¹⁶ widersprechen sich. Diese Inkongruenz wird sogar noch zu einer Parodie⁷¹⁷ gesteigert. Der Bezug zur vorhergegangenen Szene macht diese Szene umso lustiger. Auf absolute Verzweiflung folgt befreiende Blödelei. Es kommt also durch eine Verkettung von Annahmen, von Erwartungshaltungen und deren Nichteinhaltung zu einem komischen Moment.

⁷¹⁴ Henri Bergson: *Das Lachen; Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Leuchterhand Literaturverlag, Frankfurt a.M., 1988. Seite 15.

⁷¹⁵ Oft erwähntes Beispiel: Scene Seven von *The Cripple of Inishmore*.

⁷¹⁶ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*. Herbert Utz Verlag, München, 2005, Seite 204.

⁷¹⁷ Parodie wird die Verspottung eines ernsten Themas/Inhalts genannt, wenn dies in Form von Übertreibung, Verspottung oder Verzerrung geschieht. (siehe dazu: ebenda, Seite 205.)

Neben kleinen Wortspielereien gibt es zwei wunderbare Slapstickszenen: Scene Six und wieder Scene Eight. Slapstick kommt als Element in „derbkomische[n] Burleske[n]“⁷¹⁸ vor und bezieht sich immer auf eine gewisse Körperlichkeit wie „Prügelspässe, körperliche Missgeschicke, Demütigungen, trotteliges Stürzen, witzige Streiche, die Katastrophen, Chaos oder Unfälle verursachen.“⁷¹⁹ Hier steht also der Körper im Mittelpunkt der Aufmerksamkeit. „Sobald man sich mit dem Körper beschäftigt, ist eine Infiltration der Komik zu befürchten.“⁷²⁰ Natürlich ist diese Aufmerksamkeit schon durch die Erscheinung des Krüppels gegeben und seine Behinderung ist auch Ausgangspunkt vieler derber Spässe. In diesem Beispiel geht es aber um Helen und ihren Job als Eierlieferantin. Sie hat die Aufgabe, die Eier vom Hühnermann in das Dorf und zu den Kunden zu bringen. Dass es sehr oft keine Eier gibt, liegt an ihrer Vorliebe diese auf alle möglichen Personen zu werfen. Davon erfährt das Publikum schon in der ersten Szene, als Johnnypateenmike als Entlohnung für seine Neuigkeiten Eier möchte, aber keine da sind.⁷²¹ So lange dieser Umstand nur in Erzählungen vorkommt, ist er lustig, aber nicht weiter erwähnenswert. In Scene Six, als Bartley – wieder einmal – Süßigkeiten kaufen möchte, kommt Helen (seine Schwester) hinzu, langweilt sich und nutzt die Gelegenheit ihren bevorzugten Umgang mit Eiern zu demonstrieren. Dass dies zusätzlich mit einer „Geschichtslektion“, dem Verhältnis Englands gegenüber Irland, geschieht, gibt dem ganzen noch eine zusätzliche Dimension.

Bei Slapstickszenen handelt es sich immer um „eine raue, aggressive und brutale Komik [...] die aber [...] so übersteigert ist, dass sie unwahrscheinlich wirkt [...]“.⁷²² Was die Unwahrscheinlichkeit betrifft ist diese wohl eher im passiven Verhalten Bartleys zu sehen.⁷²³

Wie schon mehrmals angeführt, ist Johnnypateenmike die charakteristisch komischste Figur. Bergson charakterisiert die komische Figur folgendermaßen:

Sie muß tief genug reichen, um der Komödie ständig Stoff zu liefern, und dennoch oberflächlich sein, damit sie den Ton der Komödie trifft; sie muß unsichtbar sein für den, dem sie eigen ist, aber sichtbar für die ganze übrige Welt, damit sie alle Welt

⁷¹⁸ Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*. Herbert Utz Verlag, München, 2005, Seite 180.

⁷¹⁹ ebenda, Seite 180.

⁷²⁰ Henri Bergson: *Das Lachen; Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. 1988. Seite 41.

⁷²¹ Was wiederum zu einem witzigen Ende der ersten Szene führt und die Erbsen in Dosen auf der Bühne zu einem wichtigen Bestandteil der Geschichte machen.

⁷²² Helmut von Ahnen: *Das Komische auf der Bühne*. Seite 180.

⁷²³ Etwas später kommt es dann aber doch zu einer wilden Verfolgungsjagd in der Bartley sich an Helen rächen will. Verfolgungsjagden gehören auch zu den Stilmitteln um Komik zu erzeugen. (Vergleiche: ebenda, Seite 199.)

lachen macht; sie muß nachsichtig gegenüber sich selbst sein, damit sie sich ohne Hemmungen entfalten kann, und peinlich für die anderen, damit sie sie erbarmungslos zurechtweisen; [...] sie muß von der Gesellschaft unzertrennlich und zugleich der Gesellschaft unerträglich sein...⁷²⁴

Genau diese Voraussetzungen erfüllt Johnnypateenmike. Durch seine Wortspiele,⁷²⁵ seine Hartnäckigkeit wie auch Wehleidigkeit,⁷²⁶ sein loses Mundwerk und sein Verhalten allen anderen gegenüber – Privatsphäre oder Zurückhaltung, Respekt und Verschwiegenheit scheint er gar nicht zu kennen – alleine sein Auftreten lässt an einen Clown erinnern. Eigentlich ist dieser Charakter, durch die Überbetonung der Klischees, eine Karikatur all dessen, was als typisch Irisch gilt. Hier spielen – wie generell – mehrere Faktoren zusammen. So sind Erwartungshaltungen, Übertreibung und in dieser Kombination mechanische Handlungen,⁷²⁷ welche die Erwartungshaltungen befriedigen, wichtige Bestandteile.

Unzweifelhaft hat er die Funktion eines Katalysators in diesem Stück. Erstens erfährt der Zuschauer meist durch ihn, was, wo und wann geschieht und geschehen ist (eine Parallele zu den Bühnenfiguren, die auch nur durch ihn Neuigkeiten erfahren) und zweitens löst er alleine durch sein Erscheinen düstere Szenen auf. Mitunter muss er auch – zum Gaudium des Publikums – Prügel einstecken. Schon sein erster Auftritt gibt einen Vorgeschmack welche Rolle er im Laufe des Abends haben wird. Kate und Eileen warten besorgt auf Billy, es kommt aber Johnnypateenmike zur Türe herein. Überhaupt schafft er es immer wieder, genau dann aufzutauchen, wenn man ihn am aller wenigsten dabeihaben will.⁷²⁸ Neben all diesen oberflächlichen Eigenschaften ist jedoch er der große Geheimnisträger und der Schlüssel zu vielen Fragen.

Selbstverständlich lassen sich viele Beispiele auch mit Michail Bachtin⁷²⁹ oder mit Hilfe von Sigmund Freuds Theorien, sowie jeder weiteren Komiktheorie, bestätigen. Eine Ausführliche Auseinandersetzung würde jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen.

⁷²⁴ Henri Bergson: *Das Lachen; Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. 1988. Seite 110.

⁷²⁵ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*.

⁷²⁶ Vergleiche Scene Three und Scene Eight; durch seine Aufdringlichkeit gerät er in Scene Three an Babbybobby der Billy verteidigt und Johnnypateenmike mit kleinen Steinchen bedroht, in Scene Eight verplappert sich Johnnypateenmike und wird von Babbybobby mit Fäusten zurechtgewiesen.

⁷²⁷ Vergleiche: Henri Bergson: *Das Lachen; Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. 1988. Seite 26 u.a. Eine Reaktion „kommt, wenn ich sie erwarte – dann muß ich wider Willen lachen. Warum? Weil ich jetzt einen Mechanismus vor mir sehe, der automatisch arbeitet. [...] Das ist Komik.“ Henri Bergson, Seite 30.

⁷²⁸ Siehe Scene Three und Scene Nine; in Scene Three wie auch in Scene Nine platzt er in ein vertrauliches Gespräch zwischen Billy und Babbybobby, bzw. Billy und dem Arzt.

⁷²⁹ Michail Bachtin: *Rabelais und seine Welt*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987.

III. INSZENIERUNGEN UND REZEPTION IN IRLAND:

Vorbemerkung:

Erfolgt der Zugang zu den Stücken nicht durch Zufall, so ist es fast unvermeidlich neben dem Stücktext oder der Aufführung auch mit Hintergrundinformation konfrontiert zu werden. Von Beginn an waren Zeitungsartikel über die Stücke und den Autor bei der Rezeption der Stücke präsent. Dies birgt zwangsläufig die Gefahr der Voreingenommenheit, der falschen Erwartungen oder des Erwartens eines bestimmten Effekts oder einer bestimmten Aussage. Kategorisierungen und Vergleiche – z.B. mit Quentin Tarantino oder auch Kafka – führen ebenso in die Irre, wie kurze Hinweise auf den Inhalt der Stücke. Schlagworte – Familienkrach, Terrorismus, Kindermorde – oder Warnungen¹ in Vorankündigungen verändern die Erwartungshaltung vehement. Aber ebenso wie ein unvoreingenommener Zugang für den Rezipienten wichtig sein kann, ist die Information für eine Inszenierung bedeutend. Beispiele für den Stellenwert, den Hintergrundinformationen haben können, sowohl im positiven wie auch negativem Sinne, finden sich unter allen folgenden Inszenierungen.

Für den englischsprachigen Raum, vor allem auf Irland bezogen, sind Vorinformationen durch das große Medieninteresse von Anfang an sehr präsent, und diese Informationen beschränken sich nicht nur auf Irland und die irische Presse, sondern sind gleich zu Beginn auch in London, wenig später selbst in den USA – vorwiegend in New York – zu finden.

Dieser Abschnitt der Arbeit wird die einzelnen irischen Inszenierungen genauer beleuchten und einen Überblick über die Uraufführungen und die Reaktionen in der Presse bieten. Wie auch bei der Reihenfolge im Kapitel über die Stücke kann die Chronologie der Ereignisse aus inhaltlichen Gründen nicht vollständig eingehalten werden. Es erscheint widersinnig, die ersten drei Stücke, die unter dem Begriff der Leenane-Trilogie bekannt wurden, zu trennen, für die Chronologie der Aufführungsgeschichte wäre dies aufgrund der frühen Aufführung von *The Cripple of Inishmaan* aus der zweiten Trilogie – Aran-Insel-Trilogie – jedoch nötig. In der Berichterstattung zu den einzelnen Aufführungen finden sich aber diesbezüglich genügend Hinweise.

¹ Siehe: III.2.2.1. Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore*.

Auch wenn einige der Uraufführungen nicht in Irland stattgefunden haben, für die Rezeptionsgeschichte der Stücke sind die Uraufführungen in England eng mit denen in Irland verknüpft und werden deshalb ebenfalls in der Arbeit – wenn auch nicht so ausführlich – einen Platz finden.

Neben den Inszenierungen und den Zeitungsartikeln werden auch Aufsätze zu den Stücken Teil dieses Abschnittes sein.² Anhand der Inszenierungsanalysen, der Rezeption durch die Medien und der Interpretationen lassen sich das große Interesse an den Stücken und die unterschiedlichen Zugänge und Meinungen gut dokumentieren und demonstrieren.

Außerdem ermöglichen Interviews mit den Beteiligten einen weiteren interessanten Blickwinkel auf die Stücke – ganz allgemein, ebenso wie auf die jeweilige Inszenierung bezogen. Vor allem durch diese Gespräche wurde deutlich, wie unterschiedlich der Zugang zu den Stücken ist, und in welchem Ausmaß Struktur und Sprache eine Rolle bei einer Inszenierung spielen.

Ausgehend von den Textvorlagen soll in diesem Teil die Umsetzung auf der Bühne beschrieben werden. Oft sind es kleine Gesten oder ein bestimmter Rhythmus, der eine Interpretation erst in eine bestimmte Richtung lenkt und deshalb werden die Beschreibungen z.T. auch sehr detailliert ausfallen.

Dieser Teil der Arbeit bezieht sich ausnahmslos auf die Umsetzung einer ungekürzten und unveränderten Textfassung.³

Die Inszenierungsanalyse⁴ orientiert sich an dem Fragenkatalog von Christopher Balme nach Patrice Pavis⁵, die einzelnen Elemente werden in diesem Teil unterschiedlich intensiv gewichtet. Verweise auf die Literatur zu den Stücken Martin McDonaghs werden nicht immer hervorgehoben, da die Literatur weitaus häufiger auf den Text, weniger auf die tatsächlichen Inszenierungen eingeht. So findet sich der ‘globale Diskurs der Inszenierung’⁶, d.h. die Interpretation des Textes in seiner Umsetzung auf der Bühne an erster Stelle, Details wie Beleuchtung, Funktion der

² Der größte Teil der Aufsätze ist jedoch unter: II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk zu finden.

³ Abweichungen sind oft nur durch Unachtsamkeit in den einzelnen Inszenierungen zu finden oder entstehen wegen der beschränkten Möglichkeiten der einzelnen Bühnen.

⁴ Im Gegensatz zur Aufführungsanalyse, die, laut Erika Fischer-Lichte, nur live gemacht werden kann, besteht die Möglichkeit bei der Inszenierungsanalyse Videos, Programmhefte, Interviews und dergleichen als Material zu verwenden. Siehe: Erika Fischer-Lichte: *Die Zeichensprache des Theaters: Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung*. In: Renate Möhrmann (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin, 1990, Seite 246 und folgende.

⁵ In: Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Erich Schmiedt Verlag, Berlin, 2003. Seite 89.

⁶ Siehe: Ebenda.

Musik und anderes⁷ werden nur fallweise erwähnt. Wichtig hierbei ist vor allem die Umsetzung des geschriebenen Textes auf der Bühne durch Gesten, Aktion und Reaktion, Tempo, ebenso wie der gesamte Eindruck der Inszenierung. Hinsichtlich der Komik und der Gewalt wird auf diejenigen Ausdrücke, Gesten und Aktionen in den Inszenierungen speziell geachtet, die dazu beitragen, diese beiden Elemente besonders hervorzuheben – oder zu vernachlässigen.

Verweise auf die jeweiligen Textstellen beziehen sich vorwiegend auf die Seitenangaben in dieser Arbeit, nur wenn anders angegeben auf den Originaltext der Buchausgabe. Die ausführliche Stückbeschreibung im zweiten Teil der Arbeit ermöglicht somit einen direkten Bezug zu den Inszenierungsanalysen.

Neben der Inszenierungsanalyse ist der zweite große Teil dieses Abschnittes den Zeitungsartikeln zu den jeweiligen Inszenierungen vorbehalten; anhand der dichten Berichterstattung zu den Inszenierungen lässt sich nicht nur die Aufführungsgeschichte sondern auch die Rezeptionsgeschichte verdeutlichen.

⁷ Siehe: Christopher Balme: *Einführung in die Theaterwissenschaft*.

II.1. Die Leenane-Trilogie:

Die Trilogie besteht aus den Stücken: *The Beauty Queen of Leenane*, *A Skull in Connemara* und *The Lonesome West*.

Die Idee, Stücke in Trilogien anzuordnen, übernahm Martin McDonagh vom Film.⁸ Daraus ergaben sich Vorteile, auf die er auch selbst in einigen seiner Interviews eingeht.⁹ So beschreibt Martin McDonagh anlässlich der Vorbereitungen zu den Proben zur ganzen Trilogie seine Idee folgendermaßen: Alle Figuren werden schon in *The Beauty Queen of Leenane* zumindest namentlich erwähnt,

[t]hey may not have appeared on stage, but I thought it would be good fun to invent lives for those characters rather than starting from scratch with new people. But you don't have to have seen the Beauty Queen to enjoy the other plays. I just found the idea of weaving all these tales really enjoyable.

Auch Werner Huber beschreibt in seinem Aufsatz die Vorteile einer Trilogie:

Not only does it provide a great degree of thematic coherence in the sense that a microcosm is created by the life-stories of thee different families living in contact, however tenuous, with each other. It is also a felicitous dramatic device facilitating exposition and the introduction of characters.¹⁰

Der Vorteil, wie Werner Huber ihn beschreibt, liegt nicht nur darin, dass alle in der Trilogie auftretenden Figuren schon zu Ende des ersten Stückes, *The Beauty Queen of Leenane*, in irgendeiner Weise erwähnt und charakterisiert werden, sondern auch in der Möglichkeit die Figuren dadurch viel genauer modellieren zu können, was sich auch in der Perzeption und der Umsetzung durch den Schauspieler positiv auswirkt.¹¹

Es entsteht eine über das einzelne Stück hinaus wirkende Kontinuität.¹²

The fact that it's so interconnected. I love that soap-opera-kind-of-a-feel to it. Or at least that sense of a kind of parallel world, the parallel households, and the time just moves on slowly in between the three plays and there is constant reference in that. They are very related and independent, and that helps with characters. [...] And this [the trilogy] kind of does it for you because there are references. Father Welsh throughout and in both the other plays, and there are a couple of other terms, so you can learn a bit about your character that way. So if you're out swimming and you don't

⁸ Siehe auch: Interviews mit Martin McDonagh. Hier finden sich Hinweise auf seine Vorbilder unter denen u.a. auch die Star Wars- (damals noch) Trilogie zu finden ist.

⁹ Siehe Teil II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

¹⁰ Werner Huber: *The Early Plays: Shooting Star and Hard Man from South London*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 16.

¹¹ Siehe: Interview mit Aaron Monahan vom 17.09.2008, Seite 1018 und Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008, Seite 996.

¹² Siehe u.a.: Joan FitzPatrick Dean: *Martin McDonagh's stagecraft*. In: Richard Rankin Russell (Hrsg.): *Martin McDonagh: a casebook*. Routledge, London, New York, 2007. Seite 28.

know what to think about this character, you've got something you can do: researching.

[...] Certainly in the Leenane-Trilogy you're creating a very specific consisting world. And that's great for any kind of artist within theatre, when you get your teeth into it. These plays allow you to do that. And you don't have to use too much imagination to deliver the very specific things that are asked for.¹³

Für die Figuren hat die Enge, die durch den eingeschränkten Handlungsort Leenane entsteht, auch psychologische Auswirkungen. Pato bringt dies auf den Punkt, wenn er sagt, man könne in Leenane keiner Kuh einen Tritt verpassen, ohne dass man es die nächsten zwanzig Jahre vorgehalten bekäme.¹⁴

Der Handlungsort, die Wohnküche, ist als Zitat zu verstehen, da viele Stücke, meist Melodramen, in diesem Ambiente spielten.¹⁵ Rebecca Wilson beschreibt diesen Ort, dieses Zimmer, als einen neutralen Ort, der durch die Menschen, die ihn bewohnen, vergiftet und böse wird.¹⁶ Alltägliche Gegenstände werden zu Mordwaffe und Folterwerkzeug, Haus und Heim zum Gefängnis.

Die Aufsätze, die zur Leenane-Trilogie geschrieben wurden, beschäftigen sich meist mit einem Teilaspekt der Stücke oder konkret sogar nur mit dem ersten, *The Beauty Queen of Leenane*, oder dem letzten Stück der Trilogie, *The Lonesome West*. Ganz allgemeine, sich auf die gesamte Trilogie beziehende Aufsätze sind weniger oft zu finden, und wenn, dann sind auch in ihnen bestimmte Aspekte wichtiger als der Gesamteindruck der Trilogie. Der Vergleich mit Soap operas findet sich in vielen Aufsätzen und Zeitungsartikeln. Neben all der Kritik, die John McDonagh in seinem Aufsatz bezüglich der Realitätsnähe anführt¹⁷, bringt er am Ende des Aufsatzes einen wichtigen Punkt zur Sprache: Das Ende des Stückes *The Beauty Queen of Leenane* hat etwas Gewolltes, mehr noch, es erscheint als das einzig mögliche und machbare Ende von einer Handlung, die sich unweigerlich in eine Sackgasse manövriert hat.

It is ironic that the violent conclusion conforms to the soap opera genre of a narrative cul-de-sac: if the narrative is flagging, stick someone in hospital, or better still, murder them!¹⁸

¹³ Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008, Seite 1004.

¹⁴ Siehe: *The Beauty Queen of Leenane*, Seite 22.

¹⁵ Siehe: Rebecca Wilson: *Macabre Merriment in The Beauty Queen of Leenane*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 29, für eine Liste einiger dieser Stücke.

¹⁶ Siehe: ebenda, Seite 30.

¹⁷ Siehe: II.4.3. Realität und Fiktion.

¹⁸ John McDonagh: *'When it's there I am, it's here I wish I was': Martin McDonagh and the Construction of Connemara*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 234.

Diese Sackgasse wird durch die Verweise in den anderen beiden Stücken aufgelöst, relativiert, das Plakative jedoch, das dieser Vergleich mit einer Soap opera assoziiert, ist Grundbestandteil aller Stücke Martin McDonaghs, ebenso wie das Spiel mit der Realität und der Überfremdung bzw. Pointierung derselben.

Zwangsläufig stützen sich die meisten Aufsätze zur Leenane-Trilogie auf die zur Zeit der Uraufführung veröffentlichten Zeitungsartikel. So geht auch Shaun Richards zu Beginn seines Aufsatzes auf diverse Besprechungen und Kritiken ein, und verweist auf die Nähe der Stücke zu John Millington Synge und Tom Murphy, sowie auch auf die Geschichte der Druid Theatre Company, die eng mit dem Erfolg der Stücke in Verbindung gebracht werden muss.¹⁹ Wie schon der Titel des Aufsatzes vermittelt, „*The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind*’: *The Critical Condition of Synge and McDonagh*“²⁰ zeigt Shaun Richards die Ähnlichkeiten bei Synge und McDonagh auf; weitaus interessanter hingegen ist, dass Shaun Richards die Trilogie zeitlich „across a matter of months from the summer of 1995 to that of 1996“²¹ festlegt und damit auch mit nachvollziehbaren Hinweisen und Verweisen eine zeitliche Einordenbarkeit ermöglicht. D.h. auch, dass Shaun Richards die Theorie John McDonaghs nicht bestätigt,²² aber außer den im Text von Ray erwähnten Europafußballmeisterschaften und die damit verbundenen Anspielungen keine Quelle für diese Annahme nennt. Mit dem Namen des Torhüters Packy Bonner²³ (der in *The Lonesome West* erwähnt wird), lässt sich diese Schlussfolgerung jedoch durchaus nachvollziehen.²⁴ Dass die drei Stücke zeitlich nahe beieinander liegen, ist durch andere, jedoch nicht an Jahreszahlen festzumachende Hinweise, offensichtlich.²⁵ Dieses Übergreifen und Vermischen von Figuren und Handlungen erschafft einen weitaus größeren Handlungsrahmen als die jeweils vier Figuren der einzelnen Stücke es je zuwege bringen könnten. Was die Anbindung an die Wirklichkeit der Stücke betrifft, so meint Shaun Richards:

¹⁹ Shaun Richards: *‘The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind’: The Critical Condition of Synge and McDonagh*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 246 – 263.

²⁰ Siehe: ebenda.

²¹ Ebenda, Seite 249.

²² Siehe: II.4.3. Realität und Fiktion.

²³ *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 161.

²⁴ Als weiterer Hinweis kann auch gesehen werden, das Coleman Valene vorrechnet, er habe seit gut zehn Jahren keinen nichtverwässerten Poteen mehr getrunken, und hinzufügt, es sei „since nineteen eighty-fecking-three.“ (Text: *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 187.)

²⁵ Meistens handelt es sich dabei um Hinweise auf die Begräbnisse der Figuren aus dem vorhergegangenen Stück – die damit auch die Reihenfolge der drei Stücke der Leenane-Trilogie festlegen. Siehe: I. Die Stücke.

McDonagh adds density to his character's world through an almost endless listing of products and programmes [...]²⁶

Shaun Richards betont auch die Ausweglosigkeit der Figuren bei Martin McDonagh, die, anders als bei Synge, zwar so etwas wie eine Chance bekommen, deren Chance jedoch niemals wirklich real ist.²⁷

While McDonagh's critics are prone to disparage *The Leenane Trilogy* as stage-wise but shallow, a theatrical experience for the habitués of soap-opera entertainments which cynically recycles worn stereotypes, his gaze is as unforgiving as that of Synge and just as alert to the condition of those idealized on stage but marginalized in reality.²⁸

Wie schon erwähnt wird die Trilogie auch gerne in Zusammenhang mit den drei wichtigen Säulen der (irischen) Gemeinschaft in Verbindung gebracht: Staat, Kirche und Familie. Jeder Teil hat eines dieser Themen in gewisser Weise als Ausgangspunkt: In *The Beauty Queen of Leenane* ist es die Familie, die keine Funktion mehr hat, in *A Skull in Connemara* der Staat (verkörpert durch den Polizisten Thomas Hanlon), dessen Rechtsgrundlage nicht mehr existiert und in *The Lonesome West* schließlich Father Welsh, der das Scheitern der Kirche verkörpert. Obwohl Father Welsh, streng genommen, die einzige moralische Instanz in der Leenane-Trilogie ist, zerbricht er daran und unterstreicht somit das Scheitern oder die Absenz jeglicher Ordnung.²⁹

His contribution ends in a suicidal walk into the fjord at Leenane, leaving the fictional world of the West of Ireland with nothing to counter the craven barbarity of its inhabitants, except the strong possibility that they will one day wipe each other out.³⁰

Alles in allem muss wiederholt gesagt werden, dass vor allem die drei Stücke der Leenane-Trilogie unglaublich eng ineinander verwoben sind. Auch wenn man die Stücke durchaus als einzelne, abgeschlossene Handlungen sehen kann und die Stücke auch einzeln aufgeführt und inszeniert werden, das wirklich Faszinierende liegt in ihrer Zusammengehörigkeit, in ihren Bezügen aufeinander.

Diese Zusammengehörigkeit spiegelt sich auch deutlich im Bühnenbild von Francis O'Connor. Die Konstruktion der Bühne für die Trilogie ging zwangsläufig von der

²⁶ Shaun Richards: *'The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind': The Critical Condition of Synge and McDonagh*. 2006, Seite 249.

²⁷ Siehe: Shaun Richards: *'The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind': The Critical Condition of Synge and McDonagh*, Seite 253.

²⁸ Ebenda, Seite 253.

²⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*.

³⁰ Victor Merriman: *Decolonization Postponed: The Theatre of Tiger Trash*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carylfort Press, Dublin, 2006, Seite 274.

Bühne von *The Beauty Queen of Leenane* aus. Francis O'Connor zu der Entstehung des Sets:

And then, when we did the trilogy I sort of developed a set. Because we had *Beauty Queen* as part of the trilogy it seemed silly, given that the other two plays were also set in kitchens, to kind of reinvent three different kitchens. So, what we tried to do – I mean they were three different kitchens, but there were common things about them. And when we went to exterior scenes... in *Beauty Queen* there is a scene in America, oh no, in London, – it's all so long ago – there is a scene in London, and all that we did for that is: the back door opened up dramatically and then, through the window – there was a rather interesting window at the back of the stage – you saw a sort of photo-montage of London – streets, building sights – basically in this sort of acidic yellow glow. Which worked really well. So that was done in *Beauty Queen*. And then, I kind of developed that when we did the trilogy, so when we had exterior scenes we actually flew the back-stage wall out and it was in a sort of blue box which was sort of evocative of an external landscape in abstract terms. And that seemed to work well with the other plays. But even in *Skull in Connemara* when he is digging, when they are digging the grave we had them actually digging up the floor of the kitchen. I mean not literally, but you felt that... we didn't try and hide the kitchen area..³¹

In einigen wenigen Artikeln finden sich auch Kommentare der Schauspieler über die Leenane-Trilogie oder zu einem der Stücke der Trilogie. So meint Mick Lally über die Figuren, die Martin McDonagh entstehen hat lassen: „[His characters are] most unique individually tinged with a degree of madness.“³²

Maeliosa Stafford über die Stücke: „[McDonagh's work] is not about Connemara but the human condition“³³

Marie Mullen über *The Beauty Queen of Leenane* und die Rolle der Maureen: „One of the best females I've ever had the good fortune to play. The play's are so honest.“³⁴

³¹ Interview mit Francis O'Connor am 16.09.2008. Im Anhang, Seite 1010.

³² Mick Lally zitiert in: Fred Johnston: *Three of the west*. The Irish Post, 19.07.1997.

³³ Maeliosa Stafford zitiert in: Fred Johnston: *Three of the west*. 19.07.1997.

³⁴ Marie Mullen zitiert in: Fred Johnston: *Three of the west*. 19.07.1997.

III.1.1. *THE BEAUTY QUEEN OF LEENANE*:

III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane* (1996):

Die Premiere der Uraufführung des Stückes fand im Rahmen der feierlichen Eröffnung des Town Hall Theatres am 01. Februar 1996 statt. Wie auch die folgenden Inszenierungen der Stücke der Trilogie ist auch diese Inszenierung durch eine Co-Produktion mit dem Royal Court Theatre entstanden.

Das Team, das bei den anderen beiden Stücken der Trilogie auch wieder zusammenarbeiten wird,³⁵ bleibt über Jahre bestehen, arbeitete z.T. sogar bei der Inszenierung von *The Cripple of Inishmaan* durch die Druid Theatre Company (Co-Produktion diesmal mit dem Atlantis Theater in New York) im Jahr 2008.³⁶

Regie:	Garry Hynes
Bühnenbild und Kostüm:	Francis O'Connor
Licht:	Ben Ormerod
Sound Design:	David Murphy (im Zuge der Trilogie dann: Bell Helicopter)
Musik:	Paddy Cunneen

Mag Folan:	Anna Manahan
Maureen Folan:	Marie Mullen
Ray Dooley:	Tom Murphy
Pato Dooley:	Brian F. O'Byrne

(Mehrere der Rollen wurden über die Jahre neu besetzt bzw. in den Zwischenzeiten von anderen Schauspielern gespielt. Einzige Ausnahme war Anna Manahan, die durchgehend und bis zu letzt die Rolle der Mag Folan spielte.³⁷ Vor allem bei der ersten Umbesetzung³⁸ handelte es sich um ein vorher nicht einkalkuliertes Problem: das Stück war dermaßen erfolgreich, dass weitergespielt werden sollte, Marie Mullen hatte aber für die betreffende Zeit schon anderweitige Verpflichtungen.³⁹)

³⁵ Siehe: die einzelnen Inszenierungen: III.1.2.1. Uraufführung von *A Skull in Connemara* und III.1.3.1. Uraufführung von *The Lonesome West*.

³⁶ Siehe: III.2.1.3. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion: Druid Theatre Company/Atlanta Theatre Company.

³⁷ Eine genaue Auflistung ist nicht möglich, die Namen der anderen Schauspieler und Schauspielerinnen finden sich an Stellen, die sich darauf beziehen.

³⁸ Siehe: die folgende Inszenierung.

³⁹ Dasselbe Phänomen tritt auch Jahre später bei der irischen Inszenierung von *The Lieutenant of Inishmore* 2007 auf.

Inszenierungsanalyse:

Die genaue Inszenierungsbeschreibung folgt aufgrund einer Aufnahme des Stückes im Town Hall Theatre am 18. Oktober 1996.

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Mag Folan wird von Anna Manahan⁴⁰ gespielt. Sie trägt einen dunklen Rock, eine helle Bluse und eine graue, schäbige Strickjacke. Die Schauspielerin Anna Manahan wird diese Rolle über mehrere Jahre hindurch spielen. Unbeweglich, gleich eines unverrückbaren Berges thront sie in ihrem Schaukelstuhl und überrascht dann umso mehr, wenn sie doch im Zimmer umhergeht. Sie erinnert ein bisschen an ein feistes, faules Kind.

Maureen Folan wird im Oktober 1996 von Jean Brennan gespielt. Sie trägt, wenn sie von draußen kommt, einen zu großen, grauen Herrenmantel und ein blau gemustertes Kopftuch, Strümpfe, dünne Schuhe. Sie hat einen dunklen, leicht karierten, knielangen Rock an und eine dunkelblaue Jacke über einer hellen Bluse. Abgearbeitet, aber noch nicht ganz resignierend, reagiert sie auf ihre Mutter, macht jeden von ihr geforderten Handgriff widerwillig, lebt auf, sobald sie nicht in der Nähe ihrer Mutter ist.

Ray Dooley wird von Tom Murphy⁴¹ gespielt: Er trägt Jeans, ein graugestreiftes T-Shirt, schwarze Lederjacke und dunkle Schuhe. Ganz stimmig ist die Auswahl des Schauspielers nicht: er wirkt weitaus älter als der etwa zwanzigjährige Ray Dooley sein sollte.

Pato Dooleys wird im Oktober 1996 von Lloyd Hutchinson gespielt. Er trägt einen dunklen, nicht gut sitzenden Anzug, ein weißes Hemd und eine bunte Krawatte. Die Kleidung scheint ebenso wenig zu passen wie das Leben, das er führen muss.

⁴⁰ 18.10.1924 – 08.03.2009.

⁴¹ 15.01.1968 – 06.10.2007.

Bühne:

Das Zimmer, eine Wohnküche, wird von einer grauen Wand, die im oberen Bereich Risse hat, abgeschlossen. Die Wand reicht bis zum oberen Ende der Bühne, nur etwa die untere Hälfte ist 'bewohnter' Raum. Auffallend: viele kleine Details: das Zimmer sieht wirklich bewohnbar aus. Blumen in einer Vase am Fenster, Abwaschschwämme und Seifen usw. Die Eingangstüre ist links der Mitte hinten, grünes, grobes Holz. Ein keltisches Kreuz hängt oben an der Türe, über der Türe ein Bild. Links des Bildes über der Türe oben ein Stromkasten, etwas darüber ist der Putz abgefallen und die nackte Mauer ist sichtbar. Darunter ist ein kleines Wandregal mit allen möglichen Sachen darauf, in Augenhöhe hängt in einem Rahmen ein grünes, gesticktes Bild mit dem Text: „May you be half an hour in Heaven afore the Devil knows you're dead“⁴². Rechts in der Wand ein Fenster, länglich, in neun Teile geteilt (drei mal drei Fensterscheiben). Draußen vor dem Fenster sind ständig Regentropfen zu sehen. Davor eine Abwasch, links von der Abwasch sind einige Fliesen an der Wand, einige fehlen schon. Rechte Wand: Ein kleine Ablage, darüber, etwas näher beim Fenster, ein kleiner gelber Wandschrank. Weiter vorne eine kleine Nische für einen Kamin, es steht aber ein Herd (mit Feuer zu beheizen) davor. Über der Nische ist ein Bild von Jesus, zwei Rosenkränze hängen am Rahmen. In der Mitte sitzt Mag in einem Schaukelstuhl, rechts neben ihr ist ein kleiner Beistelltisch. Leicht schräg vor ihr ist ein Fernseher, in den sie schaut. Neben dem Fernseher liegen auf beiden Seiten Stapel alter Zeitungen. Links von Mag steht ein Tisch (Metallbeine, schäbige Tischplatte) mit zwei Sesseln, im selben Design. Über dem Tisch, etwas mehr zur Mitte der Bühne hin, hängt eine nackte Glühbirne von der Decke. Ein kleines, altes Kofferradio steht links am Tisch. Ganz links, nur mehr halb zu sehen, die braune Holztüre eines Schrankes. Die linke Wand ist nicht sichtbar. Der linke Teil der Bühne ist z.T. durch einen dunklen Wandvorsprung verstellt.

Die Aufteilung der Bühne entspricht nicht den Textvorlagen.⁴³ Hier gibt es die gravierendsten räumlichen Unterschiede. Abweichungen entstehen vor allem durch die Anordnung der Lage der Türen: Die Eingangstüre wurde von links in die Mitte der Bühne verschoben, die Türe in den Rest des Hauses von rechts – der Küchenseite – nach links.

⁴² Siehe: Anfang der Stückbeschreibung.

⁴³ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 11.

Alles in allem spielt die Bühne mit einem bekannten Klischee, dem Kitchen-Sink-Drama: Die Wohnküche als zentraler Wohnraum in den alten irischen Häusern ist auch heute noch zu finden.⁴⁴

Gebrochen wurde diese sehr realistische, naturalistische Darstellung einer Wohnküche durch – so erzählte mir Francis O'Connor⁴⁵ – kleine rote LED Spots die, sobald die Bühne für den Szenenwechsel dunkel wurde, aus verschiedenen Positionen aufleuchteten. Leider ist dieses Phänomen bei der Aufnahme nicht zu sehen, selbst wenn man davon weiß, sind nur kleine Flecken zu sehen, die alles mögliche sein können, von Spiegelungen bis hin zu Reflexionen von Markierungen oder Fehler bei der Aufnahme.⁴⁶

Hier sind es vor allem zwei Punkte, auf die bei den jeweiligen Inszenierungsanalysen besonders geachtet wurde: Wo gab es Abweichungen vom Originaltext? Wie und wann reagiert das Publikum? Diese Vorgehensweise erlaubt es, Rückschlüsse auf die Rezeption von Gewalt und die Reaktion auf den Humor der Stückes zu ziehen, soweit dies bei einer Videoaufnahme von einer regulären Vorstellung möglich ist.

Die Umsetzung der literarischen Vorlage erfolgte bei der Uraufführung des Stückes unter der Mitwirkung des Autors. Vermutungen in Aufsätzen und Kritiken, Garry Hynes hätte das Stück für die Aufführung wesentlich geändert und für die Bühne adaptiert, weist Francis O'Connor vehement zurück⁴⁷: Die auffallende Spielbarkeit des Stückes, obwohl es das erste Stück war, das auf der Bühne realisiert wurde, war von Beginn an da und spielt auch für die häufigen Inszenierungen weltweit eine entscheidende Rolle, ebenso wie die starken Frauenrollen und das überschaubar kleine Ensemble, die wenigen Umbauten und die Geschlossenheit der Handlung. Unterschiede in Inszenierungen, Interpretationen und Rezeptionen liegen zum einen in dem jeweiligen kulturellen Umfeld, ebenso jedoch auch in der schon erwähnten Berücksichtigung von Informationen, die sich aus dem Stück selbst aber auch im Zusammenhang mit der Herkunft Martin McDonaghs herleiten lassen.

⁴⁴ Siehe II.4.2.1. Klischee, Stereotype, Vorurteil und II.4.3. Realität und Fiktion.

⁴⁵ Siehe u.a. Interview mit Francis O'Connor vom 16.09.2008 – ganzes Interview im Anhang, Seite 1010.

⁴⁶ Weitere Hinweise zum Bühnenbild: Siehe: Interview mit Michael Diskin vom 12.07.2006, im Anhang, Seite 954.

⁴⁷ Siehe: Interview mit Francis O'Connor vom 16.09.2008. Im Anhang, Seite 1010.

Erste Szene:

Der Beginn von *The Beauty Queen of Leenane* ist langsam und ruhig.

Das Licht geht langsam an. Lange Pause. Dann hört man die Türe, die langsam aufgeht. Maureen kommt herein. Sie trägt mehrere blaue, schwere Einkaufsplastiktaschen bei sich. Sie lässt die Taschen bei der Türe stehen, geht zum Ofen, nimmt das Kopftuch ab, während Mag spricht, zieht dann den Mantel aus und hängt ihn an die Haken rechts von der Türe.⁴⁸ Während sich Mag beschwert, fängt Maureen an, die Sachen wegzuräumen.

Gerade am Beginn des Stückes reagiert das Publikum mit viel Gelächter auf Mag und ihre Art, mit Maureen umzugehen. Es ist ein zustimmendes, aber auch wieder erkennendes Lachen.

Maureen dreht schließlich das Radio an, es erklingt ziemlich laut irische Volksmusik. Sie macht widerwillig einen Brei für Mag am Herd, obwohl sie sich gerade müde zu Tisch setzen wollte. Sehr viele Lacher bei dem Dialog über Irland und die Benutzung der irischen Sprache.⁴⁹

Ebenfalls viel gelacht wird bei der Erzählung Mags über den Mörder in Dublin.⁵⁰ Mag erzählt dies, während sie den Brei ist, den Maureen ihr herzlos in die Hand gedrückt hat. Maureen setzt sich gemütlich an den Tisch und wünscht sich den Mörder her. Bei diesen Fantasien gibt es eine weit weniger hörbare Reaktion im Publikum; diese Wünsche Maureens sind zu ernst gemeint, als dass sie noch wirklich lustig sind.

Das Ende der ersten Szene kommt wie eine Zäsur: Maureen nimmt Mag wütend Tee und Brei weg, entsorgt den Inhalt der Tasse und der Schüssel, dann geht sie wütend nach links. Es wird schnell dunkel. Stark an Filmmusik erinnernde Musik setzt für den Übergang von einer Szene zur nächsten ein.⁵¹

Zweite Szene:

Es ist heller, der Regen hat aufgehört. Mag ist alleine im Raum, sie sitzt in ihrem Schaukelstuhl. Es wird laut an der Türe geklopft. Mag schreit erst nach Maureen (das Publikum reagiert mit Lachern), dann steht sie auf und geht zum Fenster, macht aber keine Anstalten, die Türe zu öffnen. Erst nach einiger Zeit macht sie die Türe auf und lässt Ray herein. Langsam geht sie zurück zu ihrem Schaukelstuhl. Ray lehnt sich an

⁴⁸ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 11. Konversation über das Wetter.

⁴⁹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 13 – 14.

⁵⁰ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 14.

⁵¹ Dauer der ersten Szene bis: 00:09:25.

den Tisch, während sie sich unterhalten. Während des Gespräches zwischen Mag und Ray gibt es viele Lacher, vor allem wieder bei Mags Äußerungen, die Ray – und das Publikum – irritieren.⁵²

Die abschätzigen Hinweise auf die Kirche werden vom irischen Publikum z.T. mit hörbar großer Zustimmung bedacht, ebenso ist eine gewisse Unruhe zu hören. Dass die Äußerungen erst von dem jungen Ray gemacht werden, scheint noch Verständnis zu finden, als aber auch Mag sich dahingehend äußert, ist die Zustimmung weit weniger offensichtlich.⁵³

Schließlich schreibt Ray die Nachricht auf und geht – wieder Lacher vom Publikum, zum einen, weil Rays Rolle viel Slapstick ermöglicht und zum anderen, weil durch die Tatsache, dass Ray nicht auf Maureen wartet, offensichtlich wird, was Mag mit der Nachricht machen wird. Mag streckt den Arm aus und nimmt die Nachricht vom Tisch; ohne sie zu lesen steht sie auf und geht direkt zum Ofen, öffnet ihn und wirft den Zettel hinein. Sobald sie wieder sitzt, kommt Maureen herein.

An dieser Stelle fällt eine erste Unstimmigkeit – oder aber gewollte Komik – auf: Da Maureen unmittelbar, nachdem sich Mag gesetzt hat, das Zimmer betritt, d.h. da die Zeitspanne sehr gering war, in der Ray das Haus verlassen hat und Maureen zurückgekommen ist, sollte sogar Mag vermuten, dass Maureen Ray getroffen (oder zumindest gesehen) hat. Ihre folgende Behauptung, es wäre niemand hier gewesen, ist deshalb weniger glaubhaft, als wenn die Zeitspanne eine größere gewesen wäre.⁵⁴

Maureen geht direkt zum Ofen, um sich zu wärmen und wartet darauf, dass Mag ihr von Rays Besuch erzählt. Mag tut nichts dergleichen, sie redet übers Wetter.⁵⁵ Maureen fragt nicht direkt, aber Mag nimmt es schon als Drohung wahr, als Maureen sagt, sie mache ihr noch einen Complan. Lieblos, die Hälfte aus dem aufgerissenen Päckchen neben das Glas schüttend, bereitet Maureen den Trunk vor. Diese bewusst lieblos gesetzte Handlung wird vom Publikum mit Lachen quittiert.

Während Maureen die wenigen Handgriffe macht, wird durch die Reaktion Mags klar, dass diese sich fürchtet, und ein Zusammenzucken Mags, als Maureen den Wasserkocher in Betrieb nimmt, lässt das Publikum erahnen, dass hinter den Handgriffen Maureens mehr steckt, als nur den von Mag ungeliebten Complan zuzubereiten. Maureen zwingt Mag den Complan auszutrinken.⁵⁶ Alles in Maurens

⁵² Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 16.

⁵³ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 17.

⁵⁴ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 18.

⁵⁵ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 18.

⁵⁶ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 18 – 19.

Gesten und Äußerungen legt nahe, dass sie sehr wohl weiß, dass Ray hier war, nur will sie es von ihrer Mutter hören. Maureen schreit Mag an und gestikuliert viel, wirft ihr vor, dass sie schon wieder in ihr Leben hineinfuscht. Dieser Wutausbruch Maureens und die anschließenden bewusst gesetzten Gemeinheiten Mag gegenüber werden vom Publikum mit Lachen anerkannt. Mag erzählt schließlich, was Ray ausgerichtet hat, und Maureen träumt von Mags Beerdigung und schaukelt den Schaukelstuhl, auf den Mag sitzt, hin und her. So grausam der Dialog⁵⁷ zwischen den beiden Frauen auch ist, er beinhaltet eine gewisse Absurdität, die beim Publikum Lachen auslöst.

Maureen holt sich schließlich eine Packung Kekse aus dem Wandschrank, geht zum Tisch, legt die Beine mit den Gummistiefeln bequem auf den Tisch und fängt an Kekse zu essen. Dann gibt sie Mag auch eines und kehrt zum Tisch zurück. Hier ist weniger deutlich, dass das Anbieten eines der Kekse, die Mag nicht mag, als Retourkutsche gemeint ist,⁵⁸ viel eher entsteht das Gefühl, die Unstimmigkeiten sind fürs erste aus dem Weg geräumt. Ein Waffenstillstand sozusagen. Damit endet auch die zweite Szene: Maureen lehnt sich zurück, träumt von einem neuen Kleid, das sie am nächsten Abend anziehen kann, und dreht das Radio etwas lauter. Das Licht geht aus, im Radio ist noch eine Ansagerstimme zu hören, dann setzt die Musik ein.⁵⁹

Dritte Szene:

Der Raum ist dunkel, nur etwas nächtliches Licht fällt durch das Fenster. Das Radio läuft noch immer, aber leiser. Von draußen sind ein paar Geräusche zu hören, dann kommen Maureen und Pato herein. Maureen dreht das Licht an und beginnt, Tee zu bereiten. Sie trägt noch immer den hellen Mantel. Maureen und Pato küssen sich beim Tisch, dann geht Maureen zurück zum Herd, Pato folgt ihr, beginnt, sie zu streicheln, Maureen schickt ihn zurück zum Tisch. Der Dialog zwischen den beiden zeigt Maureens Unsicherheit und Trotz: sie will den Trumpf, nicht alleine nach Hause gekommen zu sein, auskosten. Pato hingegen möchte Maureens Mutter nicht wecken. Nachdem die beiden Tassen Tee fertig sind, dreht Maureen das Licht in der Küche wieder ab, es brennt nur mehr die Glühbirne über dem Tisch, fast könnte man die Beleuchtung als romantisch bezeichnen.

Maureen legt den Mantel ab, sie trägt darunter das neue, schlichte, schwarze kurze Kleid, und setzt sich zu Pato an den Tisch.

⁵⁷ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 18 – 19.

⁵⁸ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 19.

⁵⁹ Dauer der zweiten Szene bis: 00:26:20.

Die Szene wird bis dahin vom Publikum mit Spannung verfolgt. Selbst als Pato schließlich vom Leben in England erzählt, ändert sich diese Spannung erst, als er die Kuh in Leenane erwähnt.⁶⁰ Die Spannung wird durch Lachen abgebaut und so ist auch die Äußerung Patos, das Lied von Delia Murphy, *The Spinning Wheel*, das eben im Radio läuft, würde ihn ängstigen, weniger bedeutend. Ebenfalls lacht das Publikum, als Maureen Pato die Kimberlykekse anbietet, er diese aber ablehnt, weil sie unessbar seien.

Äußerungen, die von den beiden gemacht werden, sind in dieser Szene noch weniger wichtig und erlangen erst später Bedeutung, so z.B. den Namen, den Pato Maureen gibt: *The Beauty Queen of Leenane*. Die Szene lebt von Gesten und Versuchen, sich näher zu kommen.

Beide bleiben bis zum Ende der Szene sitzen. Pato dreht sich leicht zu Maureen, Maureen kommt näher. Pato hält seine Hand erst auf Maureens Brust, dann sagt sie ihm, er solle sie weiter hinunter bewegen, weiter, weiter. Dass beide, Pato aber definitiv, etwas angeheitert sind bzw. sogar über den Durst getrunken haben, ist nicht wirklich offensichtlich. Allerdings spielt diese Tatsache, zumindest was Pato betrifft, noch eine wichtige Rolle. Die Szene endet, als Maureen Patos Hand immer weiter an ihrem Körper hinunter gleiten lässt. Das Licht geht abrupt aus, aus dem Radio sind nur mehr Störgeräusche zu hören.⁶¹

Im Gegensatz zu den vorhergegangenen Enden der Szenen findet hier auf der akustischen Ebene durch die Störgeräusche eine Vorwegnahme dessen statt, was kommen wird: die Nacht, in die die beiden verschwinden, wird nicht harmonisch verlaufen.

Vierte Szene:

Das Licht geht an, es ist heller im Raum. Das schwarze Kleid von Maureen hängt auf dem Sessel links, Tassen und Kekse befinden sich noch auf dem Tisch. Es ist Morgen, heller Sonnenschein fällt durchs Fenster. Das Radio steht am Boden. Niemand befindet sich im Raum. Der Auftritt Mags wird von lautem Lachen des Publikums begleitet. Sie trägt einen langen, graublauen Schlafrock und trägt einen sichtlich vollen Nachttopf zur Abwasch.

⁶⁰ Siehe: II.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 22.

⁶¹ Dauer der dritten Szene bis: 00:38:10.

Mag schimpft laut vor sich hin, das Publikum lacht. Sie entdeckt das Kleid von Maureen und wirft es nach links in die Ecke in den Schmutz. Mag ist gerade dabei, sich ihren Brei zu machen, als Pato (Hemd nicht in der Hose) hereinkommt: Sie bleibt erstaunt und verwundert stehen. Pato bietet ihr an, den Brei zu machen, und das Publikum lacht laut, als Pato den Kochlöffel aus der Abwasch nimmt, in den Mag kurz zuvor ihren Nachttopf entleert hat. Er macht den Brei, rührt ihn um, während Mag, von Pato genötigt, am Tisch sitzt. Pato macht ganz behutsam den Brei am Herd und den Complan mit dem heißen Wasser, das er im elektrischen Kessel erhitzt hat. Dann setzt er sich zu Mag an den Tisch. Der Unterschied zu Maureens liebenloser Art ist auffallend.

Pato und Mag unterhalten sich, doch als die Sprache auf die verbrannte Hand kommt, kommt Maureen herein. Sie hat nur ein leichtes Unterkleid an (im Text ist von Unterwäsche, genauer von Slip und BH die Rede⁶²) mehr nicht, und setzt sich provozierend auf Patos Schoß. Nachdem sie Pato einen Tee angeboten hat und diesen zubereitet, beschuldigt Mag Maureen ihre Hand verbrüht zu haben, woraufhin Maureen Pato bittet, zur Abwasch zu kommen und daran zu riechen. Die beiden Frauen werden immer lauter, Pato steht zwischen beiden. Lautes Lachen im Publikum, nachdem Pato gerade erfahren hat, warum die Abwasch so stinkt und Maureen ihm die Tasse Tee in die Hand drückt.

Mag erwähnt die Anstalt in England,⁶³ woraufhin sich Maureen auf sie stürzen will, von Pato jedoch zurückgehalten wird.

Während der ganzen Szene, aber vor allem nachdem Maureen aufgetreten ist, ist immer wieder ein Geräusch wie das Heulen des Windes zu hören. Der schöne Morgen mit Tageslicht am Beginn der Szene wird, korrespondierend mit der Handlung, die immer heftiger wird, stürmischer, unbeständiger.

Mag steht schließlich auf, um als Beweis die Papiere zu holen, während Maureen sich geschlagen an den Tisch setzt, um Pato zu erzählen, was damals vorgefallen ist. Maureens Erzählung ist weniger ein Geständnis als ein Eingeständnis sich selbst gegenüber. Pato, der immer noch in England arbeitet und zum Teil nachvollziehen kann, was Maureen erzählt, ist währenddessen sichtlich mit anderen Problemen beschäftigt: er geht zur Abwasch, holt sich auf der Seite ein neues Handtuch heraus und wischt sich sorgfältig die Hände ab. Dann erst setzt er sich zu Maureen an den Tisch. Maureen steht schließlich auf, sie schämt sich ihrer Schwäche. Pato geht zu ihr,

⁶² Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 23. (Stücktext Seite 27.)

⁶³ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 25.

um sie zu trösten und bleibt vor ihr stehen. Dann umarmen sich die beiden. Der Friede ist wieder hergestellt, das Verständnis und das Vertrauen ineinander wieder vorhanden. Pato ist schon im Begriff, zu gehen, als er sagt, Maureen solle sich etwas anziehen⁶⁴, und mit dieser Bemerkung zerbricht das Vertrauen Maureens in Pato. Es kommt zu einem Streit zwischen den beiden, in diesem Moment kommt auch Mag zurück. Pato soll gehen, er nimmt Maureen noch einmal an der Hand und verspricht, zu schreiben. Sobald Pato fort ist, sagt Mag, er werde nicht schreiben. Sie nimmt ihren Brei und setzt sich in den Schaukelstuhl. Maureen hebt das Kleid auf, Mag schreit ihr noch nach, als Maureen nach links das Zimmer verlässt.⁶⁵ (Aufnahme stoppt etwas zu früh vor der Pause!)

Der schon im Text vorhandene extreme Wechsel zwischen Ruhe und Streit wird in dieser Inszenierung besonders kontrastreich herübergebracht. Pato steht hilflos zwischen den beiden Frauen.

Fünfte Szene:

Die einzige Szene des Stückes, die nicht in der gewohnten Wohnküche spielt sondern im Zimmer Patos in England: Alles ist dunkel, außer das Fenster, das grell beleuchtet ist, ebenso helles Licht kommt durch die offene Türe, hinter der Graffiti oder abgerissene Plakate an einer Wand zu sehen sind. Pato sitzt auf einem der Sessel, er trägt einen weißen Sweater, die Ärmel hochgekrempelt, und dunkle Arbeitshosen. Der Brief, den er schreibt, ist nicht zu sehen, er trägt ihn nur vor, erst ziemlich monoton und schnell, dann mit etwas mehr Modulation in der Stimme. (Im Text ist nicht dezidiert gesagt, dass er den Brief vor sich hat, es liegt aber nahe.⁶⁶) Der unbeholfene Schreibstil löst einige Lacher im Publikum aus. Sobald er den Brief beendet hat, dreht sich Pato leicht nach rechts, um den Brief an seinen Bruder zu rezitieren. Dies ist eine Abweichung von der Textvorlage, in der dieser Teil im Dunkeln vorgetragen wird. Erst nachdem er den Begleitbrief an seinen Bruder Ray gelesen hat, geht das Licht aus. Dann ist so etwas wie eine Konversation zwischen einem Mann und einer Frau aus einem alten Film zu hören, die den Übergang zur nächsten Szene markiert.⁶⁷

Der Unterschied zwischen den beiden Briefen wird hier also nicht durch den Kontrast von Licht und Dunkel hervorgehoben, sondern durch Patos Haltung: Während er den

⁶⁴ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 25.

⁶⁵ Dauer der vierte Szene bis etwa 00:55:40.

⁶⁶ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Five, Seite 27. (Text: 34.)

⁶⁷ Dauer der fünfte Szene bis: 01:01:40.

Brief an Maureen vorträgt, sieht er nach vorne ins Publikum, in die Weite, in die Richtung eines imaginären Zuhörers. Bei der Bitte an Ray, die Briefe zu verteilen – auch wenn nur der an Maureen bekannt ist, erfährt man, dass es mehrere Briefe geben muss – dreht er sich in Richtung Tisch, zurück zur Schreibunterlage, konkreten Dingen zu.

Sechste Szene:

Mag und Ray starren auf den Fernseher, in dem ein Film läuft, von dem ab und zu Geräusche zu hören sind, aber nicht laut genug, um etwas zu verstehen. Mag sitzt in ihrem Schaukelstuhl, Ray auf dem Beistelltisch daneben. Beide starren gespannt auf den Bildschirm. Mag hat einen braunen Rock an und eine dunkle Weste über einer blau-grauen Bluse sowie eine dunkle Mütze auf dem Kopf. Ray trägt zur Jean einen grauen Pullover. In der Hand hält er den Brief für Maureen. Genervt steht er auf und legt den Brief auf den Beistelltisch, während er zur Türe geht, um zu schauen, ob Maureen schon kommt, greift Mag schnell nach dem Brief, legt ihn dann wieder zurück, gerade rechtzeitig, so dass Ray ihr Interesse nicht sieht. Ray bleibt während des folgenden Gesprächs am Ofen stehen.⁶⁸ Er ist nicht bereit, Tee zu machen, als Mag ihn dazu auffordert, legt aber noch Torf ins Feuer. Dann spielt er mit dem Schürhaken herum. Seine Kommentare, was man mit dem Schürhaken alles machen könnte,⁶⁹ werden mit einigen Lachern quittiert. Missmutig stellt er ihn zurück, nachdem er ihn nicht haben kann, schaut zur Türe, dann setzt er sich an den Tisch. Schließlich setzt er sich wieder neben Mag, den Brief in der Hand, während Mag redet und redet – auch hier gibt es viele Lacher im Publikum. Mags Gerede geht nicht nur Ray auf die Nerven, bis zu einem gewissen Punkt wird auch das Publikum ungeduldig und reagiert mit Lachen. Ungeduldig springt Ray wieder auf und läuft zum Tisch.

Rays Unruhe wird voll vom Publikum übernommen, allerdings entsteht diese Unruhe nicht aus denselben Gründen: Für Ray ist das Warten einfach nur lästig und er will zurück nach Hause, um fernsehen zu können – auch wenn er beim Warten auf Maureen neben Mag sitzend nichts anderes macht. Das Publikum hingegen weiß oder vermutet mit großer Sicherheit, dass Ray den Brief Maureen nicht persönlich übergeben wird, kennt somit den Ausgang der Szene, will aber wissen, wie es letztlich dazu kommt.

⁶⁸ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Six, Seite 29.

⁶⁹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Six, Seite 30.

Mags Vorschlag, den Brief hier bei ihr zu lassen, wird für Ray immer verlockender. Nachdenklich setzt er sich auf den linken Sessel. Sprunghaft wie seine Gedanken nun mal sind, spricht er den Uringestank des Hauses an. Mag sieht sich plötzlich in der Defensive. Lautes Lachen vom Publikum.

Der Nervenkrieg zwischen den beiden dauert an: Ray, dem fürchterlich fad ist, kriecht schließlich unter den Tisch, setzt sich rittlings auf den anderen Sessel und legt sich auf den Tisch – unterbrochen wird er von Mag, die Tee will. Schließlich ist Ray mit seinen Nerven am Ende. Er entschließt sich zu gehen. Er legt den Brief auf den Tisch, Mag nennt ihn Pato (Lacher), dann geht er, seine Jacke in der Hand, die vorher über der Lehne des hinteren Sessels hing. Mag sitzt im Schaukelstuhl und wippt hin und her. Lange. Plötzlich stürzt Ray noch einmal herein – lautes Lachen – dann geht er wirklich. Sobald die Türe geschlossen ist, steht Mag auf, nimmt den Brief und öffnet ihn. Sie schaut immer wieder zur Türe. Dann liest sie den Brief, auf den Tisch gestützt. Sie lacht erst, dann schaut sie betroffen, schließlich böse. Sie nimmt den Brief und den Umschlag, und steckt beides in den Ofen. Anhand der Mimik von Mag kann das Publikum die Stellen, die sie gerade liest, erraten, da der Inhalt des Briefes aus der vorherigen Szene bekannt ist.

Sobald der Brief im Ofen ist, setzt sich Mag wieder und das Licht geht aus.⁷⁰ Die Überbrückung zur nächsten Szene ist ein leises Radiogeräusch mit Rauschen, unverständlich, gestört.

Siebte Szene:

Es ist dunkel draußen. Maureen sitzt am Tisch, das Radio läuft leise, es ist aber nicht wirklich etwas zu hören, Mag sitzt im Schaukelstuhl. Maureen ist sichtlich nicht gut aufgelegt, Mag erwähnt boshaft Patos Namen. Maureen trägt ein altes, dunkles geblumtes Kleid, darüber eine Wolljacke. Von der verliebten Frau ist nichts mehr zu sehen, sie ist in ihre alte Opferrolle zurückgekehrt. Schließlich steht Maureen auf und geht zum Ofen, während Mag weiter versucht, hinter Patos und Maureens „Geheimnis“ zu kommen. Maureen isst Ladyfingers, als sie Mag auch einen davon gibt, ist diese so überrascht von der unerwarteten Geste, dass sie sich verspricht. Maureen wird misstrauisch. Mag verplappert sich endgültig. Das Lachen des Publikums, das zu Beginn der Szene während der Unterhaltung, den Sticheleien Mags, noch sehr oft zu hören ist, verstummt plötzlich und macht einer gespannten Stille

⁷⁰ Dauer der sechsten Szene bis: 01:16:00.

Platz. Langsam, bedrohlich langsam dreht Maureen sich um, dreht die Leuchtstoffröhre neben dem Schrank an, holt zwei Topfhandschuhe aus dem Schrank und setzt sich an den Tisch. Mag deutet die Gesten richtig und fängt an zu weinen. Sie sagt so viel wie sie riskieren kann, ohne den Brief oder den wahren Inhalt des Briefes preiszugeben. Maureen glaubt ihr nicht,⁷¹ dass das die ganze Wahrheit ist und nimmt Mag schließlich an der schon verbrannten linken Hand. Sie zieht sie auf und zwingt sie, zum Herd zu gehen, dann legt sie Mags linke Hand auf den Herd und nimmt die Pfanne, die dort steht, um ihr den Inhalt über die Hand zu gießen. Mag schreit, es dampft. Maureen zwingt Mags Hand ein zweites Mal auf die Herdplatte, diesmal sagt Mag, was wirklich in dem Brief stand. Die Reaktion des Publikums ist deutlich zu hören: sie reicht von ungläubigen Lachen bis hin zu leisen Ausrufen des Schreckens. Während Maureen erfreut losrennt, um sich fertig zu machen und Pato noch zu sehen, steht Mag am Herd und hält ihre verbrannte Hand. Maureen zieht sich schnell das schwarze Kleid an, rennt hinaus, kommt zurück, nimmt den Mantel vom Hacken, die Autoschlüssel vom Tisch und dreht das Radio ab, dann geht sie endgültig. Mag bleibt alleine zurück. Das Licht geht aus, Filmmusik erklingt.⁷²

Nach dem Schrecken der Folter am Herd, überstürzen sich die Ereignisse in gewisser Weise sowohl verbal als auch nonverbal: Maureen lebt auf, nachdem sie von Patos Vorschlag gehört hat. Mag ist für sie unwichtig geworden. Während Mag einsam, alleine und als Opfer zurückbleibt, gewinnt Maureen an Stärke und Energie. Selbst die Musik zwischen dieser und der nächsten Szene spiegelt diese Energie wieder.

Achte Szene:

Die Szene beginnt noch im Dunkel, als ein lang gezogener Ton zu hören ist, so wie wenn beim EKG keine Herztöne mehr zu hören sind. Sobald der Ton aufhört, schaltet Maureen die Neonröhre an der Wand rechts ein. Sie hat den Mantel vom Ende der letzten Szene noch an, Mag sitzt im Schaukelstuhl, den Kopf nach rechts gedreht, so als ob sie schlafen würde. Maureen stellt sich links hinter Mag und erzählt, wie sie Pato gerade noch erreicht hat.⁷³ Sie hält die ganze Zeit den Schürhaken in der Hand, aber so, dass er nicht auf den ersten Blick zu sehen ist. Schließlich geht sie nach rechts und spielt deutlich sichtbar mit dem Schürhaken. Sie dreht sich zu Mag, hebt den

⁷¹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven, Seite 33.

⁷² Dauer der siebten Szene bis: 01:27:15.

⁷³ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Eight, Seite 35.

Schürhaken ganz hoch, so als wolle sie Mag erschlagen, dann lächelt sie und stößt Mag nur leicht mit dem Haken an, so, dass diese leicht nach vorne kippt und die große blutige Wunde am Kopf zu sehen ist. An der linken Hand von Mag ist noch das Geschirrtuch zu sehen, mit dem sie sich am Ende der letzten Szene die Hand verbunden hat.

Auch hier wieder eine Abweichung von der Textvorlage⁷⁴: Mag fällt nicht ganz zu Boden, sie bleibt im Schaukelstuhl sitzen. Auch stößt Maureen sie nicht mit den Schuhspitzen an und steigt dann über sie, wie beschrieben, sie bleibt nur in ihrer Siegespose stehen.

Das Licht geht aus, Kirchenglocken sind bis zum Beginn der nächsten Szene zu hören.⁷⁵

Neunte Szene:

Die Glocken sind, leiser, auch noch zu Beginn der letzten Szene zu hören. Es ist hell im Zimmer, draußen regnet es. Maureen kommt zur Türe herein. Sie trägt einen schwarzen Mantel, das schwarze Kleid und ein schwarzes Kopftuch, in der Hand hält sie eine Bibel, die sich gleich auf den Tisch legt. Dann dreht sie das Radio an und tanzt ein paar Schritte zur Musik, während sie das Kopftuch abnimmt und den Mantel aufhängt. Sie legt beim Feuer nach, setzt sich in den leeren Schaukelstuhl, schaukelt ein bisschen hin und her, dann springt sie auf und fängt an, die Brei- und Complanpackungen in den Ofen zu werfen. Beschwingt geht sie nach links und kommt gleich darauf mit einem alten Koffer zurück, den sie auf den Tisch stellt. Es klopft laut an der Türe. Schnell stellt Maureen den Koffer an die Wand unter den Mantel, dann erst macht sie die Türe auf. Ray kommt herein, seine Haare sind nass, er trägt eine blaue Jeansjacke über einem dunklen T-Shirt und einem offenen, schwarz-rot karierten Flanellhemd, und setzt sich gleich an den Tisch. Maureen lehnt sich schließlich an den Ofen und wartet, bis der Wasserkessel kocht. Ray kommentiert den Geruch im Haus (Lachen vom Publikum) und freut sich, dass er die letzte Packung der Kimberlykekse erhält. Diese Freude über die verhassten Kekse wird mit einem lauten Lachen im Publikum quittiert.

Als Ray schließlich auf Pato zu sprechen kommt, setzt Maureen sich in den Schaukelstuhl. Es gibt immer wieder Lacher, als Ray über Pato redet und Maureen

⁷⁴ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Eight, Seite 35.

⁷⁵ Dauer der achten Szene bis: 01:32:50.

offensichtlich nicht versteht, was los ist. Ray setzt sich neben sie auf den Beistelltisch und fängt an, über die Verlobung Patos zu reden. Ray redet und redet, Maureen hört gar nicht mehr ganz zu, nachdem sie erfahren hat, dass Pato sich verlobt hat. Sie starrt vor sich hin. Leise steht Ray auf als er merkt, dass irgendetwas nicht in Ordnung ist. Maureen steht schließlich auch auf und holt den Schürhaken, Ray geht langsam nach links, wo er, just in dem Moment, als Maureen ihm mit dem Haken eins überziehen will, den Ball entdeckt, den Maureen ihm vor zehn Jahren weggenommen hat. Er dreht sich um. Trotz – oder wegen – der Anspannung wird gerade an dieser Stelle viel gelacht: Ray, der nicht mitbekommen hat, dass Maureen ihn gerade von hinten erschlagen wollte, fängt an, Maureen wegen des Balles anzuschreien. Als er aufhört, lässt Maureen den Schürhaken fallen und geht weg. Sie hat dem nichts entgegenzusetzen, fast scheint es auch so, als sei sie beleidigt, dass ihr Versuch, Ray zu erschlagen, von diesem gar nicht bemerkt worden ist. Ray hebt den Schürhaken auf. Maureen setzt sich in den Schaukelstuhl, Ray versucht noch einmal, den Schürhaken zu kaufen. Er will gehen, als Maureen ihn zurückruft, um Pato noch etwas ausrichten zu lassen. Ray bleibt noch einmal ungeduldig an der Türe stehen, den Swingball in der Hand, greift sich die Kimberlykekse und sagt seinen letzten Satz so, dass die Keksbrösel aus seinem Mund fallen. Viele Gelächter im Publikum. Auch Szenenapplaus für Ray.

Das Aufbrechen der düsteren Stimmung, die durch die vorhergegangene Szene entstanden ist, erfolgt sowohl durch Maureens deutliche Fröhlichkeit am Beginn der Szene, als auch durch Rays Auftritt, der einmal mehr die Rolle des Clowns innehat.

Das Ende der Szene beginnt mit der Radiosprecherin, die Geburtstagswünsche an Mag vorliest, danach ist 'The Spinning Wheel' zu hören. Maureen sitzt, nicht zurückgelehnt sondern aufrecht im Schaukelstuhl, dann steht sie schnell auf und nimmt den Koffer in die Hand. Sie geht langsam nach links, das Licht geht langsam aus. Ende.⁷⁶

Zusammenfassend:

Die knappen zwei Stunden Spielzeit sind durch ein Auf und Ab geprägt, das sich sowohl in der Sprache und dem Rhythmus der Sprache, als auch in den Gesten der

⁷⁶ Dauer der neunten Szene bis/Ende des Stücks: 01:53:00.

Schauspieler wieder findet. Die Inszenierung ist – meiner Meinung nach – in höchstem Maße naturalistisch und realistisch. Die Brüche durch die Spielereien mit dem Licht in den Pausen zwischen den Szenen, waren, wie schon erwähnt, aufgrund der Videoaufnahme nicht nachzuvollziehen. Sowohl die Bühne mit ihrer Detailverliebtheit als auch die Kostüme und das Schauspiel waren realistisch angelegt. Durch das Gespräch mit dem Bühnenbildner Francis O'Connor wurde klar, dass das Bühnenbild in enger Zusammenarbeit nicht nur mit der Regie, d.h. Garry Hynes, entstanden ist, sondern dass auch Martin McDonagh einiges dabei zu sagen hatte. Francis O'Connor selbst kam verhältnismäßig spät zur Produktion dazu:

[...] I actually designed it in a very short space of time, because I was brought into the project quite late. So I designed it in about four days. Which was a real rush to do. [...] the set was one room and it was set in a kitchen in Leenane and what we did – which I think was really interesting – it's because Martin's world, all of it, that purportedly set, (like *Beauty Queen of Leenane* is set in Leenane) it's sort of a feel of a place rather than a literal place. [...] And it was lovely doing that first play trying to find out what that world was. So the set was a three walled... it was a box set – rather sort of traditional I suppose – the door up-stage and there was a kitchen-area and a table down-stage centre and the range, the cooking-range... But the object that we had was very particularly chosen. All the furnishings were particularly chosen and in fact the walls were rendered concrete so, in fact, they were a little bit like an exterior wall in the end. [...] So, I mean, in a sort of abstract way. It was quite a naturalistic set but it was heightened because of these touches we added to it. So it was to all intents and purposes a real kitchen-area but it was quite brutal and dark, and it seemed to work well.⁷⁷

Selbst die Kunstsprache wurde, sorgsam auf das Tempo und eine authentische Aussprache Acht gebend, selbstverständlich und wirkte keinen Moment aufgesetzt, erlernt oder unnatürlich. Die Anfangs erwähnten Unstimmigkeiten in der Auswahl der Schauspieler lassen sich nur durch die Kenntnis des Textes nachvollziehen, in der Stimmigkeit der Inszenierung selbst fällt diese Unstimmigkeit nicht auf. Trotzdem ist die Rolle des Ray durch ihre wichtige Funktion für den Verlauf des Stückes glaubwürdiger, wenn ein deutlich junger Mann sie spielt; auch wenn der Abstand zwischen den beiden Brüdern mit gut zwanzig Jahren recht groß ist, die Unbekümmertheit, die Fadesse und Ungeduld sind weitaus eher Attribute eines Jugendlichen als eines Mannes.

Die Illusion des Theaters, eine Geschichte zu erzählen und diese glaubhaft, real vor den Augen des Publikums entstehen zu lassen, ist nicht nur auf der sprachlichen sondern auch auf der visuellen Ebene in höchstem Maße umgesetzt worden.

⁷⁷ Interview mit Francis O'Connor am 16.09.2008. Im Anhang, Seite 1010.

Es ist nachzuvollziehen, warum in vielen Artikeln⁷⁸ oft der Vergleich zum Film bemüht wurde.

Generell ist zu sagen, dass die Stücke in Irland natürlich einen anderen Zugang beim Publikum voraussetzen können als anderswo. In Bezug auf *The Beauty Queen of Leenane*, das in unmittelbarer Nähe des titelgebenden Ortes uraufgeführt wurde, ist die Nähe zum Stück somit so gut wie automatisch gegeben. Kritiken, die es als entwürdigend ansahen, die Menschen in Leenane in dieser Weise darzustellen, sind nicht aus der unmittelbaren Umgebung, sondern von Theaterkritikern und Theaterbesuchern vor allem aus Dublin gekommen.⁷⁹

So universell das Thema des Mutter-Tochter-Konfliktes auch ist, durch viele regionale Anspielungen – vor allem mit den Lebensmitteln, aber auch durch die Fernsehserien und das immer wieder kehrende Lied von Dalia Murphy, aber natürlich besonders durch die Sprache – ist das Stück fest im Westen Irlands verankert.

Die Inszenierung bietet, meiner Meinung nach, keine großen Überraschungen oder innovative Zugangspunkte, sie ist mehr oder weniger kommerziell, solide, traditionell. Selbstverständlich ist dies aber auch einer der Aspekte, die wichtig für das Stück sind: Dadurch korrespondiert das Stück mit der Theatertradition Irlands, zitiert, verbindet, hinterfragt aber auch, zeigt Klischees auf und spielt mit Erwartungshaltungen.⁸⁰ Der viel zitierte ‘neue Blick’ auf Irland durch den Nicht-Iren Martin McDonagh spielt selbst in der Rezeption dieser Inszenierung eine wichtige Rolle.

Für das Programmheft zur Uraufführung schrieb Fintan O’Toole einen längeren Text, den ersten zu den Stücken Martin McDonaghs, dem noch viele weitere, vor allem in den großen Zeitungen, folgen sollten. Fintan O’Toole stellt seinem Aufsatz ein Zitat aus dem Stück voran,⁸¹ die viel zitierte Stelle, in der Pato ausdrückt, wie er sich fühlt, wenn er in Leenane ist und wenn er nicht dort ist. Fintan O’Toole:

The truth is that in Ireland, a place is as much the product of desires and imaginings, of dreams and despair, as it is a physical reality.⁸²

⁷⁸ Siehe: III.1.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

⁷⁹ Siehe: III.1.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

⁸⁰ Siehe auch II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland und II.4.2.1. Klischee, Stereotyp, Vorurteil.

⁸¹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Seite 21. (Text: Scene Three, Seite 22.)

⁸² Fintan O’Toole: *Changing Places*. Beitrag zum Programmheft von *The Beauty Queen of Leenane*, 1996.

Fintan O'Toole beschreibt in diesem Aufsatz in einigen kurzen Sätzen den Werdegang und die Intention der Druid Theatre Company und zieht Parallelen zu der Problematik des Suchens nach einem Ort, der vielleicht nur in der Fantasie existiert. Allerdings sei diese Suche der Druid Theatre Company niemals sentimental gewesen, obwohl vor allem die großen irischen Dichter am Programm standen.⁸³

It is appropriate, therefore, that Druid should bring with it into the Town Hall Theatre a play that is at once local in its setting and dislocated in its content, that deals truthfully with the way a culture characterised by emigration exists on a continual fault-line between reality and imagination. [...] That gap between places and people, between the search for a fixed national space and the existence of an unfixed, mobile population is the great contradiction of Ireland. [...] It is a nation that cannot be taken as read but must continually be written up, and acted out. [...] That openness is frightening and hopeful at the same time, lacking in certainties but full of possibilities. It is implicit in the act of theatre, in the darkness that falls before the play begins, in the light that begins to rise as the action gets under way.⁸⁴

Dieser Text wurde Jahre später, als das Stück u.a. in Dublin im Gaiety Theatre zu sehen war, wieder in das Programmheft übernommen.⁸⁵

Auffallend an dem Text ist der starke Bezug zu Irland und der irischen Gesellschaft, den Problemen, Wünschen, Träumen und dem Phänomen der Auswanderung. Fintan O'Toole gibt mit diesem Text eine Richtung vor, die in den folgenden Jahren sehr ausführlich diskutiert wird: In wie weit stehen die Stücke für Irland, für die irische Gesellschaft – und in welcher Weise sollen und können sie verstanden werden.

Ansonsten geht Fintan O'Toole so gut wie gar nicht auf das Stück selbst ein – bis auf das Zitat am Beginn und einem weiteren Verweis auf eben diese Stelle –, schreibt er sehr allgemein über das Theater und die irische Gesellschaft.

Das Programmheft übermittelt neben diesem Text nichts explizit zum Stück, es gibt nur eine Übersicht der Mitwirkenden.

Bei späteren Programmheften zu dem Stück findet sich, wie schon erwähnt, der Text von Fintan O'Toole wieder, aber es gibt auch Szenenfotos und Informationen zur Druid Theatre Company, zum Royal Court Theatre und zu Auszeichnungen. Ebenfalls finden sich Ausschnitte von Kritiken und schließlich auch kurze Hinweise auf den Inhalt des Stückes.

⁸³ Siehe: Fintan O'Toole: *Changing Places*..

⁸⁴ Ebenda.

⁸⁵ Nur die beiden weiblichen Rollen wurden hier wieder von Marie Mullen (auch Kate Burton spielte die Rolle zwischendurch) und Anna Manahan gespielt. Die Rolle des Ray Dooley übernahm Ruaidhrí Conroy (auch Aidan McArdle spielte diese Rolle), Pato Dooley wurde von Peter Gowen gespielt.

Gerade die naturalistische Darstellung der Inszenierung lässt die Trennung zwischen Realität und Fiktion oft mehr verschwimmen, als allgemein angenommen wird. Nicht nur in den Zeitungsartikeln finden sich Hinweise, dass das Publikum oft heftig reagierte, auch Patrick Lonergan bestätigte, dass es gerade diese naturalistische Darstellung ist, gepaart mit der Kombination von Gewalt und Humor, die ausschlaggebend dafür ist, dass das Publikum mit sich selbst konfrontiert wird.

[...] if you see *The Beauty Queen*, where she fills the chip pan and then forces the hand of her mother into it, the experience of the audience generally is one really they can't watch, but they can't stop watching. [...]

And yet you say, "How can I be possibly laughing at this? It's not funny". So, what it does, it gives the audience an opportunity to do something, to transgress in a safe environment and where they feel that they are witnessing an almost condoning violence [...]⁸⁶

Anschließend nun die Reaktion der Presse auf diese Inszenierung, eine Berichterstattung, die schon vor der Premiere anlief und die die Erwartungen dadurch noch größer machte.

⁸⁶ Interview mit Patrick Lonergan am 06.03.2008. Im Anhang, Seite 976.

III.1.1.1.1. Pressestimmen zu der Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane* (1996):

Schon im Vorfeld der Uraufführung des Stückes *The Beauty Queen of Leenane* am 1. Februar 1996 anlässlich der 21. Jahrfeier der Druid Theatre Company und der Eröffnung des Town Hall Theaters in Galway gab es einen ausführlichen Bericht über die Druid Theatre Company und die bevorstehenden Feierlichkeiten, über das neue Stück und den unbekannten Autor.

Garry Hynes wollte keinen sentimentalen Rückblick mit dieser Feier zum einundzwanzigjährigen Bestehen der Gruppe. So gesehen steht dieses neue Stück stellvertretend für die Zukunftsvisionen und die Richtung des Theaters. Und, so Jeff O'Connell⁸⁷, der diesen Artikel verfasste, das Stück *The Beauty Queen of Leenane* von Martin McDonagh ist genau das richtige Stück dafür:

[It is] a powerful new work that heralds the appearance of new Irish playwright with already, at the age of twenty-five years, a strong and distinctive voice.⁸⁸

Wie in vielen (fast allen) folgenden Artikeln zu diesem Stück (und allen anderen Stücken) wird die biographische Verbindung McDonaghs durch seine Eltern mit dem Westen Irlands hervorgehoben, der eine nicht zu vernachlässigende Rolle zugeschrieben wird.⁸⁹

Jeff O'Connell zog das Resümee:

As a playwright, Martin McDonagh is a 'natural'; with no background in theatre but a passion for cinema's power to tell a story, combined with an exceptionally sensitive ear for the rhythms and particularities of spoken conversation, this 25 year old London Irish writer has already created a stir among the 'old hands' of Druid, who can hardly contain their excitement about to be revealed in this, his first produced play.⁹⁰

Ende Jänner, etwa eine Woche vor der Premiere, erscheint ein Interview mit Garry Hynes in der Irish Times. Was schon bei dem Bericht von Jeff O'Connell angesprochen wurde – das Risiko, ein unbekanntes Stück eines unbekannten Autors für die Eröffnung des Town Hall Theatres zu wählen – ist auch hier Gegenstand des Gespräches.

So erzählt Garry Hynes Paddy Woodworth von der Entscheidung dieses neue Stück aufzuführen: Sicher, es sei

⁸⁷ Siehe: Kapitel II.1. Interviews und Portraits; 1. Interview, geführt von Jeff O'Connell.

⁸⁸ Martin McDonagh zitiert in: Jeff O'Connell: *New Druid Playwright is a „Natural“*. Galway Advertiser, 11.01.1996.

⁸⁹ Näheres dazu: Kapite III.1. Interviews und Portraits; 1. Interview, geführt von Jeff O'Connell.

⁹⁰ Ebenda.

[...] a big gamble, but isn't that precisely the gamble we're here to take? On the face of it, we shouldn't open with a new play by a new writer, but actually it's the other way round: doing a costume drama or an old Druid hit is precisely what we should *not* be doing.⁹¹

So Garry Hynes. Ihre erste Reaktion auf die Stücke McDonaghs – *The Beauty Queen of Leenane* war nicht das erste Stück, dass sie von McDonagh gelesen hatte⁹² – beschreibt Garry Hynes folgendermaßen:

‘Where is this guy coming out of?’ I wondered when I read it first [...] He seems to be coming from Beckett, Synge, John B. Keane and Tarantino...⁹³

Der Autor des Artikels kann sich nicht enthalten eine Prognose und Meinung abzugeben: „Without prejudging the production, it is the most exciting – and difficult – script this writer has seen in years.“⁹⁴

Auch Garry Hynes macht neugierig auf das neue Stück und das neue Theater:

Hynes relishes the impact she feels the production will make in the new theatre. “The Town Hall is a lovely civic space, with proscenium arch, suited to formal theatre. But you can also turn that round, putting in something very informal, using the tension between the location and the play in an almost political way.” For the first few moments, she feels, the audience will feel “‘Oh lovely, this is a Druid play, we know where we are.’ And then...”⁹⁵

Am Ende des Artikels befinden sich die Hinweise auf die geplanten Aufführungen, sowohl in Galway als auch an weiteren Orten in Irland und schließlich in London. Nach der Möglichkeit, das Stück schon vor der Premiere am 29. Jänner sehen zu können, gibt es ab dem 1. Februar mit der Premiere vorerst Aufführungen in Galway, dann Athlone am 12. und 13. Februar, anschließend in Kilkenny vom 15. bis zum 17. Februar, Balltable vom 19. bis zum 24. und schließlich ab dem 5. März in London. So gesehen bleibt die Druid Theatre Company ihrem Prinzip treu und bringt ihre Produktionen in diverse, vor allem kleinere Städte Irlands. Diese Daten sind letztlich jedoch nur vorläufige Daten zur Aufführungsgeschichte des Stückes. Nach den Erfolgen in London wird die Tournee auf den Rest der Welt ausgeweitet und das Stück bleibt bis Ende 1999 mehr oder weniger ständig auf dem Spielplan der Company, später in Verbindung mit den beiden anderen Stücken der Leenane-Trilogie.

⁹¹ Garry Hynes zitiert in: Paddy Woodworth: *Druid: celebration in the present tense*. The Irish Times, 24.01.1996, Seite 10.

⁹² Siehe: Garry Hynes zitiert in: Fred Johnston: *Three of the west*. The Irish Post, 19.07.1997. Und in: Garry Hynes in Conversation with Cathy Leeney. In: Lilian Chambers, Ger FitzGibbon, Eamonn Jordan (Hrsg): *Theatre Talk – Voices of Irish Theatre Practitioners*. Carysfort Press, Dublin, 2001. Seite 204.

⁹³ Garry Hynes zitiert in: Paddy Woodworth: *Druid: celebration in the present tense*. 24.01.1996.

⁹⁴ Ebenda.

⁹⁵ Garry Hynes zitiert in: ebenda.

Selbst in der Fernsehzeitschrift Irlands erscheint Ende Jänner ein drei Absätze langer Artikel über die bevorstehenden Aufführungen des neuen Stückes der Druid Theatre Company.⁹⁶ Ebenfalls Ende Jänner erscheint in der City Tribune eine drei Spalten umfassende Notiz über die bevorstehenden Projekte der Druid Theatre Company⁹⁷ sowie ein längerer Artikel über die bevorstehende Premiere und Galafeier zur Eröffnung des neuen Theaters. Bis Ende Jänner, so Bernadette Fallon, gab es mehr Gerüchte über das Stück *The Beauty Queen of Leenane* als Fakten. Bis zu diesem Zeitpunkt waren es vor allem die Leute aus dem Theater selber, die sich enthusiastisch über das neue Stück geäußert hatten. Die Erwartungen waren dadurch sehr hoch und alle der fast 400 Sitze des Town Hall Theaters waren schon vergeben. Sowohl der Minister für Kunst, Kultur und gälische Angelegenheiten, Michael D. Higgins – der die feierliche Eröffnungszeremonie leitete – als auch der Bürgermeister von Galway, Michael O hUiginn, so wie bekannte Autoren, Schauspieler und Leute aus Film und Fernsehen wurden zur Eröffnung erwartet.

Martin McDonagh, the twenty-five year old author of „The Beauty Queen Of Leenane“, proclaims himself at this stage quite unaffected by the fuss, the hype and the expectations and is not at all nervous about his first ever professional production on a national and international stage. [...] He is convinced of the power of what he has written, and apparently not only Druid but the National Theatre in London are equally convinced by this young writer's power, for he has just been awarded the 1996 Writer's Residency in the National Theatre and returns to England after the Druid run to take up position.⁹⁸

Erstmals wird auch darauf hingewiesen, dass diese Produktion eine Co-Produktion mit dem Royal Court Theatre in London ist. Michael Diskin, der Manager des neuen Theaters, beschrieb die Situation als die Möglichkeit einer großen Gala, mit all den Stars aus Politik, Kunst und Kultur. Für eine Stadt wie Galway ein außergewöhnliches Ereignis.⁹⁹

Am 28. Jänner erscheint im Tribune Magazine ein ausführliches Interview mit Martin McDonagh¹⁰⁰.

Nicht alle sahen dieses Event und vor allem das Stück so positiv. So gibt es einen längeren Artikel in der City Tribune über die Premiere des Stückes¹⁰¹: Mit der Überschrift: „*Is this for real?*“ findet sich ein Bericht in der City Tribune von der Premiere des Stückes *The Beauty Queen of Leenane*:

⁹⁶ Siehe: (unbekannt): *Galway Druid Celebrates*. RTE Guide, 26.01.1996.

⁹⁷ Siehe: (unbekannt): *Druid plans for '96*. City Tribune, 26.01.1996.

⁹⁸ Bernadette Fallon: *Countdown underway as Druid set for gala launch*. City Tribune, 26. Jänner 1996.

⁹⁹ Siehe: ebenda.

¹⁰⁰ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

¹⁰¹ weitere Informationen bezüglich des Autors, des genauen Datums usw. konnte nicht eruiert werden.

I watched last week's official opening night performance of Druid's production of "The Beauty Queen of Leenane" with mounting disappointment and, in fact at times, amazement. Was this the "new writing" of which so much had been spoken and so much had been promised?¹⁰² Und weiter: „Martin McDonagh may well yet be a great playwright, he is only twenty-five years old and has certainly a feel for the stage – but this is not a great play, nor even anywhere near a good one. I was intrigued by the play's description – [...] It sounded like a plot from the age-old vaults of Irish drama and the basis for many a production up and down the country over the years. How did the author prevent it becoming clichéd and, God forbid, stage-Irish? The answer was simple – he didn't, and this constituted the first betrayal.

"The Beauty Queen of Leenane" is an outsider's view of a rural community, but without the fresh insight and perception that would have rendered it a worthwhile and rejuvenation exercise. Nowhere was this more evident than in the language of the play. Rural communities each have their distinctive turns of phrases and intonation, their own particular idioms with their own music, they do not have incessant and awful uniformities of speech which grate upon the nerves with all the magic of "Finian's Rainbow".^{103 104}

Größter Kritikpunkt ist die unnatürliche Sprache, und vor allem, dass McDonagh auch Ray, einen 20jährigen, so sprechen lässt wie die alten – so, als gäbe es keinen Fernseher und somit keine Veränderung im Sprachgebrauch.

How then could he believe that the teenage-figure of the play would speak the type of archaic tongue that he does?¹⁰⁵

Trotzdem erscheint es dem Autor durchaus möglich, dass McDonagh eines Tages noch ein großartiges Stück schreiben wird, denn:

His timing is good, particularly in the comic scenes, and he can return endlessly to a theme to draw out just the right effect without overdoing it. [...] But no matter how you read the stage-Irishness, the language and the portrayal of rural Ireland, you cannot argue that the balance being sought between comedy and tragedy is working when some of the audience are laughing (as the opening night audience were) at what is supposed to be the blackest and most horrifying scene of the play, the scene where the daughter viciously tortures her mother. He may write great plays as I have said, but this is certainly not one of them.¹⁰⁶

Dass gerade die Sprache als der größte Mangel gesehen wird, ist durchaus nachvollziehbar, aber da es sich um eine Bühnen-, nicht um eine tatsächlich gesprochene Sprache handelt, ist diese Kritik ebenso hinfällig wie eine Bemängelung an Fakten und der – angeblichen – Realitätsfremde. Dieser Umstand dürfte bei der Kritik übersehen worden sein. Dass das ländliche Leben Irlands nicht in seiner wirklichen Weise dargestellt wurde, gehört sicherlich wieder zu diesem Aspekt: schließlich ist es ein Bühnenstück, eine Phantasiewelt und nicht Realität – auch wenn

¹⁰² (unbekannt): *Is this for real?*. City Tribune, Galway, Februar 1996.

¹⁰³ *Finian's Rainbow*; Film von Francis Ford Coppola, 1968, bzw. ein Musical von E.Y. Harburg und Fred Saidy. Premiere 1947 in New York.

¹⁰⁴ (unbekannt): *Is this for real?*. Februar 1996.

¹⁰⁵ Ebenda.

¹⁰⁶ Ebenda.

die Szenen durchaus realistisch wirken. Aber dieser Vergleich mit der Wirklichkeit und den wirklich gegebenen Umständen findet sich auch sehr oft in der Fachliteratur zu den Stücken Martin McDonaghs.¹⁰⁷

Schon beim ersten Gespräch¹⁰⁸ deutete Michael Diskin an, dass es vor allem Stadtmenschen waren, die sich durch der Darstellungsweise des Landlebens angegriffen fühlten. Das Publikum aus den betreffenden Regionen äußerte sich nicht nur zu *The Beauty Queen of Leenane* sondern auch zu den anderen Stücke der Trilogie, die z.T. noch mehr auf ländliche Eigenheiten eingehen, durchwegs begeistert.

Auch die Schauspieler sprechen von ihren Rollen und dem Stück im Allgemeinen durchaus begeistert, soweit sie in Artikeln zitiert werden. Eine der ersten ist Marie Mullen, die bei der Uraufführung die Titelrolle spielte, die in einem Interview mit Connor Magurie noch vor der Premiere betont:

I think it's a great script. It's bloody hard work trying to get it together but I have a great feeling of anticipation about it. It's a humdinger of a one. It's all there, if it comes out. I think it will, I hope it will.¹⁰⁹

Anfang Februar gab es dann die ersten Stückbesprechungen, aber auch Hinweise auf die Aufführungen in kleinen Lokalblättern, die zu der entstehenden Euphorie beitrugen.

So schreibt Bernadette Fallon in der City Tribune am Tag nach der Premiere eher zurückhaltend über den vergangenen Abend. Sie gibt keinerlei Kritik ab, weder zu Gunsten noch zu Ungunsten des Stückes und seiner Darstellung.

Comments after the first "first night" of the play, the Monday preview, were very good in general, with few people mincing their words or even going for sage options; the praise was quite euphoric with words like "excellence" and "brilliance" bandied round quite freely.¹¹⁰

Einige Äußerungen gehen jedoch in die Richtung, das Stück

failed to deliver on the immense promise of Act One and felt let down by the climax, or rather, the lack of it.¹¹¹

Nachzuvollziehen, nachdem die Vorberichterstattung so positiv und euphorisch war. So betont Bernadette Fallon auch, dass das Stück sicherlich noch ein wenig Zeit brauchen würde, um richtig beurteilt werden zu können.

¹⁰⁷ Siehe: 3.8. Realität und Fiktion. Vor allem die Kritik John McDonaghs an den vielen „Fehlern“.

¹⁰⁸ Siehe: Interviews – Interview mit Michael Diskin vom 12.07.2006. Im Anhang, Seite 954.

¹⁰⁹ Marie Mullen zitiert in: Connor Magurie: *Lights & Action*. Februar 1996.

¹¹⁰ Bernadette Fallon: „*Beauty Queen*“ *first impression ecstatic*. City Tribune, 02.02.1996.

¹¹¹ Ebenda.

Dieser Aspekt trifft selbst auf die Autorin des Artikels zu, wie sich im Laufe der Zeit zeigen wird. Eine der Qualitäten des Stückes ist es aber, dass auch eine intensive Auseinandersetzung immer noch einen neuen Aspekt hervorheben kann, die Überraschung des 'Erstkontaktes' von Entdeckungen bei weiteren Aufführungen abgelöst wird.

Am selben Tag, ebenfalls in der City Tribune, erscheint eine Nachbesprechung des Stückes von Bernie NíFhlathatra. Auch diese Kritik ist durchwegs positiv, aber auch Bernie NíFhlathatra übt Kritik an der Verwendung der Sprache. Anders hingegen sieht sie die Verwendung des ländlichen irischen Raumes als durchaus legitim und distanziert sich somit von Kritiken, die auch diesen Punkt bei dem Stück – auch bei den spätern Stücken McDonaghs – all zu sehr in den Vordergrund bringen.

A play has to be set somewhere and where better than Connemara of the characters are hick, living in a warped timezone and speaking with 'quare' accents. The dramatic ruggedness of the hilly area has attracted romantics for years but its biggest catch is the youngest and newest playwright [...] McDonagh has chosen this wilderness and populated it with stereotypes playing out an age old theme of lost youth, lost opportunities and the loneliness of living in rural Ireland.¹¹²

Selbstverständlich ist auch Bernie NíFhlathatra nicht ganz kritiklos für den Einsatz des Irischen in den Stücken und abgesehen davon hebt sie hervor, dass auch der Plot an sich nichts Neues sei. Und nicht nur das: auch die Verwendung der Sprache mache das Stück zwar zu dem, was es sei, aber, so Bernie NíFhlathatra, wirke aber gleichzeitig steril und unwirklich.

The story [...] has been told many times before except this time the writer has used some archaic language in an effort to be "theatrical" when it is really 'conniespeak' – it was the townies do be thinking Connemara people spake!
The language is a mix of Gaeltacht English (some people recognise native Irish speakers by the way they speak English), bog grammar and North Connemara accents.¹¹³

Eine Kombination, die, so Bernie NíFhlathatra, durchaus legitim ist, wäre das Stück nicht in der heutigen Zeit angesiedelt. „Had the play been set 100 years ago, there would be no objection to use of this type of language.“¹¹⁴ Auch das ist einer der Aspekte, der in der Rezeption des Stückes eine wichtige Rolle spielt: Wie schon erwähnt liegt hier der Reiz Bekanntes durch Neues zu ersetzen.

¹¹² Bernie NíFhlathatra: *Deliverance comes to Connemara in condescending new Druid play*. City Tribune, 02.02.1996.

¹¹³ Ebenda.

¹¹⁴ Ebenda.

Anders als in den bisher zitierten Artikeln geht Bernie NíFhlathatra explizit auf die Inszenierung und den Inhalt des Stückes ein. So ist sie eine der ersten, die das Zusammenbringen verschiedener Elemente, die das Stück letztlich sehr aktuell machen, kommentiert.

There are the effects of emigration, a hint of insanity, social comment on the infiltration of Australian soaps on the TV and the boredom of living in the middle of nowhere watching life passing you by.¹¹⁵

Den zweiten Akt (hier sollte man besser vom zweiten Teil sprechen, da das Stück nicht in Akte eingeteilt ist), so Bernie NíFhlathatra, sehe sie als fast ganz anderes Stück, mit einigen „powerful scenes and a hint of the Stephen King horror as the hatred between mother and daughter comes to a head.“¹¹⁶ Als großartig bezeichnet sie die Szenen zwischen Mutter und Tochter. Marie Mullen als Maureen und Anna Manahan als Mutter werden wohl als großartiges Paar in Erinnerung bleiben und die Szenen zwischen den beiden waren „so powerful that there where audible gasps from the audience.“¹¹⁷

Anders hingegen die Rolle des Pato: sind die Dialoge zwischen Mutter und Tochter natürlich, flüssig und sehr real, erscheint der ganze Charakter, so Bernie NíFhlathatra, als sehr künstlich und Maureens Zuneigung und Liebe als „totally unbelievable. In fact some of the dialogue [is] [...] unreal.“¹¹⁸

Fazit Bernie NíFhlathatras:

If this play was an old dusty script staged by Druid, it would be a favourite on the amateur drama circuit but it is hard to swallow as a brand new work from a young man whom Ms. Hynes believes has great potential. Maybe next time, he will realise this potential when he writes about what he knows – life in London [...] ¹¹⁹ ¹²⁰

Noch einen weiteren Punkt führt Bernie NíFhlathatra an: Durch die Darstellungsweise des Stückes könne es durchaus zu Missverständnissen kommen, so vor allem, wenn dieses Stück später in London zu sehen sein wird und mit dem Stück eine durchaus problematische Sichtweise auf den Westen Irlands vermittelt wird.¹²¹

Auch in der Irish Times erschien am Tag nach der Premiere ein ziemlich ausführlicher Artikel über die Premiere in Galway. In einigen schon von Bernie NíFhlathatra angeführten Punkten stimmt David Nowlan überein, so über die Gefahren, die eine

¹¹⁵ Bernie NíFhlathatra: *Deliverance comes to Connemara in condescending new Druid play*.

¹¹⁶ Ebenda.

¹¹⁷ Ebenda.

¹¹⁸ Ebenda.

¹¹⁹ Ebenda.

¹²⁰ McDonaghs Weigerung über für ihn Bekanntes zu schreiben.

¹²¹ Bernie NíFhlathatra: *Deliverance comes to Connemara in condescending new Druid play*. 02.02.1996.

Inszenierung des Stückes (außerhalb Irlands) in sich berge. Was das Stück an sich betreffe, sei

The new play [...] dangerously funny and the new playwright, Martin McDonagh, has made his striking debut with what seems to this reviewer to be a highly original voice and vision.¹²²

Nach einer Kurzzusammenfassung des Inhaltes geht David Nowlan auf die Form des Stückes und auf die Charaktere ein;

They speak at one another with a directness that is at once literal and unreal, each exchange laced with emotional violence. They seem to exist in a world of dislocation in which people go to England or America to work, or stay at home to watch television programmes from Australia. [...] it is never clear where fact and fiction start of finish, not least when Pato Dooley enters Maureen's life for a one-night stand.¹²³

Fazit David Nowlens:

The play is unceasingly serious in content, unremittingly funny in delivery, it's dialogue and narrative sharply, darkly and cruelly comic.¹²⁴

Wie schon zuvor angemerkt, gibt auch David Nowlan zu bedenken, dass dieses Stück auch falsch inszeniert werden kann, dass es schwierig ist, das Stück richtig auf die Bühne zu bringen. Garry Hynes und ihre Schauspieler haben dies geschafft, aber

it could be easily have fallen between the blackness and the humour, and with less skilful actors it could have seemed a great deal less serious and less funny.¹²⁵

Ein Kritikpunkt, der nicht von der Hand zu weisen ist und bei weiteren Inszenierungen seine Bestätigung fand.

Wenige Tage später erscheint in der Irish Times der – anschließend oft zitierte – Artikel von Fintan O'Toole. Fintan O'Toole zieht viele Vergleiche, nicht nur mit Dramatikern. Der Grundtenor seines Artikels, der unter der Rubrik 'Second Opinion' abgedruckt ist, ist sehr positiv und detailliert.

As well as being one of the most auspicious debuts by an Irish playwright in the past 25 years [...] it is also the most intriguing Anglo-Irish fusion since Jack Charlton¹²⁶ first pulled on a green tracksuit.¹²⁷

Die Schlagworte, die er hier im Zusammenhang mit dem Stück McDonaghs verwendet, werden in späteren Artikeln – auch die anderen Stücke betreffend – immer

¹²² David Nowlan: *Celebration worthy of a new theatre*. Irish Times, 02.02.1996.

¹²³ Ebenda.

¹²⁴ Ebenda.

¹²⁵ Ebenda.

¹²⁶ englischer Fußballer irischer Abstammung.

¹²⁷ Fintan O'Toole: *A new force from Galway again*. Irish Times, 06.02.1996.

wieder zitiert: „[...] a vibrantly original mixture of absurd comedy and cruel melodrama.“¹²⁸

O'Toole zieht Vergleiche zu vielen großen Theaterautoren. In wie weit diese Vergleiche gerechtfertigt sind, wird in zahlreichen Aufsätzen diskutiert und wie schon die Schlagworte werden auch diese Vergleiche in weiterer Folge immer wieder in Zeitungsartikeln zitiert und übernommen.

As in Pinter, everyday banality acquires sinister undertones. As in Orton, mundane speech is bent into outrageous shapes without ever losing its demotic feel. But there is also a dark comedy of yearning and despair reminiscent of Murphy, and a situation [...] that echoes his great play *Bailegangaire*.

There is a wildly melodramatic plot of which the early John B. Keane might have been proud. And all of this is held together with an utterly 1990s sensibility, in which knowing and playful pastiche becomes indistinguishable from serious and sober intent. The mixture of elements makes sense because the country in which McDonagh's play is set is pre-modern and post-modern at the same time.¹²⁹

Deutlich hebt sich hier Fintan O'Toole von den zuvor publizierten Kritiken¹³⁰ ab, indem er das Alte und das Neue als eine positive Mischung hervorhebt.

Dadurch, dass sich Alt und Neu vermischen, sich gegenseitig aufheben und gleichzeitig hervorheben, so Fintan O'Toole, entsteht ein eigenwilliger Realismus.

[...] giving the play's apparent realism the ghostly, dizzying feel of a superimposed photograph. All the elements that make up the picture are real, but their combined effect is one that questions the very idea of reality.¹³¹

O'Toole beschreibt hier vor allem die Erwartungshaltung und die Versprechungen des Stückes und „[...] the promise of happiness that you know from the start will be destroyed by the mother.“¹³²

Das Stück, so O'Toole, ziehe den Rezipienten so sehr in den Bann, dass ein Distanzieren gar nicht mehr möglich sei, trotzdem lasse es zu, eine eigenwillige Distanz zu schaffen, die zur gleichen Teilen aus Faszination und Abneigung bestehe.

You are drawn onto the comfortable, melodramatic rush of the plot, knowing all the time that it is taking you to places you don't want to go, wondering why conversations keep throwing up images of violence and death [...]. You find yourself in two minds most of the time.

And as the real and the unreal became, for Maureen, increasingly hard to tell apart, the whole idea of theatrical realism becomes itself the biggest double-take of all. The conversations of domestic drama are at once followed and parodied. The kitchen sink is present and prominent, but only to provide a pungent running gag. The domestic

¹²⁸ Fintan O'Toole: *A new force from Galway again*. 06.02.1996.

¹²⁹ Ebenda.

¹³⁰ siehe u.a. Bernie NíFhlathatras Artikel.

¹³¹ Fintan O'Toole: *A new force from Galway again*. 06.02.1996.

¹³² Ebenda.

details [...] that are meant to provide a ‚realistic‘ backdrop to the action are instead pushed relentlessly into the foreground by McDonagh’s brilliant dialogue.¹³³

Fintan O’Toole bezieht sich in seiner Kritik auch auf das Bühnenbild und die Requisiten. Diese erzeugen ein heimeliges Ambiente, werden aber im Laufe des Stückes immer mehr

less cosy and more sinister, as objects like the cooker, the cooking oil and the poker become portents of violence and cruelty.¹³⁴

Nur an einer Stelle, so O’Toole, würde die sich immer mehr in das Unheimliche und Ungemütliche vertiefende Handlung durchbrochen:

There is just one scene, dictated by the need to tell the audience the contents of a crucial letter from Pato to Maureen, where the stylistic integrity of the piece is broken.¹³⁵

Anders als die meisten Kritiker¹³⁶ zuvor meint Fintan O’Toole, dass McDonagh hier nicht nur ein bühnenwirksames Stück geschaffen habe, sondern sogar noch viel mehr.

His tricks and turns have a purpose. They are bridges over a deep pit of sympathy and sorrow, illuminated by a tragic vision of stunted and frustrated lives, that makes any comparison with Quentin Tarantino, prompted by outward similarities of violence and language, merely superficial. [...] In the stunning final scene, McDonagh brings together the trivial and the tragic, an ascent into the highlights of loopiness and a descent into the depths of despair. The effect is hysterical in both senses – wildly funny in its incongruity, crushingly bleak in its madness – and deeply unsettling.¹³⁷

Jeff O’Connell, der noch vor der Premiere ein Interview mit McDonagh geführt hatte und schon damals von einem viel versprechenden Autor schrieb, sieht, wie auch Fintan O’Toole, Ähnlichkeiten zu anderen Autoren und lobt das Stück und die Inszenierung ganz allgemein als eine „[...] powerfully controlled production“.¹³⁸ Der Artikel ist sehr ausführlich und setzt sich mit vielen verschiedenen Aspekten auseinander. So spricht auch Jeff O’Connell die Parallelen und Ähnlichkeiten des typisch-irischen Theaters an und die Brüche und Konstruktionen, die sich dadurch ergeben.

There are a number of extraordinary features about this play and this production. Perhaps the most remarkable and [...] the most misunderstood of these is the way McDonagh takes every cliché you’ve seen in plays about rural Ireland – the loneliness, isolations and inarticulacy of the central characters, the blighted hopes and lost opportunities, the hints about mental instability, the use of America as the panacea for all problems – and makes you look at them as if they had all the freshness and actuality they once had – and still have [...] This is quite an achievement, but it is a subtle one, that requires you look beyond the apparently melodramatic plot. [...] Out

¹³³ Fintan O’Toole: *A new force from Galway again*.

¹³⁴ Ebenda.

¹³⁵ Ebenda.

¹³⁶ Siehe: u.a. die Kritiken von Bernadette Fallon.

¹³⁷ Fintan O’Toole: *A new force from Galway again*. 06.02.1996.

¹³⁸ Jeff O’Connell: *Beauty Queen – Impressive (unleserlich)*. Galway Advertiser, 8.02.1996.

of the mix Martin McDonagh has crafted a play of considerable sophistication that operates on a number of levels. Move slightly to one side and you might have the stock figures of the odious stage Irishman and /or woman. Yet it does not happen because McDonagh has created credible characters, who have the depths and contradictions of actual people. This is not to say this is straight realism; McDonagh [...] turned the temperature up and heightened both incident and language for dramatic effect. What is obvious from the very beginning is the playwright's exceptionally sensitive ear for language, [...]¹³⁹

Hier findet sich der ausdrückliche Hinweis auf die Sprache, die Sorgfalt und dem hohen Stellenwert derselben in dem Stück (und den Stücken) Martin McDonaghs. Die Sprache erschaffe eine ganz eigene Dynamik und Poetik. Obwohl das Stück bitter und grausam sei, so Jeff O'Connell, hat es

also passages of great lyricism and truthfully honest confession that illuminate the hidden crevasses in each of the character's lives.

Someone said to me, 'Act One you could take your granny to see, but for Act Two you'd have to leave her home again', and this remark indicates how the mood of the play switches with brutal abruptness between the first and second half. In the first Act there is a lot of humour and a lot of genuinely funny lines, and the banter between the old woman and Maureen is both witty and sharply pointed. McDonagh has introduced some hilarious sight gags and one particularly graphic 'smell' gag that yet will find a parallel in the experiences of most people in the audience.¹⁴⁰

Im zweiten Akt¹⁴¹, so weiter im Text, hebt Jeff O'Connell hervor, verlieren sich die Parallelen zu John B. Keane und das Stück lasse sich dann eher mit den Arbeiten von Pinter, Orton, Osborne usw. vergleichen – wiederum ein Verweis, so O'Connell, auf die Herkunft McDonaghs.

(It's important to keep in mind McDonagh's English background, the primacy and strength of which makes this play all the more remarkable). It is in this second Act that we are obliged [...] to readjust our perception of both Maureen and her mother as a level that's been only hinted at finally emerges with cruel and shocking immediacy.¹⁴²

Zum Bühnenbild, das in dieser Ausführlichkeit bis zu diesen Artikel nicht beschrieben wurde, schreibt Jeff O'Connell:

The set by Francis O'Conner – the telly sitting on a pile of bundled newspapers, the bareness of the large, almost empty front room – complements visually the hollow spaces and emptiness of Maureen's life, and the lighting is especially effective in creating a ghostly atmosphere for what is, in effect, a dramatic version of Nightmare-Death-in-Life in the West of Ireland.¹⁴³

¹³⁹ Jeff O'Connell: *Beauty Queen – Impressive (unleserlich)*.

¹⁴⁰ Ebenda.

¹⁴¹ Siehe oben – es gibt keine Akte.

¹⁴² Jeff O'Connell: *Beauty Queen – Impressive (unleserlich)*. 8.02.1996.

¹⁴³ Ebenda..

Am Ende seines Artikels stellt Jeff O'Connell noch einmal die Eigenart der Sprache zur Diskussion und zieht einen Vergleich zu Tom Murphy¹⁴⁴, einem Autor, der von der Druid Theatre Company sehr viel gespielt wird.

Although comparisons are dangerous and often unhelpful, it is not absurd to compare his [McDonaghs] ear for language, his appreciation of the complexity of character and motive, and his dark humour with another Druid playwright, Tom Murphy.¹⁴⁵

Für die Limerick Post waren die Aufführungen der Druid Theatre Company Anlass für gleich zwei längere Artikel, die am selben Tag erschienen¹⁴⁶. Einer der beiden Artikel ist vor allem ein Interview mit Marie Mullen, die viel über Entstehung der Druid Theatre Company, aber auch einiges zu ihrer Rolle als Maureen erzählt¹⁴⁷. Aidan Cord, der Autor des Artikels:

“The Beauty Queen of Leenane“ is described as “dangerously funny“, a complicated assessment that can only be fully understood by an attentive audience. [...] The combination of Manahan and Mullen provides an explosively dramatic cocktail.¹⁴⁸

Der zweite Artikel ist hauptsächlich auf die Werbung für die bevorstehenden Aufführungen¹⁴⁹ ausgerichtet und zitiert viel aus dem schon oben besprochenen Artikel von Fintan O'Toole aus der Irish Times.

Ende Februar erscheint schließlich ein längeres Interview mit Garry Hynes im Independent als Vorgeschmack und Einstimmung auf die bevorstehenden Aufführungen in London. So bezieht sich Clare Bayley auf den Erfolg in Galway:

The Beauty Queen of Leenane drew an ecstatic response when it launched Galway's new theatre. It is set in a Connemara kitchen, complete with peat-burning stove – the kind of setting that is almost a cliché of Irish drama, though the 25-year-old Martin McDonagh here offers a startlingly different take on stock situations.¹⁵⁰

Und Clare Bayley zitiert Garry Hynes, um die Essenz des Stückes zu verdeutlichen:

“At the heart of Beauty Queen lies a terrible rootlessness, for all that it's set in this recognisable, rooted reality,” explains Hynes. “Pato says, ‘When it's there I am’ – meaning London – ‘it's here I wish I was, of course. But when it's here I am... it isn't there I want to be. But I know it isn't here I want to be either.’ McDonagh is writing about the standard experiences of immigrations, yet he's a Londoner, and only a writer

¹⁴⁴ Jeff O'Connell ist nicht der einzige, der in Zusammenhang mit Martin McDonagh Tom Murphy – Tom Murphy, der Autor, nicht zu verwechseln mit Tom Murphy, dem Schauspieler, der bei der Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane* die Rolle des Ray spielte – erwähnt. Siehe:

¹⁴⁵ Jeff O'Connell: *Beauty Queen – Impressive (unleserlich)*. 8.02.1996.

¹⁴⁶ 17.02.1996.

¹⁴⁷ Marie Mullen: “While it is a demanding role, I'm pretty comfortable in it”, said Marie this week. “It tells the story of 70-year-old Mag Folan and her 40-year-old daughter, Maureen, who is drab, dissatisfied with her lot on life and vulnerable.” zitiert in: Aidan Cord: *Druid founder Marie returns to Limerick in the „Beauty Queen“*. Limerick Leader, 17.02.1996, Seite 13.

¹⁴⁸ Aidan Cord: *Druid founder Marie returns to Limerick in the „Beauty Queen“*. 17.02.1996, Seite 13.

¹⁴⁹ vom 19. bis zum 24. 02.1996 im Beltable.

¹⁵⁰ Clare Bayley: *A new voice for Ireland*. Independent, 28.01.1996.

in that situation could have written that.” [...] “It’s [the language] not intended as such. McDonagh is creating a theatrical language, not a poise of documentary.”¹⁵¹

Zusammenfassend ist zu sagen, dass die Berichterstattung durchwegs positiv ist, jedoch auffallend oft gerade die Sprache als störendes, unrealistisches oder zu künstliches Element gesehen wurde. Gerade aber die Sprache spielt bei allen anderen Kritiken, ebenso bei Aufsätzen zu den Stücken Martin McDonaghs eine wichtige Rolle, und besonders in der Übersetzung¹⁵² zeigt sich auch immer wieder, wie essentiell die richtige Sprachwahl ist.

Der erste Teil der Kritiken findet mit den letzten Vorstellungen in Irland vorerst ein Ende – um dann umso vehementer und intensiver durch die Vorstellungen in London fortgeführt zu werden.

¹⁵¹ Garry Hynes zitiert in: Clare Bayley: *A new voice for Ireland*. 28.01.1996.

¹⁵² Siehe: Kapitel II.5.3. Problematik der Übersetzung, bzw. IV. Inszenierungen und Rezeption in Österreich.

III.1.1.1.2. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in London (1996):

Mit der Übersiedlung des Stückes nach London kamen dann weitere kritische Kommentare zu dem Stück in die Zeitungen. Das Phänomen von Irland wird hier bis zu einem gewissen Grad noch verstärkt: Zustimmung und Ablehnung werden oft auf die gleichen Punkte bezogen. Auch hier finden sich Artikel, deren Autoren meinen, die Landbevölkerung in Schutz nehmen zu müssen. Oftmals ist es aber auch nur die Verbindung der grausamen Geschichte mit Humor, die als nicht adäquat gesehen wird. So schreibt Matt Wolf in der *Variety*:

Tom Murphy [...] is the sensational young actor whose performance on Martin McDonagh's "Beauty Queen of Leenane" rocks the Royal Court's tiny Theatre Upstairs with laughter. The play itself may be no laughing matter – there's more than a touch of "Misery" to this portrait of claustrophobia, Connemara-style – but Murphy is a giddy surprise, though McDonagh's debut play is not.¹⁵³

Und weiter:

McDonagh [...] presents a grim world defined by impotence, anger and madness, where one lone, dangling bulb sheds light with rain. Fearful perhaps of alienation an audience, director Garry Hynes heightens all the potential comedy to the extent that Mag, in particular, comes off as an oddly twinkly monster-mom [...]¹⁵⁴

Einen Tag nach der Premiere in London schreibt Nick Curtis im *Evening Standard* über den seiner Meinung nach existierenden Trend einer düsteren Weltsicht bei jungen Autoren. Dies sei auch bei McDonagh zu sehen:

a black view of human nature and like their humour served black, strong and bitter are coming to the fore. [...] True to the spirit of the times, though, this is a scabrously funny exploration of psychological cruelty.¹⁵⁵

Nick Curtis betont aber auch das Vorhandensein des Humors und der nicht zu übersehenden Komik des Stückes. Trotzdem:

Just as one is getting comfortable with McDonagh's witty but respectful way with West-of-Ireland patter, the dialogue turns chilly. There are still mechanised moments in the story and the denouement leaves questions unanswered. But McDonagh's darkly misanthropic vision, coupled with the vivid evocation of characters trapped in a community where "everybody knows everybody's business", makes this a startlingly assured debut.¹⁵⁶

Einen Tag später gibt es längere Artikel im *Independent* und in der *Times* – Pauly Taylor beschreibt vor allem den Inhalt des Stückes und hebt die schauspielerischen

¹⁵³ Matt Wolf: *The Beauty Queen of Leenane*. *Variety*, 02. 03.1996, Seite 55.

¹⁵⁴ Ebenda.

¹⁵⁵ Nick Curtis: *Young Turk's cruel wit*. *Evening Standard*, 06.03.1996, Seite 48.

¹⁵⁶ Ebenda.

Leistungen hervor¹⁵⁷ – während James Christopher in der Sektion ‘Preview’ zuerst auch auf den Inhalt, dann aber außerdem auf die Umsetzung des Stoffes Bezug nimmt:

In the great scheme of contemporary small-town Irish melodrama, Martin McDonagh’s first play is hardly the stuff of novelty. For all its light wit [...] the outcome is as sour as it is inevitable. What’s astonishing is the conviction the 25-year-old writer brings to the daily rituals and long-standing bitterness between Anna Manahan’s monstrous Mag and Marie Mullen’s pragmatic Maureen. [...] Director Garry Hynes turns the promising into the exceptional with a production [...] that extracts every awful ounce of irony from this enthralling scenario.¹⁵⁸

Jeremy Kingston schreibt in der Times eine absolut positive Kritik:

Martin McDonagh’s artfully crafted portrait of frustration in Connemara is his first performed play and a most accomplished debut. It is dryly comic, rooting its comedy in the cussed awkwardness of the everyday. [...] McDonagh delays climaxes by letting his characters wander down the by-ways of conversation into areas where the talk is of no direct relevance to the story, except that everything contributes to the portrait of a dense, choked, desperate society, where no slight is ever forgotten. [...] Balancing happiness and disaster upon a letter that might go astray is an ancient device, but McDonagh makes all four of his characters involve themselves with it so appropriately that the letter acquires an almost mystical importance, variously representing happiness, escape, danger and penance.¹⁵⁹

Michael Billington, der auch über die nächsten Jahre kontinuierlich die Aufführungen der Stücke McDonaghs verfolgt, hat ähnliche Assoziationen zu dem Stück wie Fintan O’Toole:

The Beauty Queen of Leenane [...] is an astonishingly assured debut. It exploits Irish theatrical tradition and, at the same time, subtly undermines it. [...] This is Synge country, a study of solitude and desertion in western Ireland. But McDonagh takes a stock form and reanimates it in several ways. [...] McDonagh also brings a post-modern irony to his Synge-song fable. The Galway village has become a global village [...] exploiting and exposing Celtic myth.¹⁶⁰

Außerdem hebt auch Michael Billington die Regie von Garry Hynes hervor, die durch ihr Zutun diesen Mix an Altem und Neuen so überzeugend auf die Bühne bringt: „Garry Hynes’s production expertly catches the play’s tension between ancient and modern.”¹⁶¹

Anders als Matt Wolf sieht Charles Spencer das Stück als etwas willkommen Neues in der Theaterlandschaft.

The extraordinary achievement of this play is that it is wildly funny, deeply affecting and grotesquely macabre all at the same time. During its most potent scenes you don’t

¹⁵⁷ Siehe: Paul Taylor: Theatre: *The Beauty Queen of Leenane*. The Independent, 07.03.1996, Seite 8.

¹⁵⁸ James Christopher: *Theatre Preview: The Beauty Queen of Leenane*. The Independent, 07.03.1996.

¹⁵⁹ Jeremy Kingston: *The mother of all wars*. The Times, 07.03.1996.

¹⁶⁰ Michael Billington: *New themes in Synge-song land*. The Guardian, 08.03.1996.

¹⁶¹ Ebenda.

know whether to laugh, cry, or gasp with horror. [...] The relationship is charted with the blackest of humour, and the baleful silences, festering resentments and moments of virulent spite are all wickedly enjoyable. [...] the play is superbly and surprisingly plotted.¹⁶²

Ganz dezidiert auf diesen Punkt, ob man nun 'Lachen, Weinen oder Schreien' soll geht John McDonagh in seinem Aufsatz ein¹⁶³ und meint, dass dies nicht unbedingt eine Aussage zu den Fähigkeiten des Theaterautors Martin McDonagh sei, sondern vielmehr ein Eingeständnis des Kritikers Charles Spencer eines

obvious lack of knowledge of the basic tenets of black comedy, a dramatic form which extracts its laughter precisely from chance, cruelty, suffering and death, all of which are clearly signposted in McDonagh's play.¹⁶⁴

Charles Spencer betont wiederholt die Abwechslung von Humor und Horror:

Shock follows shock as the play develops, but somehow the horror always walks hand in hand with wild humour and deep compassion.¹⁶⁵

Dieses Abwechseln geht so weit, dass der Rezipient sogar Mitgefühl für die überaus hassenswerte Mag entwickelt. Die Personen sind viel mehr, als sie auf den ersten Blick scheinen, so Charles Spencer, was nicht zuletzt an der Darstellung durch die Schauspieler liege:

As the fat monster of a mother, Anna Manahan creates an utterly plausible mixture of malign stupidity and low-down cunning, and somehow makes even the most neutral lines outrageously funny.¹⁶⁶

Anlässlich der Aufführungen in London erscheint in der Irish Post ein langer Artikel mit einem Interview mit Garry Hynes über das Stück, ein weiteres Anzeichen dafür, dass der Erfolg von einem Monat zuvor noch nicht in Vergessenheit geraten ist. So schreibt Martin Doyle über das Stück:

While the themes of family friction, sexual frustration and the miseries of emigration are familiar, their treatment is unsettlingly original.¹⁶⁷

Auch zieht Martin Doyle Parallelen zur Gegenwart und dem Umgang mit zerfallenden sozialen Strukturen, Garry Hynes bestätigt dies auch.

Modern society may be breaking down but it is bringing down with it the illusion that the rigidity of former times was any kinder, revealing their hidden cruelties and

¹⁶² Charles Spencer: *Enough to make you scream*. 08.03.1996: „The latest in the Royal Court's amazing run of exciting discoveries is Martin McDonagh, yet another fine Irish playwright. He's only in his mid-twenties, damn him, and his first play *The Beauty Queen of Leenane* is an absolute cracker."

¹⁶³ Siehe auch: Kapitel II.1. Portraits und Interviews.

¹⁶⁴ John McDonagh: *'When it's there I am, it's here I wish I was': Martin McDonagh and the Construction of Connemara*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 225.

¹⁶⁵ Charles Spencer: *Enough to make you scream*. 08.03.1996.

¹⁶⁶ Ebenda.

¹⁶⁷ Martin Doyle: *A wild wake in the west*. Irish Post, 09.03.1996.

frailties. When things inevitably go wrong, they go terribly, terribly wrong. The façade is not cracked, it is destroyed.

“That’s what Ireland has discovered in the last 10 years about itself,” says the play’s director Garry Hynes, “that there wasn’t this nice, homogenous, structured, stable, coherent society with slightly funny thing on the fringes. These things were co-existing, the great social events of the last 10 years, the Kerry babies, the X case, the disintegration of the Church, in a way the play could be said to parallel that.”

Dialogue that on the surface is mundane has both a comic effect and a disturbing undertow. [...] The revelation when it comes is shocking.¹⁶⁸

Die Assoziationen zu anderen Autoren, die schon des Öfteren bemüht wurden, werden auch von Garry Hynes hergestellt. Immer wieder betont sie ihre Verwunderung, als sie die Stücke McDonaghs – insbesondere *The Beauty Queen of Leenane* – gelesen hat. Und einmal mehr wird Fintan O’Toole zitiert:

[...] “Where is this guy coming out of?, I wondered when I read it first,” recalls Hynes. “He seems to be coming from Beckett, Synge, John B. Keane and Tarantino.” The critic Fintan O’Toole detects an Anglo-Irish fusion in the writing: “Harold Pinter and Joe Orton blend seamlessly with Tom Murphy and John B. Keane to create a vibrantly original mixture of absurd comedy and cruel melodrama”.¹⁶⁹

Wie Fintan O’Toole betont auch Garry Hynes in ihrem Interview mit Martin Doyle die neue, eigenwillige Perspektive und den Umgang mit alten Themen von McDonagh:

What fascinates Garry Hynes about McDonagh’s writing is the different perspective he brings to bear as a son of emigrants, “not as experienced first-hand, not some social documentary but an imaginative response.” Another thing that excited her was the way he played with old-fashioned conventions.¹⁷⁰

So beschreibt Garry Hynes auch den Effekt, den das Stück für das (irische) Publikum am Beginn des Abends hat:

[...] “When the play opens first it very much seems you’re back in the fifties. The first half page is a description of the set and you think oh no, not another Irish kitchen play. I don’t believe these are still being written. Well, it is but it isn’t, so there’s that use of what appears to be a very common idiom and then the growing sense that this is not quite right.”¹⁷¹

Ein weiteres Thema wird in dem Interview angesprochen: die Zerrissenheit des Emigranten (Pato), ein sehr zentrales Thema in dem Stück, auch wenn es dem eigentlichen Thema des Mutter-Tochter-Konfliktes untergeordnet ist. Im Zuge des Artikels wird die Stelle von Pato und Maureen zitiert, in der dieser versucht in Worte zu fassen, was er fühlt, wenn er in England ist.¹⁷² Garry Hynes dazu:

¹⁶⁸ Martin Doyle: *A wild wake in the west*. 09.03.1996.

¹⁶⁹ Ebenda.

¹⁷⁰ Ebenda.

¹⁷¹ Ebenda.

¹⁷² Siehe: *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 22.

“The bewilderment of that, that sense of absence. You think of emigration, of the loneliness of the emigrant abroad. You don’t tend to think in terms of the huge absences that emigration creates within the country itself.”

Pato’s confusion between London and Leenane is reflected in Hynes staging. Out of the cottage window in Connemara can be seen a London street, a reflection of another (economic) reality.

Hynes is in no doubt as to why Irish theatre is so vibrant and why theatre itself is such a powerful medium. “Who we are, what it means to be Irish is so fundamentally disagreed upon, not just in terms of North/South but also whether we are a good Catholic country or not. Because we are having to confront these questions all the time, our writing is enriched and capable of reaching a wider audience than theatre here.

“Theatre unleashes in people that which is difficult to unleash in daily life, the imagination, which is such a powerful force in all our lives. It is that combined act of the imagination that makes theatre so powerful. Its very artificiality is its power. To experience it as for real, the consequences of it would be too great.”¹⁷³

John Peter in dem Artikel in der Sunday Times wiederholt zum größten Teil schon oft verwendete Sätze von früheren Kritiken, angefangen von der Beteuerung, dies sei „one of the most exhilarating debuts in years.“¹⁷⁴ Etwas origineller und individueller die Beschreibung des Stückes in einem Satz am Ende der Kritik: „This is a tragic comedy, sad and rowdy, proud, generous and resigned: an Irish play.“¹⁷⁵ In wie weit das Stück als etwas Irisches gesehen und bezeichnet werden kann und darf, sei in diesem Zusammenhang als Frage dahingestellt.

Etwas einfallsreicher die Kritik von John Gross im Sunday Telegraph am selben Tag:

It is remarkable not only for its freshness, but also for its maturity. [...] McDonagh is a master of the inane comment and the ludicrous detail.¹⁷⁶

Auch John Gross spricht den Horror und den Humor des Stückes an:

Through all the slow build-up of horror, the note of comedy persists. But it is comedy that flows from a realistic response to the characters and their plight; there is no taint of sick humour about it. Nor is the play’s pessimistic view of human nature unqualified.¹⁷⁷

Ebenfalls am selben Tag erschien eine Kritik im Observer¹⁷⁸, die einmal mehr einen Vergleich heranzieht, aber im Gegensatz zu dem vielmaligen Namedropping diesen Vergleich auch begründet:

McDonagh’s wonderful play – a tragic, complementary inversion of the tormented Christy Mahon situation in Synge’s *The Playboy of the Western World*, arrived in the

¹⁷³ Martin Doyle: *A wild wake in the west*. Irish Post, 09.03.1996.

¹⁷⁴ John Peter: *The rest of the week’s theatre*. Sunday Times, 10.03.1996.

¹⁷⁵ Ebenda.

¹⁷⁶ John Gross: *The advent of an outstanding talent*. Sunday Telegraph, 10.03.1996.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Schlechte Kopie, Datum handschriftlich mit 10. März angegeben, Autor unbekannt.

Theatre Upstairs [...] There's a violent fulfilment of Christy's fantasies. [...] The piece, though moving a grim, is also hilariously funny.¹⁷⁹

Grund, warum irische Autoren ihre Geschichten in Städten ansiedelten, so Sarah Hemming in der Financial Times, war

to get away from the lingering idea that the real Irish were characters out of Synge, redeemed by charm, blarney and poteen, the true Irishness resided in "a bog to the West of Galway."

Interestingly, this is precisely where the young Irish playwright Martin McDonagh sets his first play, *The Beauty Queen of Leenane*. But the picture he paints is far from charming.¹⁸⁰

Sarah Hemming schreibt einen langen, ziemlich detaillierten Artikel über das Stück. Charakteristika des 'typisch Irischen', schon zuvor von einigen Autoren der bisherigen Artikel verwendet, werden von ihr genauso angeführt wie auch die Wirkung des Stückes bei seiner Aufführung auf das Publikum:

[...] McDonagh explores rural misery. His characters may live in scenic Galway, but their home is small town Ireland, where poverty, isolation and lack of prospects corrode the soul. [...] the comedy becomes progressively blacker [...] The plot twists that McDonagh employs are somewhat creaky, but his mastery of the psychological terrain he explores is utterly gripping. His dialogue is astonishingly assured and he has a sharp eye for casual, everyday cruelty. [...] the switch from these trivial acts of cruelty into fully-fledged brutality is so well done that the [...] audience gasped.¹⁸¹

Explizit zu der Inszenierung schreibt Sarah Hemming:

Garry Hynes [...] expertly charts every nuance of hatred. On Francis O'Conner's detailed set, you can almost smell the rancid sink and feel the damp air.¹⁸²

Etwas anders sieht Carole Wooddis in einem kürzeren Artikel im Herald das Stück: *The Beauty Queen of Leenane*:

A beautifully balanced tragi-comedy of sexual hunger, stunted life and hate in the shadow of mental instability, *The Beauty Queen of Leenane* is the kind of lay that through inconsequentiality, and the cruel, often very funny flotsam of life, addresses major themes about Irish emigration, racial and mental prejudice, and the care of the old.¹⁸³

Aber auch sie spricht einen Aspekt an, den schon zuvor Fintan O'Toole angeschnitten hat: die Erwartungshaltung und Hoffnung des Publikums betreffend den Ausgang der Geschichte für Maureen:

In the best romantic traditions, however, one hop of Maureen breaking free [...] And just as surely, and with an immaculate sense of dramatic tension, McDonagh shows that hope dying before our eyes in a series of unexpected twists that keep us guessing right

¹⁷⁹ (unbekannt): (unbekannt). The Observer, 10.03.1996.

¹⁸⁰ Sarah Hemming: *Bleak, black comedy from Galway*. Financial Times, 12.03.1996.

¹⁸¹ Ebenda.

¹⁸² Ebenda.

¹⁸³ Carola Woddis: *The Beauty Queen of Leenane, Royal Court, London*. The Herald, 13.03.1996.

to the bitter end. [...] Directed with tender, but also ferocious realism by Gerry Hynes, Beauty Queen's indictment of rural bigotry and enforced Irish exile is all the more powerful for its coolly ironic understatement.¹⁸⁴

Ebenfalls die Thematik des 'Irischen' spricht Graham Hassell in seiner Kritik an:

For a first play, Martin McDonagh's debut work [...] packs an impressive atmospheric and narrative punch. McDonagh presents the modern, uniquely side of rural life in western Ireland – nothing to do with travel brochura ceilidhs and ecu-rich farmers, but everything to do with cultural improvement and ekeing out a living. Connemara idioms may be warning as broth, but daily reality is dankly conjured and scenes of familiar attrition and delicate love come both harrowing and touching. What's missing is an obvious metaphor.

It's tempting, with Irish plays, to look for symbolism, to expect characters to obliquely represent political standpoints, but there's nothing evident here.¹⁸⁵

Graham Hassell spielt hier auch auf die Versuchung an, die ein in Irland angesiedeltes und mit irischen Symbolen und Sprache ausgestattetes Stück zwangsläufig liefert: In eine Falle zu tappen, und das, was durch das Stück als 'typisch irisch' dargestellt wird, auf die Wirklichkeit zu beziehen. Für das irische Publikum ist diese Versuchung viel weniger vorhanden, als für das britische – und weltweite – Publikum.¹⁸⁶ Ein weiterer Aspekt, der diese Schlussfolgerung vielleicht noch erleichtert sind die „[...] powerfully naturalistic scenes [...]“¹⁸⁷ der Inszenierung. So meint auch Graham Hassell, die Darstellung und die Charakterisierung der Figuren seien so intensiv, „[...] [it] makes potential murder of the audience.“¹⁸⁸

Graham Hassell hebt auch das Wechselspiel von Tragik und Komik hervor, so zum Beispiel in der Figur Maureens:

Maureen [...] braces herself to the deed, despite all her justification the expectation is shocking. [...] Nor is McDonagh above inserting flagrant comedy, especially when Maureen comes down to breakfast on the morning after half-dressed, flaunting the night's exploits in her old ma's face.¹⁸⁹

Allerdings: Graham Hassell ist der erste, der auf Lücken in der Familiengeschichte und der Charakterisierung der Figuren aufmerksam macht – in wie weit diese Lücken wirklich gefüllt werden müssen oder ein Defizit aufweisen ist eine andere Frage – die, seiner Meinung nach, auch eine Aussage des Stückes dadurch vermissen lassen.

Wonderful as the performances are, they can't fill in the missing detail. Although we learn that the young Maureen worked as a cleaner in Leeds and suffered a mental breakdown, the Folan family history is never fully discovered, making events seem

¹⁸⁴ Carola Woddiss: *The Beauty Queen of Leenane*, Royal Court, London.

¹⁸⁵ Graham Hassell: *The Beauty Queen of Leenane*. What's in London, 13.03.1996.

¹⁸⁶ Siehe: II.4.2.1. Klischee, Stereotyp, Vorurteil, II.4.1. Ort/Handlungsort/Irland – vor allem in Verbindung mit *The Cripple of Inishmaan*.

¹⁸⁷ Graham Hassell: *The Beauty Queen of Leenane*. 13.03.1996.

¹⁸⁸ Ebenda.

¹⁸⁹ Ebenda.

more authorial whim than organic consequence. Nor does the play's denouement supply a coherent message.¹⁹⁰

Einen Tag später eine weitere Kritik im Independent von Robert Butler:

Character and setting dominate *Beauty Queen*, giving the events a compulsive, frightening inevitability. [...] *Beauty Queen* is rooted in the specifics of an isolated, inward-looking culture. It is funny, horrifying and closely observed. The comic discussions over how to stir the Complán, which biscuits to buy, or what's on the radio, never become self-indulgent because, among his talents as a dramatist, McDonagh has a Hitchcockian taste for suspense.

Scene after scene – bringing the boyfriend back, breakfast the next morning, sending a letter – sticks forcefully in the mind. Though simple in themselves they leave you in no doubt that people are fighting for their lives.¹⁹¹

Um bei der Chronologie zu bleiben: am 17. März erscheint ein langes, ausführliches Interview, das Rupert Christiansen mit McDonagh führte, im Sunday Telegraph.¹⁹²

Am 21. März erschien im Galway Advertiser eine Zusammenfassung der wichtigsten – und besten – Kritiken der Londoner Presse¹⁹³.

Nach dieser Spielzeit kehrt das Stück zurück nach Irland, wird anschließend im Rahmen der Leenane-Trilogie wieder aufgenommen und geht erneut auf Tournee.

Auffallend oft wurde von der Englischen Presse die Leistung der Schauspieler und der Regisseurin über die des Autors gestellt – auch in den folgenden Jahren wird auf diese Leistungen verwiesen. Die Qualität des Stückes hingegen wird erst im Vergleich mit den folgenden Stücken ernsthaft diskutiert.

¹⁹⁰ Graham Hassell: *The Beauty Queen of Leenane*.

¹⁹¹ Robert Butler: *Theatre*. Independent on Sunday, 14.03.1996.

¹⁹² Siehe Details II.1. Interviews und Portraits.

¹⁹³ Siehe: (unbekannt): *London Critics Fall for Druid's 'Beauty Queen'*. Galway Advertiser, 21.03.1996.

III.1.1.1.3. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* zurück in Irland (1996):

Nach den Sommermonaten 1996 kommt Druid mit dem Erfolgsstück zurück nach Irland und startet eine Tournee durch den ganzen Westen der Insel. Im Galway Advertiser ist dazu eine genaue Angabe der Spielorte- und Zeiten aufgelistet¹⁹⁴. Mit der Neuaufnahme der Produktion gab es aber auch einige Änderungen: so ersetzt Jane Brennan Marie Mullen in ihrer Rolle als Maureen, sowie Lloyd Hutchinson Brian F. O'Byrne in der Rolle des Pato. Mitte Oktober gibt es fünf weitere Vorstellungen des Stückes im Town Hall Theatre, anschließend geht die Druid Theatre Company mit dem Stück auf eine fünf Wochen dauernde Tournee. Neben einigen Inseln ist auch eine Aufführung in der Parish Hall in Leenane aufgelistet. Am Ende der Liste ist eine weitere Notiz zum Stück und zu Druid, in der, neben den internationalen guten Kritiken, auf die Nominierung des Stückes und der Mitwirkenden für diverse Kategorien hingewiesen wird¹⁹⁵, sowie auf die schon gewonnene Auszeichnung des Stückes beim George Devine Award.

Zwei Tage später erscheint ein kurzes Portrait von Martin McDonagh in der Times¹⁹⁶, fünf Tage später erscheint ein ausführliches Interview mit der Neubesetzung der Maureen, Jane Brennan, im Galway Advertiser. Jeff O'Connell spricht mit der Neubesetzung über die Herausforderungen, die diese Rolle mit sich brachte. Seine Charakterisierung von Marie Mullen:

Marie Mullen brilliantly suggested the instability of her character by her restlessness, her clipped way of talking, her mood swings, even in the way she held herself or paced around the stage.¹⁹⁷

Es war auch nicht weiter verwunderlich, so Jeff O'Connell weiter, dass Jane Brennan sich zuerst die Frage stellen musste, ob dies überhaupt möglich sei.

In fact, when Gerry Hynes initially proposed that she take the role on, her first reaction was to ask herself how anyone else but Marie Mullen could play the part.

¹⁹⁴ Siehe dazu: Jeff O'Connell: *'Balor' & 'Beauty Queen' Return to Town Hall Before Each Goes on Tour*. Galway Advertiser, 03.10.1996.

¹⁹⁵ u.a. Marie Mullen für beste Schauspielerin beim 'Theatrical Management Award' und Martin McDonagh für bestes Stück beim 'Writers Guild Award' in London. Siehe dazu: Jeff O'Connell: *'Balor' & 'Beauty Queen' Return to Town Hall Before Each Goes on Tour*. Galway Advertiser, 03.10.1996.

¹⁹⁶ Siehe: Gay Walters: *Great British Hope, Rising stars in the arts firmament: Martin McDonagh*. The Times, 05.10.1996.

¹⁹⁷ Jeff O'Connell: *Jane Brennan – A New "Beauty Queen" for Druid's Acclaimed 21st Anniversary Production*. Galway Advertiser, 10.10.1996.

It was her close reading of the text of 'Beauty Queen' that convinced her that another interpretation was possible. "It's such a good play, and such a good part that it's open, I think, to any number of different approaches. In the scene with Pato, especially, you see the potential this woman had, and how her life was such a tragedy. It's heartbreaking at times, and very powerful. Eventually I started to think it was a challenge well worth attempting. [...]"

While some of it is slightly stylised and not naturalistic, it has an authenticity that comes from his very sharp perception of this particular culture and way of life. I think that's what makes it different from a similar sort of play that might have been written by someone growing up within that culture, and coming from that background. [...]"

I don't think it's a play that is attempting to make a social comment. If it was, then I could see the problem some might have with it. But what it's doing is telling a story. It doesn't presume to represent all of Connemara, or to make any kind of statement about Connemara people. I think to take it too personally is to narrow the intention of the play and the playwright."¹⁹⁸

Diese Aussagen Jane Brennans zu dem Stück und den Interpretationen dazu, spiegeln McDonaghs eigene Intention – die des Geschichtenerzählens, ohne ein politisches oder sonstiges Statement abgeben zu wollen.

Das Hineininterpretieren und das Vergleichen mit der Wirklichkeit wurde schon des Öfteren thematisiert¹⁹⁹. Für die Leistung und Arbeit der Schauspieler, so Jeff O'Connell, kann der kulturelle Hintergrund jedoch nicht zur Gänze vernachlässigt werden.

The artist necessarily takes his 'matter' from the particularities of culture and context, but then imagination begins its work of dissolving and diffusion the elements and perceptions that are the common coinage of everyman (and woman), in order to recreate [...] something new, something borne out of the conflict between the 'given' and the organising spark of imagination. A work of imagination, like 'The Beauty Queen of Leenane' is a million miles away from a sociological study of rural isolation."²⁰⁰

Aber auch hier wird einmal mehr auf die Komplexität des Stückes aufmerksam gemacht, die sich erst bei näherer Betrachtung und Beschäftigung zeigt. Wurde bei ersten Kritiken oft die Oberflächlichkeit angesprochen, die die ersten Rezensionen des Stückes auch durchaus vermitteln, ist jetzt, ein gutes dreiviertel Jahr später, immer öfter von der Tiefe des Stückes die Rede. Über die nächsten Jahre wird diese Einschätzung noch verstärkt. Jeff O'Connell war einer der ersten, der nach der Uraufführung des Stückes in Galway auf diese Diskrepanz der 'melodramatischen Plots' und der darunter versteckten Tiefe der Charaktere aufmerksam gemacht hatte:²⁰¹

¹⁹⁸ Jane Brennan zitiert in: Jeff O'Connell: *Jane Brennan – A New "Beauty Queen" for Druid's Acclaimed 21st Anniversary Production*.

¹⁹⁹ Siehe vor allem III.1.1.1.2. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in London.

²⁰⁰ Jeff O'Connell: *Jane Brennan – A New "Beauty Queen" for Druid's Acclaimed 21st Anniversary Production*. 10.10.1996.

²⁰¹ Siehe: Kritik von Jeff O'Connell, zitiert in: III.1.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

The other aspect of the play Jane grew to appreciate the more she read it over, and particularly once rehearsals began, was the depth and complexity of ‘Beauty Queen’. “There is so much going on between and beneath the lines, and between the different characters. It’s quite amazing that a first play should contain so much dramatic substance as this one does. [...]”²⁰²

In Folge sind in vielen Lokalblättern, aber auch in größeren irischen Tageszeitungen, Vorankündigungen und kleine Notizen zum Stück und seiner Reise durch Irland zu finden.²⁰³ Zwischen diesen Ankündigungen und meistens nur Inhaltsbeschreibungen des Stückes finden sich aber auch Einträge, die den weiteren Verlauf der Karriere McDonaghs zum Teil vorwegnehmen: So schreibt die City Tribune am 18. Oktober 1996 unter der Überschrift: ‘*Film breakthrough next for award winning Druid writer*’²⁰⁴ – wohlgemerkt, ohne dahinter ein Fragezeichen zu platzieren, über ein erst zehn Jahre später stattfindendes Ereignis. Konkret geht es in diesem Artikel auch wieder nur darum, Werbung für die erneuten Aufführungen von *The Beauty Queen of Leenane* im Town Hall Theatre zu machen, aber neben dem Hinweis, dass alle vorab angekündigten Aufführungen schon ausverkauft sind, gibt es noch den Hinweis auf eine extra Vorstellung als Matinee, für die noch Karten zu erhalten sind; und den Hinweis – von viel mehr als von einem Gerücht kann hier aber nicht gesprochen werden – dass ein Hollywood Regisseur – Name wird hier keiner genannt – sein Interesse an den Stücken bekundet hat und sich schon mit McDonagh getroffen habe. Ein Hinweis, der später relativiert wurde: Die Stücke selbst werden, so Martin McDonagh, nicht für den Film adaptiert. Es sind Theaterstücke, keine Drehbücher. Dass er zu der Zeit auch Drehbücher fertig gehabt haben dürfte, kann als sicher angenommen werden. Aus dem Projekt ist aber nichts geworden.

Nachdem das Stück *The Beauty Queen of Leenane* eine Woche vorher den ‘Writers Guild Award’ in England bekommen hat, erfährt der Leser noch, dass McDonagh, der zu dieser Zeit Writer in Residence am Londoner National Theater ist, sein neues Stück, *The Cripple of Inish Mean*²⁰⁵, im Jänner des nächsten Jahres in London seine Uraufführung haben soll. Auch ein weiterer, ansonsten nicht weiter wichtig

²⁰² Jene Brennan zitiert in: *Jeff O’Connell: Jane Brennan – A New “Beauty Queen” for Druid’s Acclaimed 21st Anniversary Production*. 10.10.1996.

²⁰³ Connaght Tribune, 11.10.1996; Derry People/Donegal News, 11.10.1996; The Examiner, 14.10.1996; Connaght Sentinel, 15.10.1996; Clare Champion, 18.10.1996, Southern Star, 19.10.1996; usw...

²⁰⁴ (unbekannt): *Film breakthrough next for award winning Druid writer*. City Tribune, 18.10.1996.

²⁰⁵ erst später wurde der Titel zu *The Cripple of Inishmaan* (englische Schreibweise) geändert.

erscheinender Hinweis, findet sich in diesem Artikel: die Aussage, dass McDonagh zu diesem Zeitpunkt schon seine sieben Stücke geschrieben hat.²⁰⁶

In einem Artikel über die Druid Theatre Company Ende Oktober des Jahres 1996, findet sich ein weiterer Hinweis auf die Zukunft des Stückes und der Inszenierung; abgesehen von einem Vergleich mit Synge – auch dieser findet nicht zum ersten Mal statt,²⁰⁷ – der Verweis auf visuelle Besonderheiten bezüglich des Humors:

[...] this seems a very serious play. It is, but it is also very well seasoned with humour, often bawdy belly-laughing humour with some brilliant visual jokes.²⁰⁸

Und es gibt den Hinweis auf die Tournee der Druid Theatre Company bis nach Australien. Der Verfasser des Artikels lebte seiner Aussage nach lange auf den Aran Islands und bewundert die Sprache McDonaghs in dem Stück, nicht so sehr als eine exakte Wiedergabe der Eigenheiten des irischen Englisch, als den Grundton und das Herausheben der Besonderheiten:

I admire the courage with which characters were allowed be silent. A difficult thing to do, as some audiences might wonder had the prompter dropped dead, or what? The use of language too was stylised, with the “to be” the English language lacks very prominent. Was this realism, a send-up of our way of speaking, or Synge-song? Don’t ask me. All I know is that it was a satisfying and disturbing theatrical experience.²⁰⁹

Anfang November dann kommen Berichte von den einzelnen Aufführungen an den zum Teil sehr abgelegenen Orten in die Zeitungen. So gibt es Fotos vom Verladen der Requisiten und des Bühnenbildes und von den Schauspielern beim Einschiffen zu den Aran Islands,²¹⁰ sowie weitere Ankündigungen und Werbung für die Aufführungen in den einzelnen Orten und auf den Inseln.²¹¹

In der Sunday Tribune erscheint ein längerer Artikel mit einem ausführlichen Interview mit Martin McDonagh²¹² anlässlich der Aufführungen auf den Inseln im Westen Irlands. Und wieder gibt es Hinweise auf bevorstehende Produktionen von Texten McDonaghs:

²⁰⁶ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

²⁰⁷ aber diesmal mit einem Beispiel: „Perhaps it’s the Playgirl of the Western World, when mother/daughter as opposed to father/son tension is taken into account.” – (unbekannt): *The Playgirl of the Western World – in Synge-song*. Connacht Telegraph, 30.10.1996.

²⁰⁸ Ebenda.

²⁰⁹ Ebenda.

²¹⁰ (unbekannt): *Druid Brings ‘Beauty Queen’ to Aran*. Galway Advertiser, 07.11.1996.

²¹¹ u.a. Derry People/Donegal News, 08.11.1996; Corkman, 08.11.1996 – hier wird noch auf den Einsatz von Radio und TV hingewiesen: „[...] the use of radio and television programmes to mark the passing of time is particularly notable. The set is simple and uncluttered, so the attention of the audience is firmly focussed where it should be: on the four characters who make up the story.“ – und im Derry Journal, 12.11.1996;

²¹² Siehe II.1. Interviews und Portraits.

Druid is planning a production of the last two parts of McDonagh's Leenane trilogy, *A Skull in Connemara* and *The Lonely Country*, in early spring of next year while the National will produce the rest of the Aran Trilogy, *The Lieutenant of Inishmore* and *The Banshee of Inisheer*. *The Cripple of Inishmaan* – directed by Nicholas Hytner [...] will open in the National at the same time that Druid's production of *The Beauty Queen Of Leenane* opens in the Duke Of York in the West End.²¹³

Hier hat der dritte Teil der Leenane-Trilogie noch einen anderen Namen, noch nicht *The Lonesome West*, sondern: *The Lonely Country*. Einige der hier angegebenen Projekte werden im folgenden Jahr realisiert werden, andere erst viel später – oder gar nicht²¹⁴.

Auch wird wieder die Parallele zu Synge gezogen:

„McDonagh' *Beauty Queen of Leenane* and *The Cripple of Inishmaan* [...] combine highly stylised language with vivid but skewed characterisation to create plays whose narratives rev up and let rip with astonishing energy and dramatic force. Not unlike Synge, McDonagh's representations of Irish life on stage are deliberately exaggerated to infuse his stories with a mythopoetic intensity where both Aran and Leenane are intensely imagined fictional places, inhabited by characters who exist somewhere between the real and the mythic, at once recognisable and alien. Just as Synge's *Playboy's* parricide and a small community's collusion in the crime shocked audiences 90 years ago, McDonagh's *Beauty Queen's* matricide equally alarmed its contemporary audiences – not least of all because it was both inevitable and unexpected.“²¹⁵

Hier taucht auch zum ersten Mal in einem Artikel der Titel *The Cripple of Inishmaan* in der dann zukünftig verwendeten Schreibweise auf.

Am 27. November erscheint in der Irish Times ein Bericht von Uinsionn Mac Dubhghaill, der die Tournee der Druid Theatre Company begleitet hat. Dieser Bericht wurde später in das Buch „*The Theatre of Martin McDonagh, A World of Savage Story*“²¹⁶ übernommen. Im ersten Teil dieses Artikels bringt der Autor den Inhalt und die Wirkung des Stückes in einem kurzen Absatz zur Sprache:

„Leavened with comic moments which arise from the petty tyrannies the women inflict on each other, it sucks the audience into complacency before delivering a killer punch at the end. The final scene forces the audience to confront the truth that what seemed hilarious earlier on is, after all, not so funny.“²¹⁷

²¹³ Jocelyn Clarke: *Islanders welcome new Synge*. Sunday Tribune, 17.11.1996.

²¹⁴ Bis zur Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore* vergehen weitere fünf Jahre, *The Banshees of Inisheer* wurde bis dato nicht aufgeführt, auch nicht veröffentlicht *The Lonely Country* dürfte der vorhergegangene Titel von *The Lonesome West* gewesen sein, da es hier als drittes Stück der Leenane-Trilogie angeführt wird.

²¹⁵ Jocelyn Clarke: *Islanders welcome new Synge*. 17.11.1996.

²¹⁶ Seite 371 – 374.

²¹⁷ Uinsionn Mac Dubhghaill: *Drama sails to the seven islands*. The Irish Times, 27.11.1996, Seite 12.

Noch gute zehn Jahre später hört man Geschichten über die Aufführung des Stückes in Leenane²¹⁸, Geschichten, die ihren Ausgang in der Aufführung von *The Beauty Queen of Leenane* in Leenane haben: Uinsionn Mac Dubhghaill beschreibt in diesem Artikel:

When the performance ended the audience stood, almost in unison, and gave the actors a thunderous ovation – par for the cause during this tour. After a slight pause, Ms McLoughlin^[219] opened her arms wide in benediction, before rising to her feet and joining in the applause.

Outside the hall, she sought out Martin McDonagh to congratulate him for writing such a play. She told The Irish Times it “reminded me of nothing at all, but I thought it was one of the finest I ever saw”. Half the audience was there because they thought the play was going to tell her story, she said. Then she laughed loudly and added, enigmatically, “mine is a lot harder”.²²⁰

Anhand des Artikels werden auch die unterschiedlichen Reaktionen des Publikums von Galway, London und den Inseln beschrieben. Durch das Fehlen des Theaterraumes – die meisten Aufführungen fanden in Hallen statt – kam es zu einem viel intensiveren Wechselspiel zwischen Bühne und Zuschauerraum, zwischen Darstellern und Publikum.

The island venues have been particularly intense and intimate, with audiences up close and reactions – in terms of laughter, exclamations of comments – freely given and immediate.²²¹

Von den Schauspielern wurde dieser Umstand wie folgt kommentiert:

“There is a kind of feeling, funnily enough, that London is the anti-climax to what has happened. It has been such an amazing tour. Even though it’s the West End an all that, and there will be the first night glitz and all that, we’re all nit going: ‘Yeah – London!’,” says actor Tom Murphy, who is wonderful in his bored-to-tears role in the play. “London will be a big culture shock after this,” says Anna Manahan, who delivers a subtle and powerful performance as the manipulative Mag Folan. “I think we’ll all be longing for the islands. [...] *The Beauty Queen* becomes a different play in different places. Watching the play in Galway before the tour started, one is struck by the poignancy and starkness of the lives exposed on stage. The tone is serious, sombre. On Inis Mór, the audience laughs heartily at every misfortune, every minor cruelty – perhaps because the only other choice is to cry. The response comes from the gut, while in town it comes from the head. [...] There is a point near the start of the play when Maureen turns up the radio. A song in Irish is playing, which Mag dismisses as “oul” nonsense”. Viewed in Galway, the ensuing spat over the language seems

²¹⁸ Im Sommer 2006 bei einem „Lokalausguss“ in Connemara und in Leenane.

²¹⁹ Bina McLoughlin, verstorben am Beginn des neuen Jahrtausends, war in Leenane eine Institution. Sie wohnte etwas abseits des Dorfes, die Straße hinauf, in einem kleinen, vier Zimmer umfassenden Haus, das jetzt dem Verfall und vor Wind und Wetter schutzsuchenden Schafen preisgegeben ist. Schon bei den Dreharbeiten zu „The Field“ (1990) und anderen in der Gegend gedrehten Filmen war sie am Abend mit ihren Geschichten Alleinunterhalterin der Filmleute im Pub in Leenane. Sie kam immer wieder mit einer Gans unterm Arm ins Dorf, um dem Dreh zuzuschauen und verdiente sich mehr Bier, als sie trinken konnte, durch ihre Begabung, Geschichten in der irischen Tradition zu erzählen, d.h. eine Geschichte nach der anderen verknüpfen sich zu einem Gesamtbild, die einzelnen Handlungsstränge dürfen dabei allerdings nie aus den Augen verloren werden und müssen immer wieder aufgenommen werden.

²²⁰ Uinsionn Mac Dubhghaill: *Drama sails to the seven islands*. 27.11.1996.

²²¹ Ebenda.

laboured, as if the writer – born in London but whose father comes from Leitir Mealláin – is trying to make some kind of didactic statement.

But in Halla Rónáin on Inis Mór the perspective is different. At the back of the hall, a gaggle of teenagers chat in English during the first half of the play, pausing to giggle occasionally at the curses on stage. Half-way up the hall, on old man's face becomes animated with amusement as Mag voices a deeply-felt conviction, held in many Gaeltacht communities, that Irish is of no value. It is a feeling that is not often articulated openly in public, for fear of jeopardising the community's chances of getting any grants that might be going.

Now here is somebody on stage saying what may privately feel, and the audience is loving it.”²²²

Auch bei diesem Artikel gibt es einige Fotos, welche die Reise der Crew zu den verschiedenen Inseln²²³ dokumentieren.

Mit der Ankündigung von weiteren Stücken McDonaghs wird die Berichterstattung über ihn wieder intensiver. So erscheinen in kurzer Folge ausführliche Interviews und Portraits mit und zu McDonagh im Time Out Magazin²²⁴ und unter der Rubrik: “Cinema“ ein Artikel mit dem Titel: „*The Tarantino of the Theatre*“²²⁵. Der Artikel des Times Out Magazins – größtenteils nur Zitate aus dem Interview mit Martin McDonagh – beginnt mit den Worten: „Last month, audiences streamed into the new and very hideous Town Hall Theatre in Galway for another run of [...]“²²⁶, eine Formulierung, die den Theatermanager Michael Diskin sprachlos machte. Da dies in Bezug auf das Stück *The Beauty Queen of Leenane* und durchaus relevant erscheint in der Diskussion des Publikums – die Unterschiede zwischen Stadt und Land, Irland und England – über die Authentizität beziehungsweise über die überspitzte Darstellung Irlands, äußerte sich Michael Diskin dementsprechend²²⁷:

„Maybe it's because we didn't have the turf fires lit to welcome her. Maybe it's because of a bizarre perception that the world of the Beauty Queen is the world in which we live our life instead of being a powerful exposition of Irish imagination. I mean, I've seen the South Bank in London, Now, that's hideous.”

But, will he be ready for future visits by Ms Edwards? “Oh yes, I'll organise to have the comfortable seats pulled out and to have cow noises outside the theatre in order to make our London visitor more comfortable.”²²⁸

²²² Ebenda.

²²³ Kleinere Inseln an der Westküste Irlands, u.a. Inish Oirr.

²²⁴ Siehe: Jene Edwards: *Into the West End*. Time Out Magazin, 29.11.1996, Seite 22 – 23.

²²⁵ Siehe: Olaf Tyaransen: *The Tarantino of Theatre*. Hot Press, 02.12.1996, Seite 47 – 49.

²²⁶ Jene Edwards: *Into the West End*. 29.11.1996.

²²⁷ Auch bei dem Gespräch kam er auf diese Diskrepanz zu sprechen. Siehe: Gespräch mit Michael Diskin am 12.07.2006. Im Anhang, Seite 954.

²²⁸ Michael Diskin zitiert nach: Bernadette Fallon: “Hideous” Town Hall fails to live down to expectations!. City Tribune, 06.12.1996,

Im Independent erschien Anfang Dezember noch ein langer Artikel, der sich mit dem Phänomen des Stückes auseinandersetzt. Neben Kommentaren von Martin McDonagh meint die Autorin Sarah Hemming:

No gaucheness, no shaky dialogue, no tub thumping; this was a beautifully crafted piece that gripped you from first to last with its combination of wicked black comedy and sadness.²²⁹

Zur selben Zeit kam es schon zur deutschsprachigen Erstaufführung des Stückes in Essen und die Artikel bezüglich der Druid Aufführungen von *The Beauty Queen of Leenane* verlaufen sich fürs erste, werden weniger und weniger. Am 13. Dezember 1996 erscheint noch eine etwas längere Nachbesprechung in der Irish World²³⁰, am 22. Dezember erscheint ein weiterer Artikel von Jocelyn Clarke in der Sunday Tribune²³¹, diesmal vorrangig eine Zusammenfassung des Theaterjahres.²³²

Das Ende des Jahres veranlasst mehrere Kritiker zu einem Rückblick auf das vergangene Theaterjahr, so schreibt auch Fintan O'Toole in der Irish Times einen weiteren Artikel über das Stück: noch einmal fasst O'Toole zusammen, was seiner Meinung nach das Stück – und den Autor – von allen anderen hervorhebt:

With *The Beauty Queen of Leenane*, Martin McDonagh made the most brilliant début in modern Irish theatre since [...] 1959. [...] McDonagh [...] seemed to emerge fully formed with a miraculous gift for dialogue, an eerie command of black comedy, an apparently instinctive sense of theatrical form and the kind of unsettling vision that makes a true original. Turning kitchen-sink naturalism inside out, [...] inventing a kind of postmodern melodrama, McDonagh used his own unsettled relationship with London and Leenane to give a whole new meaning to the redundant cliché “Anglo-Irish”.²³³

Ebenfalls am selben Tag erscheint in der Irish Times ein Artikel von Garry Colgan, der sich wieder auf *The Beauty Queen of Leenane* bezieht, generell jedoch über die besten schauspielerischen Leistungen des Jahres berichtet; hier natürlich über Marie Mullen und ihre Rolle als Maureen.²³⁴

Ein weiterer Rückblick erschien im Sunday Independent²³⁵.

Bezüglich des Stückes *The Beauty Queen of Leenane* gab es erst im drauffolgenden Jahr im Zuge der vollständigen Leenane-Trilogie Aufführungen weitere Artikel. In der

²²⁹ Sarah Hemming: *Gift of the gab*. The Independent, 02.12.1996.

²³⁰ Siehe: Shaun Traynor: *The grass is always greener...* Irish World, 13.12.1996.

²³¹ Siehe: Jocelyn Clarke: *Synge tinged with Tarantino*. The Tribune Magazine, 28.01.1996, Seite 14. Ein längeres Interview mit Martin McDonagh.

²³² Siehe: Jocelyn Clarke: *Critic, heal thy self*. Sunday Tribune, 22.12.1996.

²³³ Fintan O'Toole: *A brilliant début*. The Irish Times, 24.12.1996.

²³⁴ Siehe: Garry Colgan: *Displacing the air*. Irish Times, 24.12.1996.

²³⁵ Siehe: Emer O'Kelly: *Joy from the mainstream*. Sunday Independent, 29.12.1996.

Berichterstattung über McDonagh steht im folgenden Jahr dessen neues Stück im Vordergrund: *The Cripple of Inishmaan*, das in London zur Uraufführung kam.

Im Zuge der Vorbereitungen zu der Leenane-Trilogie erscheinen weitere Artikel, die auf *The Beauty Queen of Leenane* hinweisen, so auch am 8. Mai, in der rückblickend ein Gespräch mit Anna Manahan zitiert wird:

We didn't know how the play was going to be received here. [...] It is so difficult to stage a play in the place it is supposed to be set and we weren't sure how the audience would react to our accents or the story itself. But they loved it, we had great compliments from everybody.²³⁶

Das Stück kehrt als Teil der Leenane-Trilogie noch mehrmals nach Irland zurück bevor es auf Welttournee, erst nach Sydney, dann nach New York, geht.²³⁷

Als eigenständige Produktion kam das Stück noch einmal 2000 in gälischer Übersetzung auf die Bühne.

²³⁶ Anna Manahan zitiert in: (unbekannt): *Well Holy God, what a day!*. Galway Advertiser, 08.05.1997.

²³⁷ Siehe dazu: Kapitel III.1.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung der Leenane-Trilogie.

III.1.1.1.4. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* auf Welttournee (1997/98):

Noch während der Tournee von *A Skull in Connemara* und der Berichterstattung über das Stück, gab es schon die ersten Artikel über die Welttournee von *The Beauty Queen of Leenane*.²³⁸ So erschien in derselben Ausgabe des *Examiners* wie die Besprechung des Stückes *A Skull in Connemara* von Tina Neylon²³⁹, ein Artikel von Declan Hasset. Er weist auf die kommenden Aufführungen in Sydney und New York hin:

His [McDonaghs] Leenane Trilogy is poised to conquer Sydney and his bittersweet Beauty Queen of Leenane will place her feet on Broadway in the New Year.²⁴⁰

Natürlich wurden die bevorstehenden Aufführungen auch in der jeweiligen Landespresse angekündigt und im weiteren Verlauf ausführlich kommentiert.

Nach den Erfolgen in Irland und England und einer damals schon ziemlich internationalen (englischsprachigen) Berichterstattung, schrieb Matt Wolf schon einmal, damals zur Leenane-Trilogie in London²⁴¹ einen sehr kritischen, um nicht zu sagen negativen Bericht zu den Stücken. Diesmal ist der Artikel eine Vorbereitung auf die New Yorker Aufführungen von *The Beauty Queen of Leenane*. Außerdem erwähnt er die Pläne einer amerikanischen Produktion von *The Cripple of Inishmaan*.

[...] Off Broadway's Atlantic Theatre Company imports director Garry Hynes's Royal Court-Druid Theatre co-production of *The Beauty Queen of Leenane*, McDonagh's first play to win London acclaim. Later in the season, director Jerry Zaks will take over from its London originator, Nicholas Hytner, on McDonagh's subsequent play, *The Cripple of Inishmaan*, at the Public Theater.²⁴²

Im Folgenden erinnert Matt Wolf an den Zwischenfall bei der Verleihung des Evening Standard Awards und setzt McDonaghs Benehmen mit dem seiner Figuren gleich²⁴³. Abgesehen davon greift er seine Kritik an der Leenane-Trilogie – die ermüdende Wiederholung ein und desselben Themas – wieder auf.

„Maybe[...] he is one writer best not served in huge doses: watching the Leenane Trilogy marathon in July, one was more and more dismayed as the day passed at the

²³⁸ Siehe: Kapitel III.1.3.1.3. Pressestimmen zu *A Skull in Connemara*, Irlandtournee.

²³⁹ Siehe Kapitel III.1.3.1.3. Pressestimmen zu *A Skull in Connemara*, Irlandtournee – Tina Neylon: *Gruesome, but hilarious show*. *The Examiner*, 04.12.1997.

²⁴⁰ Declan Hasset: *Trilogy is set to explode on world stage*. *The Examiner*, 04.12.1997.

²⁴¹ Siehe III.1.3.1.2. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in London: Matt Wolf: *A Skull in Connemara/The Lonesome West*. *Variety*, August 1997, Seite 64 – 66.

²⁴² Matt Wolf: *Martin McDonagh on a tear*. *American Theatre*, Jänner 1998, Vol. 15, Issue 1, Seite 48.

²⁴³ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits.

scattershot vitriol of a dramatist drowning in his own bile. Amid McDonagh's much-vaunted vigor lay the less happy sight (and sound) of a young artist in thrall to his own disgust, whose rampaging glee went unshared by an audience increasingly inured to the events depicted. (For many, the dog ears – don't ask – proved the turnoff point.)”²⁴⁴

Nach einem ausführlichen Teil über *The Cripple of Inishmaan*²⁴⁵ endet dieser Artikel.

Noch vor der anschließend überaus erfolgreichen Spielzeit in New York war das Stück im Zuge der ganzen Trilogie in Sydney zu sehen.²⁴⁶

²⁴⁴ Matt Wolf: *Martin McDonagh on a tear*. Jänner 1998.

²⁴⁵ Siehe Kapitel III.2.1.1.2. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* in New York.

²⁴⁶ Siehe: III.1.3.1.4. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in Sydney.

III.1.1.1.5. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in New York (1998):

Noch im Vorfeld der Aufführungen in New York erschienen weitere Artikel über und zu McDonagh und sein Werk. So ein langer Artikel in der New York Times am 25. Jänner²⁴⁷ oder in der Jänner/Februar Ausgabe des Magazins Irish Amerika²⁴⁸. Ebenfalls erschienen Portraits von Garry Hynes²⁴⁹.

Zur selben Zeit bekam Druid für die Leenane-Trilogie in Dublin vier Auszeichnungen beim Irish Theatre Award, für die beste Theater Company, Francis O’Conner für ein Bühnenbild, Dawn Bradfield als Girleen für beste Nebendarstellerin und Brian F. O’Byrne als bester Hauptdarsteller.²⁵⁰

Die Premiere in New York am 26. Februar wurde am Folgenden Tag in vielen Tageszeitungen New Yorks kommentiert. Diese ersten Kritiken waren durchwegs positiv. So schreibt Clives Barnes in der New York Post:

The line between comedy and tragedy has always been as precariously poised as a high wire [...]. ‘The Beauty Queen of Leenane’, [...] is a black comedy tinged with the poignancy of a never-was. Yet parts of it – its heart, for instance – are blacker than black and lot less than comic.²⁵¹

Trotz seiner Kritik an den klischeehaften Rollen und den Figuren, kommt Clives Barnes zu dem Schluss, dass die Zusammenarbeit von Garry Hynes und Martin McDonagh eine ganz eigene Welt geschaffen hat:

The men’s roles in particular (shades of Synge, here) are dangerously overwrought and overwritten, while both of the woman’s parts, while psychologically dead on the button, could also drift into stereotyped convention [...]. Yet McDonagh’s willingness to gamble and Hynes’ deft guidance of the actors to shield him from his own risky excesses work like a charm, and all the performances, mellowed with time and experience, have the real shudder of life to them. For what is particularly impressive about McDonagh’s play is the way the action is so beautifully motivated by character – he has set up a tiny world and peopled it with inevitability.²⁵²

Ähnlich wie die ersten Berichte über *The Beauty Queen of Leenane*²⁵³ beginnt Donald Lyons seine Besprechung des Stückes im Wall Street Journal:

We think we know the sort of play we’re in: a sort of Tennessee Williams drama of the late awakening of a superannuated sex-starved lady. [...] spiced with the accents of

²⁴⁷ Siehe II.1.. Interviews und Portraits.

²⁴⁸ Siehe II.1. Interviews und Portraits.

²⁴⁹ Siehe Kapitel II.1. Interviews und Portraits. Diana Barth: *The Woman Who Found Martin McDonagh*. The Craic, Februar 1998; Benedict Nightingale: *The Sort of Renown That Would Make Any Troupe Green*. New York Times, 22.02.1998.

²⁵⁰ Siehe Zeitungsartikel und Notizen u.a. in: City Tribune, 13.02.1998.

²⁵¹ Clive Barnes: “*Beauty Queen*”: *dark reign*. New York Post, 27.02.1998.

²⁵² Ebenda.

²⁵³ Siehe: III.1.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

howling Galway. But we're in for major surprises: the playwright has some hair-raising melodramatic aces up his sleeve. [...] It is Mr. McDonagh's gift to be able to inject a luridly Gothic dimension into his family drama without sacrificing humor and humanity. "The Beauty Queen of Leenane" is the cleverest, most cunningly constructed, most assured play in years – and it's also one of the saddest and sweetest.²⁵⁴

Ein besonderes Lob spricht Donald Lyons den vier Schauspielern aus, die das Stück (z.T.) seit zwei Jahren spielen:

The quartet of players, jamming as if for the first time, hits every note with a harmonic precision that's a joy to witness.²⁵⁵

Die Besprechung des Stückes in der New York Times von Ben Brantley ist sehr ausführlich. Zu Beginn seiner Kritik überschlägt er sich fast mit Komplimenten:

Sometimes you don't even know what you've been craving until the real thing comes along. Watching the Druid Theater Company's production of "The Beauty Queen of Leenane", the stunning new play from the young Anglo-Irish dramatist Martin McDonagh, is like sitting down to a square meal after a long diet of salads and hors d'oeuvres. Before you know it, your appetite has come alive again, and you begin to feel nourished in ways you had forgotten were possible. [...] For what Mr. McDonagh has provided is something exotic in today's world of self-conscious, style-obsessed theater: a proper, perfectly plotted drama that sets out, above all, to tell a story as convincingly and disarmingly as possible. [...] "The Beauty Queen of Leenane," [...] is on many levels an old-fashioned, well-made play. Yet it feels more immediate and vital than any new drama in many seasons.²⁵⁶

Der Ton der Besprechung ändert sich nicht, Ben Brantley untermauert nur noch seine Überzeugung und begründet sie anhand einiger ihm wichtig erscheinender Elemente des Stückes:

And Mr. McDonagh, who is only 27 years old, has a master's hand at building up and subverting expectations in a cat-and-mouse game with the audience, of seeming to follow a conventional formula and then standing it on its head. The play offers the satisfactions of a tautly drawn mystery, yet it is by no means airless. There's plenty of room for ambiguity and for the intricacy of character that actors live for. [...] It's the thorough integration of every element that astonishes here, the meshing of psychology and action. There's not a single hole in the play's structural or emotional logic, and yet it constantly surprises. Even as the plot grips and holds you, the performances engage you on a darker, deeper level.²⁵⁷

Bei all dem Lob erinnert Ben Brantley auch daran, dass das Stück aber an sich nichts Neues ist, keinerlei Revolutionen im Theater auslöst, da es sich an schon bestehenden Kriterien orientiert.

The excitement is justified, at least on the basis of "Beauty Queen." The work isn't revolutionary; it doesn't open a window onto new experimental vistas. It's intelligent

²⁵⁴ Donald Lyons: *Theater: Irish Gothic*. Wall Street Journal, 27.02.1998.

²⁵⁵ Ebenda.

²⁵⁶ Ben Brantley: *A Gasp for Breath Inside an Airless Life*. New York Times, 27.02.1998, Seite E1/18.

²⁵⁷ Ebenda.

but not intellectual. And while it uses language with wit and precision, it is not, as so many contemporary plays are, about language and its limitations. [...] Instead, "Beauty Queen" confirms the viability of the well-made play, reminding us at the same time of how difficult the genre is to execute. [...] With "Beauty Queen," on the other hand, nearly everything feels organic, an inevitable outgrowth of character and environment. [...] McDonagh's spare, brutal dialogue is measured out by these actresses with a refined timing that is both comic and ineffably sinister. [...] In all of Mr. McDonagh's plays, there's a sense that life is cheap and a piquant awareness of the skull beneath the skin.²⁵⁸

Auch Ben Brantley kann es nicht vermeiden Parallelen zu ziehen und setzt das Stück *The Beauty Queen of Leenane* mit den Filmen Hitchcocks gleich.

Correspondingly, seemingly prosaic objects acquire resonant weight in Mr. McDonagh's plays, much as they do in the movies of Alfred Hitchcock. Even in reading "Beauty Queen," you can gather how carefully Mr. McDonagh sets up and develops the use of such things as a frying pan, a pair of rubber gloves and, most classically, an unopened letter. [...] In the telling, this play seems as clear as day. When you look back on it, it's the shadows that you can't stop thinking about.²⁵⁹

Ganz anders die Besprechung von Linda Winer:

It seems, unfortunately, that McDonagh's reputation as the shocking dark-comic phenomenon does not merely precede him; it looms unrealistically over the bleakly amusing, violently lyric, craftsman-like play and makes it small. What theatergoers are likely to find most startling is what a tricked-up but still hoary old-fashioned melodrama it is. [...] His writing is shrewd, foul and occasionally so full of specific local color that we strain to comprehend the heavily accented language. Whatever we miss in word-by-word understanding, however, is more than made up for by vibrant, knowing performances.²⁶⁰

Fintan O'Toole, der schon viel über *The Beauty Queen of Leenane* und über die Trilogie geschrieben hatte²⁶¹, schrieb auch über die New Yorker Aufführung vor die Daily News einen Artikel. Vor allem zu Beginn seines Artikels schreibt Fintan O'Toole über bis dahin von ihm nicht erwähnte Stellen der Stücke:

Early in this brilliant, dark and very funny play, one character asks another, "What country are you in?" The answer seems obvious. We are in the west of Ireland, a landscape that has been, in the theater and the cinema, loaded with myth and romance. What makes the play original, though, is that we are also in many other countries. [...] At one level, "The Beauty Queen of Leenane" is a relentlessly realistic play. From the first moments, the merciless rain pelting down outside the window tells you that this is not going to be a rustic Irish romance. McDonagh's vision is almost as pitiless as the rain. [...] harsh and ultimately violent [...] the world in which that story is set is certainly not romantic. It is a broken, rundown culture, in which old ways are forgotten and nothing has replaced them but the flotsam and jetsam of television and consumer goods.²⁶²

²⁵⁸ Ben Brantley: *A Gasp for Breath Inside an Airless Life*.

²⁵⁹ Ebenda.

²⁶⁰ Linda Winer: *A "Beauty" and Her Beastly Mother in Galway*. Newsday (NY), 27.02.1998.

²⁶¹ Siehe: III.1.1.1.1. – III.1.1.1.7. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane* und folgende Kapitel.

²⁶² Fintan O'Toole: *Fiercely Funny "Beauty"*. The Daily News (New York), 27.02.1998.

Später wiederholt er seine Argumente für das Stück, die er schon nach der Premiere von *The Beauty Queen of Leenane* zwei Jahre zuvor angebracht hatte;

It is were merely an exercise in realism, though, the play would probably have little to say to a non-Irish audience. What makes it so universally eloquent is that the realism tips over into a cruel but moving comedy. The dialogue is so superbly strange, the storytelling so skilled, that the whole acquires the speed and fascination of a fairy tale. This mixture of realism and fable makes ferocious demands of the actors. They have to be both characters and caricatures, believable people who are also figments of the story. [...] The result is a human drama that is neither regal nor beautiful, but extraordinarily compelling nonetheless.²⁶³

Mit folgenden Schlagworten war hingegen Michael Sommers Besprechung vor allem auf die Beschreibung des Effektes des Stückes konzentriert.

[...] seeing something authentically Irish. [...] a killer story. [...] and there's a morning-after scene between them and Mag that's quite funny before it turns ugly. [...] Sure, you can spy a fatal conclusion rumbling in like a thunderstorm, but the suspense that author and director create in finally getting you there truly grips your heart. [...] you may be surprised by the churned-up conflict of emotions you'll feel for both woman. Horror, pity, satisfaction. [...] strong dramatic stuff [...]. Sometimes the machinery of McDonagh's construction clanks, but Hynes' well-judged staging wraps this story up in a potent theatrical realism that takes you willingly on a journey to dark places no travel agent can find.²⁶⁴

Das Ende seines Artikels beinhaltet einen weiteren Hinweis auf die bevorstehende Premiere von *The Cripple of Inishmaan*.²⁶⁵

In einem kurzen Artikel in der Irish Times wird Ende Februar darauf hingewiesen, dass *The Beauty Queen of Leenane* wegen des großen Erfolges in New York eventuell an den Broadway übersiedeln wird²⁶⁶, was wenig später auch passiert.²⁶⁷

Auch im Examiner in Irland erschien ein weiterer Artikel über die Aufführungen in New York: so macht Dermont O'Gara auf den Umstand der vorwiegend lokal verständlichen Anspielungen aufmerksam, die sich in dem Stück verstecken und für ein Publikum außerhalb Irlands nur schwer oder gar nicht verständlich sind²⁶⁸.

In der Sunday Times weist Michael Ross darauf hin, dass die geplanten acht Wochen von *The Beauty Queen of Leenane* in New York schon so gut wie ausverkauft sind und

²⁶³ Fintan O'Toole: *Fiercely Funny* "Beauty".

²⁶⁴ Michael Sommers: "*Beauty Queen of Leenane*" is dark mother-daughter tale. Staten Island Advance, 27.02.1998.

²⁶⁵ Siehe: III.2.1.1.3. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* in New York.

²⁶⁶ Siehe: Victoria White: *Broadway beckons for 'Beauty Queen'*. Irish Times, 28.02.1998.

²⁶⁷ Bis 08. April war das Stück noch im Atlantic Theater in New York zu sehen.

²⁶⁸ „[...] while the references to Kimberly biscuits, Jaffa cakes and TV's Bosco were lost on the predominantly local audience [in NY], the dramatic effect and the quality of the writing, direction and performances most certainly were not.” – Dermont O'Gara: *Beauty Queen of Leenane gets a royal reception in New York*. The Examiner, 28.02.1998.

es deshalb, neben einer Verlegung an den Broadway, auch die Überlegung der Druid Theatre Company gibt, die ganze Leenane-Trilogie nach New York zu bringen²⁶⁹.

Währenddessen geht die Berichterstattung über *The Beauty Queen of Leenane* in New York weiter. Einen ausführlichen Artikel widmet Variety dem Stück; Greg Evans über *The Beauty Queen of Leenane*:

British wunderkind (though apparently Irish by obsession) Martin McDonagh makes his U.S. debut [...]. Brutal and heartrending, this family drama about a dangerously draft mother and daughter seems always to be flirting with theatrical cliché and hoary devices, only to have the very sharp author steer into territory as fresh as it is harrowing.²⁷⁰

So wie Donald Lyons die Leistung des Ensembles als „jamming as if for the first time“²⁷¹ bezeichnet, beschreibt Greg Evans die Spielweise der Schauspieler als vertraut mit dem Stück:

The company's familiarity with the play is obvious: Scene after scene unfolds with flawless pace, a level of tension and menace simmering just below the surface. [...] Manipulative and always complaining, Mag at first strikes the audience as a rather comic, pitiful character, while the daughter seems justifiably exasperated and stern. The extent of the woman's cruelty toward each other only gradually makes itself clear. [...] Lest anyone think these characters are all talk and little harm, McDonagh builds on the brutality through the second act [...] so brutal it leaves the audience squirming.²⁷²

Auch Greg Evans beschreibt die Wirkung des Stückes auf den Zuschauer und die möglichen, aber nicht notwendigen Interpretationen des Stückes:

Audience knows from the start that the unopened missive will fall into the wrong hands (just as surely as that fireplace poker will be put to a bad use), but McDonagh toys with the device, and audience expectations, to build tension and a sense of doom. In less talented hands, the [...] ending would be hackneyed, but here it seems inevitable. [...] While the play certainly could be interpreted as allegory – decrepit, grasping Mother Ireland, curing her children with a life of despair and hopelessness – “Beauty Queen” works as well as it does precisely because the characters do not come off merely as symbols. [...] Audiences will spend most of the play shifting allegiances from one character to the other, which of course is what McDonagh has in mind. [...] Set and costumes couldn't be better, from the cement-gray, water-stained walls (complete with small portraits of John and Robert Kennedy) to Mag's shabby old robe.²⁷³

Zum Schluss verweist auch Greg Evans auf die bevorstehende Premiere des *Cripple* in New York²⁷⁴.

²⁶⁹ Siehe: Michael Ross: *Fulfilment of the Druid's promise*. Sunday Times, 01.03.1998.

²⁷⁰ Greg Evans: *The Beauty Queen of Leenane*. Variety, 02.-08. 03.1998.

²⁷¹ Siehe oben: Donald Lyons: *Theater: Irish Gothic*. Wall Street Journal, 27.02.1998.

²⁷² Greg Evans: *The Beauty Queen of Leenane*. 02.-08. 03.1998.

²⁷³ Ebenda.

²⁷⁴ Siehe: Kapitel III.2.1.1.3. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* in New York.

Da *The Beauty Queen of Leenane* so überaus erfolgreich war und schon sehr bald die Rede davon war, das Stück vom Atlantic Theatre an den Broadway zu verlegen, brach eine regelrechte Diskussion aus, an welchem Theater das Stück laufen sollte. Neben der finanziellen Frage war dies selbstverständlich auch eine logistische, da es dahingehend im Vorhinein keine Pläne gegeben hatte.²⁷⁵

Anlässlich der Aufführungen in New York erschien im Examiner ein längeres Gespräch von Anna Manahan über ihre Rolle als Mag Follan in *The Beauty Queen of Leenane*.²⁷⁶

Joseph Hurley wiederum konzentriert sich vor allem auf die Rollen und die Schauspieler des Stückes. Ganz allgemein zu dem Stück schreibt er:

[...] as “The Beauty Queen of Leenane” turns out to be is a fairly simplistic, reasonably contrived four-character tragicomedy set within the drab, weather-stained walls of a cottage [...]. In this parched, almost Beckettian environment [...]²⁷⁷

Die einzelnen Schauspieler und Figuren betreffend:

[...] Anna Manahan making a thundering crafty old dictator of Mag, never once begging for unearned sympathy from the audience. [...] Marie Mullen [...] turns the tricky and somewhat underwritten role of the emotionally imprisoned daughter into as much of a recognizable human being as McDonagh’s sporadically patchy writing allows. [...] Brian F. O’Byrne [...] is enormously effective as Pato, who supplies Maureen with a somewhat improbably night of physical love, and then rather naively offers her an escape route. [...] Tom Murphy invests Ray, a role which in other hands might easily come over as more of a literary convenience than a viable character, with precisely that sort of actorly energy and guile that makes an audience greet his entrances with pleasure and his exits with regret.²⁷⁸

Auch auf die Regie geht Joseph Hurley in seiner Besprechung ein:

Hynes’s direction seems relatively brisk and pointed, aimed at bringing playwright McDonagh’s aims into clear focus. A few questions, however, do linger. Late in the play a character whose hand has been forced down onto a supposedly red-hot stovetop, not just once, but twice, emerges in the very next scene not only unbandaged but manifesting not the lightest sign of pain or injury. Elsewhere there are pauses so protracted that an audience might begin to wonder if an actor were struggling backstage with a zipper in a costume change, or if a vital prop had somehow been mislaid.²⁷⁹

Trotz der ansonsten sehr positiven Kritiken und auch einer offensichtlichen Faszination von Seiten Joseph Hurleys, fällt seine Urteil eher negativ aus:

²⁷⁵ Siehe auch: Patrick Pacheco: *Theaters Battle Over ‘Beauty Queen’*. Newsday, 04.03.1998. Victoria White: *Broadway beckons for ‘Beauty Queen’*. Irish Times, 28.02.1998.

²⁷⁶ Siehe: Dermont O’Gara: *Beauty Queen of Broadway*. Examiner, 04.03.1998.

²⁷⁷ Joseph Hurley: *“Beauty Queen” skids off runway*. Irish Echo (New York), 04.03.1998,

²⁷⁸ Ebenda.

²⁷⁹ Ebenda.

There is about “The Beauty Queen of Leenane” a certain unavoidable quality of manipulation.²⁸⁰

In gewisser Weise relativiert er dies jedoch am Ende seines Artikel mit dem Hinweis, dass es nicht fair sei, einen neuen Autor anhand nur eines Stückes zu beurteilen – ein Hinweis, der wohl als Kritik an seinen Kollegen gesehen werden kann, die das erste Stück McDonaghs so über alle Maßen lobten. Ein durch und durch positiver Bericht hingegen in der New York Times am 08. März: zur Selben Zeit wie *The Beauty Queen of Leenane* feierte auch Jazmina Rezas Stück „Kunst“ einen fulminanten Erfolg in New York²⁸¹. Vicent Canby schreibt über beide Stücke:

“The Beauty Queen of Leenane” and “Art” opened just four days apart, they provide the sort of one-two punch of accumulating excitement that no amount of prefabricated hype can manufacture. The plays themselves have nothing in common except their display of talent and the heritage of a discipline whose pleasures can only be simulated by films and television.

This is living theater: actors acting in the moment you behold them, creating a relationship in which the members of each particular audience are as integral to a performance as what is happening on the stage. A performance is a spooky, ephemeral thing. Without you, it doesn’t exist. When it’s over, it’s gone. [...] When you watch movies you are so wrapped in the dark that you can be persuaded to believe almost any nonsense. It’s part of the fun of movies.²⁸²

Dieser Vergleich mit der Wirkung von Filmen ist, zumindest was McDonaghs Stück betrifft, nicht zum ersten Mal geäußert worden und, wie schon erwähnt, auch gar nicht so sehr aus der Luft gegriffen²⁸³. Auch wenn Vincent Canby den Film anspricht, verweist er gleich darauf auf das viel ambivalentere Verhältnis des Publikums in Bezug auf das Theater.

Live theater is something very different. There is all that light coming from the stage. You are never unaware of surrounding members of the audience, or of the fact that you are observing actors impersonate other people. The result is that you develop bifocal vision, which allows you to appreciate both the fiction taking place on the stage and the skills of the people making it possible. When you are swept away, you can be sure it is because of a nearly miraculous conjunction of what are – to us – arcane forces. [...] On the stage, every imperfection announces itself.

The pleasures of live theater are many and complex, but so rarely realized that when they are experienced they have a way of prompting you to try to redefine theater. What makes theater different? And, when it works, so fulfilling? The answer is never the same for any two plays.²⁸⁴

²⁸⁰ Joseph Hurley: “*Beauty Queen*” skids off runway.

²⁸¹ Später „unterlag“ *The Beauty Queen of Leenane* dem Stück als bestes Stück bei den Tony Awards.

²⁸² Vincent Canby: *Two Reminders of What Theatre Is All About*. New York Times, 08.03.1998.

²⁸³ Siehe u.a. II.1. Interviews und Portraits.

²⁸⁴ Vincent Canby: *Two Reminders of What Theatre Is All About*. 08.03.1998.

Im Vergleich zu den anderen irischen Autoren²⁸⁵, so Vincent Canby, schreibt McDonagh jedoch nicht um der Sprache willen, auch wenn die Sprache eines der wichtigsten Elemente seiner Stücke ist.

Martin McDonagh is 27 years old and already a man of the Irish theater, but with a difference. Though he has a gift for language, he demonstrates in "The Beauty Queen of Leenane" that he is not especially interested in language as a poetic end in itself. Rather, he uses it to spin stories that make you laugh out loud as they curl your hair. [...] Mr. McDonagh's strong suit is creating characters so vivid, unsentimental and heartbreaking that they seem undercut by his melodramatic devices, which, of course, are also part of the play's sardonically comic vision.²⁸⁶

Am selben Tag erschien auch ein weiteres Interview mit McDonagh, diesmal in *Newsday*²⁸⁷.

Ebenfalls den Vergleich mit Filmen macht Miriam Horn in ihrem Artikel über das Stück. Nach einem etwas lakonischen Einstieg mit einem kurzen Portrait McDonaghs – der Hinweis, dass er viel lieber für den Film schreiben würde darf hier nicht fehlen – kommt Miriam Horn auf die Verbindung mit dem Film zu sprechen:

That background, in a way, accounts for McDonagh's success. Influenced by the movies of such directors as David Lynch and Quentin Tarantino, McDonagh brings to the stage the same wild excesses of perverse humor and cruelty. The effect is stunning when the characters are there, alive, in the room. [...] The Beauty Queen of Leenane, [...] makes full use of the immediacy and intimacy of live theater. Like its characters – a hateful old woman and her trapped, vengeful daughter – the play never escapes the dreary confines of their Irish cottage. Though their language is lovely and often hilarious – a dialect absorbed by the playwright from his Irish uncles – the women talk of nothing: what's on the telly, the lumps in the porridge. [...] Bored, they torment each other, to horrifying ends. [...] A masterfully well-made play, McDonagh's work is also dark sitcom, full of slapstick and barbed one-liners. And Beauty Queen is also movielike, with a casual violence more like Tarantino's *Reservoir Dogs* than the stylized slayings of Shakespeare. In McDonagh's hell, love and tenderness are rare. But someday, he promises, "I'll write a romantic comedy where hardly anybody gets murdered at all."²⁸⁸

In Irland wurde weiterhin von den Aufführungen und Erfolgen in New York berichtet, so auch von den Hoffnungen, das Stück bei der engeren Auswahl für die Tony Awards zu sehen²⁸⁹, eine Hoffnung, die sich bestätigen sollte.

Um bei der chronologischen Reihenfolge zu bleiben, wieder ein Sprung zurück nach Amerika. Ein weiteres Portrait mit einem Interview mit McDonagh erschien Mitte

²⁸⁵ Siehe auch: Kapitel III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*; II.1. Interviews und Portraits; II.5.1. Sprache.

²⁸⁶ Vincent Canby: *Two Reminders of What Theatre Is All About*. 08.03.1998.

²⁸⁷ Siehe II.1. Interviews und Portraits.

²⁸⁸ Miriam Horn: *Now on stage: live movies*. U.S. News & World Report, 09.03.1998, Seite 10.

²⁸⁹ Siehe: Declan Hassett: *Broadway calls for a Beauty Queen to be Tony's darling*. Examiner, 12.03.1998.

März im Newsweek²⁹⁰, den Beginn des Artikels bestimmt einmal mehr der Vergleich McDonaghs mit großen irischen Dramatikern:

McDonagh is a startling new voice in the great theatrical tradition of Synge, Yeats, O'Casey, Shaw, Friel and many others.²⁹¹

Und zu dem Stück *The Beauty Queen of Leenane*:

[...]the play spirals to a climax of murder and madness, a spiral interlaced with the blackest of black comedy. [...] "The Beauty Queen" has the eerie effect of creating an Ireland that is both real and nightmarish, a kind of green hell that holds its people in the grasp of a spiritual inertia.²⁹²

In einem Artikel schreibt John Lahr unter anderem über *The Beauty Queen of Leenane*; in nur wenigen Zeilen bringt John Lahr das zum Ausdruck, was sich in vielen anderen Kritiken vereinzelt wieder findet:

Comedy turns darker and deeper in Martin McDonagh's 'The Beauty Queen of Leenane', [...] which is a riveting winter's tale – as chill and bleak and cruelly amusing as the pebble-granite impoverishment of the rural Irish cottage in which it's set. McDonagh [...] is a natural storyteller. He can make an audience gasp. He knows how to twist a plot, how to reveal personality through gesture, and how to bring the set into play. He is also, incidentally, very funny.²⁹³

An sich nichts neues, dass auch er auf die Einfachheit der Geschichte hinweist, er bringt es aber auf den Punkt:

The tale is a simple, primitive one about an aged mother and her virgin forty-year-old daughter, who is trapped in a punishing solitude. And yet it is filled with complex emotional surprises and reversals.²⁹⁴

John Lahr erwähnt, wie so viele vor ihm auch, den Regen vor den Fenstern – und die schmutzigen Fenster: „[...] pelting rain is visible through smudged windows above the kitchen sink.“²⁹⁵ *The Beauty Queen of Leenane*, so John Lahr,

„begins as high comedy and ends as high melodrama – the kind of emotional roller-coaster that McDonagh specializes in.“²⁹⁶

Ein weiteres Interview mit Garry Hynes erschien am 7. April im Examiner, Hauptgesprächspunkt: *The Beauty Queen of Leenane* und der Erfolg in New York.

In einem ausführlichen Artikel über *The Cripple of Inishmaan* zieht Ben Brantley auch Parallelen zu *The Beauty Queen of Leenane*²⁹⁷.

²⁹⁰ Siehe II.1. Interviews und Portraits.

²⁹¹ Jack Kroll: *The McDonagh effect*. Newsweek, 16.03.1998, Seite 51.

²⁹² Ebenda.

²⁹³ John Lahr: *Love among the Ruins*. New Yorker, 16.03.1998, Seite 81.

²⁹⁴ Ebenda.

²⁹⁵ Ebenda.

²⁹⁶ Ebenda.

²⁹⁷ Siehe auch: III.2.1.1.3. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* in New York.

Although darker and more intensely focused than “Cripple”, “Beauty Queen” shares many of its themes, notably the warping effects of small-town claustrophobia, as well as the playwright’s startling gift for subverting audience expectations.²⁹⁸

Außerdem habe *The Beauty Queen of Leenane* noch einen weiteren, entscheidenden Vorteil gegenüber der New Yorker Produktion von *The Cripple of Inishmaan*:

[...] the New York production of “Beauty Queen“ is blessed with the original Irish cast and director that first presented the play in Galway two years ago, and its four performer have developed a profound intimacy and ease with their characters.²⁹⁹

Auch im Zuge von *The Cripple of Inishmaan* wurden wiederholt Interviews mit Martin McDonagh in den Zeitungen abgedruckt,³⁰⁰ Teilweise beziehen sich die Antworten McDonaghs explizit auf das Stück, aber wie bei allen anderen Interviews sind die Aussagen meist für alle seine Stücke gültig.³⁰¹

In mehreren Ausgaben des Time Magazins wurde ein längerer Artikel von Richard Zoglin veröffentlicht³⁰², ein Artikel, der auf beide zu dieser Zeit laufenden Stücke in New York eingeht und gleichzeitig ein Portrait McDonaghs vermittelt. Auch hier wieder das Heranziehen des Films als Referenzpunkt. Zu Beginn seines Artikels schreibt Richard Zoglin: „Martin McDonagh's dark Irish plays have created a sensation“³⁰³ und verweist auf die Erfolge, die McDonagh in New York mit den beiden Stücken hat. Trotz einer generell positiven Einstellung den Stücken gegenüber, relativiert Richard Zoglin die Hype um McDonagh und seine Stücke:

McDonagh may or may not be the greatest, but he is certainly the freshest, most confident new voice in the theater to come along in years. *Beauty Queen*, [...] is a dark, beautifully crafted comedy-drama [...]. What makes the play so startling is its mix of old-fashioned dramaturgy-the plot hinges on an undelivered letter-and the chilling, unsentimental way in which it shows the casual cruelty people wield against each other.³⁰⁴

In einem Interview von Liesa Flanagan Goins mit Brían O’Byrne ist das Hauptthema die beiden Stücke, die zu dieser Zeit in New York liefen. Brían O’Byrne, der auch in New York die Rolle des Pato inne hatte über McDonagh:

It galls me to say it, but he’s a genius. [...] Writing, to him, is absolutely instinctive. After we rehearsed *Beauty Queen*, he only had to change six or seven lines. His writing is hugely insightful and he knew what would work onstage after seeing only

²⁹⁸ Ben Brantley: *Twisted lives in a Provincial Irish Setting*. New York Times, 08.04.1998, Seite E1.

²⁹⁹ Ebenda.

³⁰⁰ So zum Beispiel am 12. April in der Staten Island Sunday Advance ein Gespräch mit Michael Kuchwara. – II.1.. Interviews und Portraits.

³⁰¹ Siehe II.1. Interviews und Portraits.

³⁰² So zum Beispiel in der Time Canada am 13.04.1998; in der Time South Pacific am 20.04.1998.

³⁰³ Richard Zoglin: *When O’Casy met Scorsese*. Time Canada, 13.04.1998, Seite 176.

³⁰⁴ Ebenda.

four plays himself. [...] Martin didn't really find his voice until he began this Irish one.³⁰⁵

Dieses Eigene der Sprache, so sehr es vielleicht auch an Synge und andere erinnern mag, war letztlich der Durchbruch in McDonaghs Karriere³⁰⁶, so Brían O'Byrne, und Liesa Flanagan Goins beschreibt dies folgendermaßen:

The voices McDonagh hears end up in dark characters that evoke pity and riotous laughter.³⁰⁷

Zum einen die Sprache, zum anderen ist es aber die Lust am Geschichtenerzählen, die Brían O'Byrne hervorhebt:

Martin's strongest point is he tells a great story and you can't help be sucked in, [...] He has both pathos and comedy at the same time.³⁰⁸

Und über den Erfolg von *The Beauty Queen of Leenane* in Irland meint Brían O'Byrne:

The audience was laughing so much because they were so familiar with the characters. [...] There is a bleakness and a starkness inevitably in the West of Ireland with the weather and the landscape [...] The characters become heroic because everyone's trying to get above that.³⁰⁹

Als Fazit schreibt Liesa Flanagan Goins:

His talent for creating characters that can relate moving stories with pathos, comedy and dignity, combined with a brazen personality and good looks have thrust him into the spotlight seemingly from out of nowhere.³¹⁰

Den Zuschlag für die Aufführungen von *The Beauty Queen of Leenane* am Broadway erhielt letztlich das Walter Kerr Theater.³¹¹ Die Übersiedelung der Produktion an den Broadway hatte weitere Reaktionen der Medien zur Folge. In der New York Times erschien ein langer Artikel über das Stück, die Schauspieler(innen) und die Regisseurin, die Zusammenarbeit mit Martin McDonagh während der Proben und den Erfolg des Stückes. Peter Marks schreibt auch in groben Zügen über die Erfolgsgeschichte des Stückes in den letzten beiden Jahren und das erstaunliche Phänomen, dass ein Stück mit solch einem Erfolg von Off Broadway an den Broadway übersiedeln kann.

³⁰⁵ Brían O'Byrne zitiert in: Liesa Flanagan Goins: *McDonagh takes Manhattan/The Quiet Man*. Midtown Resident New York, 17.04.1998, Seite 15 ff.

³⁰⁶ Siehe dazu auch das Kapitel II.1. Interviews und Portraits und II.5. Die Sprache.

³⁰⁷ Liesa Flanagan Goins: *McDonagh takes Manhattan/The Quiet Man*. 17.04.1998.

³⁰⁸ Brían O'Byrne zitiert in: ebenda.

³⁰⁹ Brían O'Byrne zitiert in: ebenda.

³¹⁰ Ebenda.

³¹¹ Siehe auch Zeitungsnotiz im Examiner vom 18.04.1998; Tuam Herald, 18.04.1998; Examiner, 20.04.1998; Connacht Sentinel, 21.04.1998.

In einem ausführlichen Gespräch mit den Schauspielerinnen Anna Manahan und Marie Mullen sowie der Regisseurin Garry Hynes spricht Peter Marks die Probearbeiten an dem Stück an und gibt so Einblicke in die Arbeit mit dem Stück. So zum Beispiel die doch enormen physischen Herausforderungen in dem Stück, zu denen Anna Manahan zu Peter Marks sagte, als es um folgendes Thema ging:

But when physical suffering became an additional potential hazard, Ms. Manahan put her foot down. "At one point, Martin wanted Marie to stand on my back!" Ms. Manahan declared, the shock registering again in her burning gaze. "I said, 'I'm sorry, Martin, but nobody is going to stand on my spine.'"³¹²

Dieser Wunsch McDonaghs, so Peter Marks, sei jedoch durchaus nachvollziehbar, wenn man den Inhalt des Stückes bedenkt.

[...] his venom-tipped sarcasm, disorienting plot twists and characters that are simultaneously endearing and repulsive, he was seeking nothing less than to break the back of a convention-driven Irish staple, the kitchen sink drama. [...] a portrait of a destructive mutual dependency, one in which pain, both physical and psychological, is inflicted and received with equanimity.³¹³

So sei auch das Aufrechterhalten dieses psychologischen Hasses der beiden Figuren eine Herausforderung über fast zweieinhalb Stunden.

"This play takes your guts out", said Ms. Manahan [...] In a work with so many upsetting turns – audiences are provoked to audible gasps several times during the disturbing second act – Ms. Manahan and Ms. Mullen say they are exhausted to the point of bone weariness, with an intensity they've never before experienced in their long associations with the Irish theater.³¹⁴

So sehr dieses Stück auch an das Kitchen Sink Drama erinnere, so Peter Marks, es gehe viel weiter, weit darüber hinaus:

Maureen and Mag are, of course, stock characters out of the kitchen sink genre; but Mr. McDonagh twists the audience's expectations with these instantly recognizable types, giving "Beauty Queen" its unnerving power.³¹⁵

Trotz dieser Herausforderung an die Schauspielerinnen, sind diese beiden Rollen genau das, worauf Schauspieler(innen) warten, ideal, herausfordernd, perfekt³¹⁶, diese Schlussfolgerung zieht auch Peter Marks aus seinem Gespräch mit den beiden Schauspielerinnen.³¹⁷ So war Marie Mullens Reaktion auf die Rolle positiv, für Garry Hynes stand früh fest, dass sie Marie Mullen in der Rolle der Maureen haben wollte.

³¹² Peter Marks: *Depicting The Hurt Of Love Curdling Into Hate*. New York Times, 21.04.1998, Seite E1, 4.

³¹³ Ebenda.

³¹⁴ Ebenda.

³¹⁵ Ebenda.

³¹⁶ Siehe auch: Gespräche mit den Schauspielern im Anhang.

³¹⁷ „The roles may be trials, but they are also the sort actors spend entire careers waiting for.” – Peter Marks: *Depicting The Hurt Of Love Curdling Into Hate*. 21.04.1998.

Garry Hynes dazu:

I knew quickly that I wanted Marie for Maureen,[...] because she is quite simply one of the best actors of her generation. Here was an extremely difficult role: if an audience didn't have sympathy for the character, the story would become mechanical, because at the same time she has to be capable of extreme acts.³¹⁸

Und Marie Mullen zu ihrer Rolle:

„When I read this play I thought, ‘Yeah, I could do something with this,’ [...] Her hopes are real, for a full life, [...] But she’s damaged, and in the end, you have to decide how damaged she is.³¹⁹

Anna Manahan zu ihrer Rolle als Mag:

She’s one of the darkest characters I’ve ever played, [...] [But] I don’t have to go out on the street and have cabbages thrown at me to know what it’s like to be hit by a cabbage. [...] Every look, every nuance is like a stitch, [...] If you drop one, you’re in trouble, because it’s all so interknitted. [...] To look for subtext would destroy the play,[...] What we do is walk this tightrope of hate and love and passion. It’s a theatrical play, and you just have to be very, very truthful.³²⁰

Ein Artikel vom 24. April wird sehr deutlich bezüglich der Folderszenen. Gab es in den Artikeln vorwiegend nur Anspielungen und Hinweise auf diese Szenen, stellt Jacques le Sourd diesen Umstand fast ganz an den Beginn seines Berichts über *The Beauty Queen of Leenane*.

[...] she [Maureen] holds her aged mum’s hand to the range and scalds her with boiling oil. We get to watch this unwatchable scene of torture in the second act of “The Beauty Queen of Leenane”. The title, needless to say, is a sinister joke.³²¹

Angewidert und fasziniert zugleich versteift sich Jacques le Sourd auf diese Grausamkeiten und verweist auf weitere dieser Zwischenfälle in diesem und den anderen Stücken. Der letzte Hinweis auf die explodierende Katze bezieht sich auf das bis dahin nur dem Titel nach bekannte Stück: *The Lieutenant of Inishmore*.

[...] McDonagh seems to despise the people he has created and to get a weird kick out of torturing them – and the audience in the bargain. (Every play has lip-smacking descriptions of offstage animal torture, as well. In a future work, McDonagh has promised to simulate the explosion of a cat onstage. [...])³²²

Positiv kann man diese Besprechung nicht nennen, so unterstreicht Jacques le Sourd seinen Unmut auch mit dem Hinweis, dass der Beginn, der ganze erste Teil des Stückes langweilig sei, ein Umstand, den Jacques le Sourd hervorhebt und seinen

³¹⁸ Garry Hynes zitiert in: Peter Marks: *Depicting The Hurt Of Love Curdling Into Hate*.

³¹⁹ Marie Mullen zitiert in: ebenda.

³²⁰ Anna Manahan zitiert in: ebenda.

³²¹ Jacques LeSourd: *A world where sadists hold court/Beauty: Torture, hate and misery*. Star (New York) u.a., 24.04.1998, Seite 1c, 3c.

³²² Ebenda.

Kollegen unterstellt, nicht erwähnt zu haben.³²³ Enttäuscht über die Herzlosigkeit und Ausweglosigkeit, die das Stück vermittelt, schreibt Jacques le Sourd:

Though there's no way to like her [Maureen], you might harbor some hope for Maureen to get a life of her own after all the violence. [...] But no. Rest assured that the playwright intends to snuff out all hope for everyone. In New York, audiences tend to respond to the ordeal of such a play with nervous laughter. The most charitable view I can take is that McDonagh is trying for some kind of gothic high camp [...] But his work lacks the humanity [...]. [...] director Garry Hynes [...] lavish more care on the artless script than it deserves.³²⁴

Ein durchwegs positiver Bericht erschien in der Los Angeles Times bezüglich der Stücke McDonaghs und deren Erfolg in New York. Und das, was bei Jacques le Sourd³²⁵ als langweilig beschrieben wurde, bekommt hier eindeutig die gegenteilige Wirkung zugesprochen:

Here's a sure sign of a playwright in total control: The audience is sitting in their seats, their hearts pounding, while onstage virtually nothing is going on. [...] an overly large and nasty old woman in a jaunty cap is rocking in her chair, where she always sits. Next to her is a piece of paper, a letter for her daughter that a neighbor has left in her care. She rocks. She looks vacantly out. And a strange sound is coming off of the audience. A thousand people are praying she won't do to that letter what they know she's going to do. [...] "Beauty Queen" is a juicy story, a family melodrama that takes several unexpected, horrific turns. When written badly, this kind of story is called soap opera.³²⁶

Und ganz allgemein zu den Stücken McDonaghs, die, so Laurie Winer, vor allem die Kraft des Geschichtenerzählens McDonaghs hervorheben:

He may not be a master yet, but when that old woman sits rocking in her chair, not even looking at the letter by her side, there's no doubt that Martin McDonagh is a master storyteller.³²⁷

So überrascht McDonagh in seinen Stücken einfach immer wieder.

McDonagh loves to surprise audiences, to constantly remind us that what we've assumed about his characters is just a half-baked assumption. [...] If the play becomes oddly exhilarating, it's because McDonagh has a taste for gore; he finds life in it.³²⁸

Schließlich stellt Laurie Winer die beiden in New York laufenden Stücke gegenüber und zeigt die Unterschiede in den Figuren der beiden Stücke auf.³²⁹

³²³ „What hasn't been reported about "The Beauty Queen of Leenane", though, is that the first act [von *The Beauty Queen of Leenane*] is numbingly boring." – Jacques LeSourd: *A world where sadists hold court/Beauty: Torture, hate and misery*.

³²⁴ Ebenda.

³²⁵ Siehe oben.

³²⁶ Laurie Winer: *Martin McDonagh: Remember the Name*. Los Angeles Times, 24.04.1998, Seite B8.

³²⁷ Ebenda.

³²⁸ Ebenda, Seite B9.

³²⁹ Siehe dazu: Kapitel III.2.1.1.3. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* in New York.

Die Übersiedelung des Stückes in das Walter Kerr Theater wurde auch in der Irish Times und in dem Irish Independent³³⁰ kommentiert. So schreibt Helena Mulkerns in der Irish Times, dass die Übersiedelung in das wesentlich größere Haus am Broadway (etwa tausend Sitze (940) im Gegensatz zu etwas mehr als hundertfünfzig (160)) an sich gar nicht so schwierig war, da die Spielstätte in Sydney ebenfalls eher diesen Dimensionen entsprochen habe.³³¹ Am Ende ihres Berichtes aus New York steht noch der Hinweis, dass das Stück bis Oktober auf dem Spielplan des Walter Kerr Theaters stehen würde.

Ein weiterer Artikel über die beiden Stücke in New York erschien zwei Tage später in der Sunday Business Post. Zu Beginn ihres Artikels verweist auch Marion McKeone auf die Verständnisschwierigkeiten hin, die vor allem durch typisch irische Produkte entstehen³³².

While the audience might have had difficulties with the daily staples of his characters, there was no mistaking his savage evocation of their loneliness, desperation and sheer malice. [...] The eight-week off-Broadway stint earned it the kind of reviews that most playwrights only dream of. And again at the opening *The Beauty Queen of Leenane* a chord so deep that the audience spontaneously gasped, hissed, and when McDonagh's emotional rollercoaster shuddered to a halt, leaped to their feet in a sustained standing ovation.³³³

Auch Garry Hynes zeigte sich erfreut über den Erfolg: Orla Healy zitiert Hynes in ihrem Artikel mit folgenden Worten:

standing at the back of the theatre, realising this was a play that we'd staged in Leenane and Skibbereen, and it was getting this reaction on Broadway, which has to be the most competitive stage in the world.³³⁴

Eine Woche nach dem ausführlichen Artikel über das Gespräch mit den Schauspielerinnen und der Regisseurin³³⁵ erschien ein weiterer Artikel von Peter Marks in der New York Times. Der Artikel kann als eine Fortsetzung des früheren gelesen werden, geht er doch wieder verstärkt auf die beiden Schauspielerinnen und ihr Verhältnis zu den Rollen ein.

Anna Manahan knew "The Beauty Queen of Leenane" was going to give her psyche a shellacking. Not long into rehearsals, she and Marie Mullen [...] began to take their work home, in the form of nightmares. [...] How the women manage to build the bruising relationship eight times a week sometimes mystifies the actresses themselves. Audiences are provoked to audible gasps several times during the disturbing second

³³⁰ Siehe: Angela Phelan: *Queen is crowned in NY*. Irish Independent, 25.04.1998.

³³¹ Siehe: Helena Mulkerns: *Broadway toasts McDonagh's play*. Irish Times, 25.04.1998.

³³² Siehe auch: Kapitel 3.6. Ort/Handlungsort/Irland und folgende Kapitel.

³³³ Marion McKeone: *Laxatives over Broadway*. Sunday Business Post, 26.04.1998.

³³⁴ Garry Hynes zitiert in: Orla Healy: *Garry's Broadway beauty*. Sunday Independent, 26.04.1998.

³³⁵ Siehe oben. Peter Marks: *Depicting The Hurt Of Love Curdling Into Hate*. New York Times, 21.04.1998, Seite E1, 4.

act. Ms. Manahan and Ms. Mullen say they are exhausted to the point of bone weariness, with an intensity they've never before experienced in their long associations with the Irish theater. Don't feel too sorry for the actresses though: applause is a powerful restorative.³³⁶

Im Großen und Ganzen ist es jedoch nur eine Wiederholung dessen, was schon eine Woche zuvor in der New York Times zu lesen war.

In der irischen Tageszeitung *Examiner* erschien ein weiterer Artikel zur New Yorker Aufführung mit dem Hinweis, dass das Stück bis mindestens Oktober dort zu sehen sein wird – und dies das Maximum der mit der Gewerkschaft in New York kompatiblen Laufzeit wäre.³³⁷ Sollte das Stück über diesen Zeitpunkt hinaus am Broadway verbleiben, müsste das Stück mit amerikanischen Schauspielern neu besetzt werden.

Über den fulminanten Erfolg am Broadway schrieb auch im *Galway Advertiser* Cliodhna McGowan und zitierte dabei schon bekannte Aussagen von Garry Hynes³³⁸ sowie überschwängliche Berichte der galwayer Prominenz, die bei der Eröffnung im Walter Kerr Theater zugegen waren.³³⁹

Währenddessen erschien in der *Sunday Business Post* ein sehr langes Interview mit Martin McDonagh, der spätestens nach dem Zwischenfall bei der Preisverleihung in London³⁴⁰ nur mehr selten Interviews gab.³⁴¹

Anlass dafür war unter anderem auch deshalb wieder gegeben, da *The Beauty Queen of Leenane* gleich in sechs Kategorien für die Tony Awards³⁴² nominiert wurde.³⁴³ Erste Reaktionen von Garry Hynes und den Schauspielern darauf wurden in der *Irish Times* abgedruckt. Garry Hynes:

We were hoping to get a few nominations but this is huge [...] It is exciting that this is exactly the same production that opened in the Town Hall Theatre, Galway, on February 1st, 1996 and was seen in Skibbereen and Inis Meain. [...] There has not been one ounce of compromise [...] When I was a student in New York in the early 1970s, I discovered theatre could be made for low budget. So winning a Tony nomination here is important to me.³⁴⁴

³³⁶ Peter Marks: *Depicting The Hurt Of Love Curdling Into Hate*.

³³⁷ Siehe: Dermot O'Gara: *Irish play heads for huge success on Broadway*. The Examiner, 28.04.1998.

³³⁸ Siehe oben. Garry Hynes zitiert in: Orla Healy: *Garry's Broadway beauty*. 26.04.1998.

³³⁹ Siehe: Cliodhna McDowan: *Druid's New Mork magic 'does wonders for Ireland'*. Galway Advertiser, 30.04.1998.

³⁴⁰ Siehe II.1. Interviews und Portraits.

³⁴¹ Siehe dazu: II.1. Interviews und Portraits.

³⁴² Die Verleihung fand am 07.06.1998 statt.

³⁴³ Siehe auch: *Evening Herald*, 05.05.1998; *The Examiner*, 05.05.1998; *Connacht Sentinel*, 05.05.1998; *Irish Times*, 05.05.1998; *Irish Echo*, 06.05.1998; *Irish World*, 08.05.1998.

³⁴⁴ Garry Hynes zitiert in: Francine Cunningham: *"Beauty Queen" picks up six Tony nominations*. The Irish Times, 05.05.1998.

Anna Manahan dazu: „It is so wonderful that the original cast, who have given so much of their life to the play, have been rewarded.”³⁴⁵ Und Brian O’Byrne: „The phone has been hopping off its hook all day with very excited people at the end of the line, [...] But the enormity of all this hasn’t hit me yet.”³⁴⁶

In ihrem Artikel über die bevorstehende Verleihung der Tony Awards schreibt Mary Carr über McDonagh und seine Stücke relativ kritisch und bei weitem nicht so enthusiastisch, wie dies andere getan haben. Sie konzentriert sich außerdem auf die Geschichte der Tony Awards – aus irischer Sicht – und endet ihren Artikel mit dem Verweis auf die anderen, nicht ganz so vorbehaltlos gelobten Stücke McDonaghs.

TV [...] influence have given him the boldness and the universal perspective to mercilessly and hilariously parody the Irish peasantry while at the same time feeding off its motifs for his setting and characters.

It is interesting that so far only his “Irish” plays have made an impact and he admits that it is a vein he cannot mine forever.

Whether McDonagh will emerge as a truly important playwright is also a question. Despite the lavish praise, some critics have expressed reservations about *The Leenane Trilogy* and the later *Cripple of Inishmaan*, which they see as largely derivative pastiche and lacking in depth.³⁴⁷

Bernadette Fallon, die ja ziemlich von Beginn an den Weg der Druid Theatre Company mit dem Stück *The Beauty Queen of Leenane* mitverfolgt hatte, zieht eine Art Resümee in einem Artikel für das *Magpie* Magazin. Auffallend bei dem Artikel ist eine Abweichung der sonstigen Berichterstattung über Garry Hynes und den Tony Award: Bernadette Fallon ist die erste, die darauf hinweist, dass Garry Hynes nicht die erste sondern die zweite Frau ist. Ansonsten bringt sie in Erinnerung, wie die Zusammenarbeit und die Erfolgsgeschichte von Druid und Martin McDonagh begannen:

Martin McDonagh arrived in Galway city for rehearsals in January 1996, a young unknown playwright. He was familiar with Connemara, having spent summer holidays there with his father’s relations. He was hesitant about discussing his new play, *Beauty Queen*, which nobody had yet seen, he was very shy and nervous about doing interviews, but he was very confident about one thing: The play itself and his belief in its merit. He was not unduly worried about the critics. He believed he had written a really good play, and he didn’t see there would be a problem with it.

There almost wasn’t. The national press raved about this exiting new debut. Ironically, it was Galway itself that produced the few dissenting voices to challenge the McDonagh charm. He was criticised for the grating stage-Irish language of his characters, described by other critics as musical. He was criticised for propagating Irish stereotypes, described by other critics as shattering the moulds.³⁴⁸

³⁴⁵ Anna Manahan zitiert in: Francine Cunningham: “*Beauty Queen*” picks up six Tony nominations.

³⁴⁶ Brian O’Byrne zitiert in: ebenda.

³⁴⁷ Mary Carr: *Big Apple falls for Big Mac*. Evening Herald, 08.05.1998.

³⁴⁸ Bernadette Fallon: *Connemara on Broadway myth making all over the world*. *Magpie*, Juni 1998.

Außerdem weist Bernadette Fallon auf den Umstand hin, dass sehr oft, vor allem jedoch spätestens mit dem Stück *The Cripple of Inishmaan*, der Film als Referenz angeführt wurde.

It is interesting to note that the play [The Cripple of Inishmaan] is being spoken of in film terms given McDonagh's fondness for this genre.³⁴⁹

Die ersten Reaktionen auf die schließlich vier Auszeichnungen³⁵⁰ wurden auch in der irischen Presse berichtet³⁵¹.

Ein weiteres langes Interview mit McDonagh erscheint am 14. Juni in Ireland on Sunday.³⁵² Im Guardian erschien ein langes Interview mit Garry Hynes anlässlich der Verleihung des Tony Awards für beste Regie.

Mit dem Ende des Jahre 1998 wurden wieder viele Rückblicke auf das vergangene Theaterjahr gemacht und Resümees gezogen, aus irischer Sicht vor allem McDonagh und die Druid Theatre Company betreffend. Hierbei wurde von Simon Fanshawe auch auf die Auswirkungen McDonaghs vor allem auf das Theater in den Niederlanden hingewiesen.³⁵³

Alles in allem lief *The Beauty Queen of Leenane* im Walter Kerr Theater bis zum Frühjahr 1999, anschließend kam *The Lonesome West* unter der Regie von Garry Hynes an das Lyceum Theater.³⁵⁴

Fast alle der kritischen Stimmen waren im Verlauf der Jahre verstummt, besonders deutlich wurde dies nach der Euphorie, die das Stück in New York hervorgerufen hat. Auch die Auszeichnungen, die Stück, Regie und Schauspieler über die Jahre erhielten, bestätigten auf gewisse Weise die Einstellung der meisten Kritiker zu dem Stück und der Inszenierung durch Garry Hynes.

³⁴⁹ Bernadette Fallon: *Connemara on Broadway myth making all over the world*.

³⁵⁰ Nicht für das Beste Stück – siehe oben (das hat „Kunst“ von Yasmina Reza bekommen) – sondern für Beste Regie, Garry Hynes, Maire Mullen für Beste Schauspielerin und Anna Manahan als beste Nebendarstellerin sowie Tom Murphy als bester Nebendarsteller.

³⁵¹ z.B. in: zwei Artikel in Connacht Sentinel, 09.06.1998; Irish Times, 09.06.1998; The Examiner, 09.06.1998; Galway Advertiser, 11.06.1998; Munster Express, 12.06.1998; Connacht Tribune, 12.06.1998; Tuam Herald, 13.06.1998; Meath Weekender, 13.06.1998; Irish Times, 13.06.1998; Meath Cronicle, 13.06.1998; Waterford Today, 16.06.1998; Sunday Independent, 14.06.1998; Waterford Today, 16.06.1998; Northside News (Cork), 17.06.1998; Connacht Tribune, 19.06.1998; The Guardian, 24.06.1998.

³⁵² Siehe mehr dazu II.1. Interviews und Portraits.

³⁵³ Siehe dazu: Simon Fanshawe: *Playing with Europe's theatrical traditions*. Sunday Times, 13.12.1998. – so betätigt Doreen Kremer vom De Trust Theater in Amsterdam die starke Wirkung durch die Stücke McDonaghs und McPhersons, die das Theaterleben wieder hin zum Erzählen und weg von der Form brachten.

³⁵⁴ Siehe auch: III.1.3. *The Lonesome West*.

III.1.1.1.6. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane*, zweite Tournee in Irland (2000):

Sommer 2000 ging die Druid Theatre Company mit dem Stück erneut auf Tournee. So wurde acht Wochen in Gaiety Theater in Dublin gespielt, davor gab es eine Tournee an elf verschiedene Orte in Irland und Großbritannien, überall war das Stück ausverkauft. Für Dublin war dies im März 2000 die erste Gelegenheit, das Stück ausgenommen von der Leenane-Trilogie, zu sehen. Gute vier Jahre hat es also für das Stück gedauert, um in Dublin auf die Bühne zu kommen. Karen Fricker beschreibt ihn ihrem Artikel in der *Variety* einen der möglichen Gründe, warum das Stück so lange gebraucht hatte um nach Dublin zu kommen.

It is only in its Dublin runs that "Beauty Queen's" largely spotless critical record has started to tarnish. While international and mainstream Irish critics, by and large, have gone mad for McDonagh's tightly plotted tragicomedies, the Dublin intelligentsia has been considerably less impressed.³⁵⁵

So räumt Karen Fricker auch ein, dass diese Haltung vor allem durch die alt anmutenden Elemente in McDonaghs Stücken zu erklären ist.

The crux of the critics' problems with McDonagh's work is what they see as the extremity and datedness of his portrayal of rural Ireland. The Leenane of his trilogy is peopled with murderous, desperate, lonely individuals locked into outdated societal roles and family relationships that they can only break out of through violence – to others and to themselves. While ostensibly set in contemporary times, the plays look and feel as if they were depicting an Ireland of 50 years ago.³⁵⁶

Karen Fricker zitiert auch Fintan O'Toole in Bezug auf die Verwendung von Stereotypen und alten Klischees. Fintan O'Toole (in einem Interview mit dem *Magill Magazine*):

Of course he's dealing with stereotypes, of course he's dealing in a stage Irish mode, [...] but it seems to me that he's the first writer of his generation where these stereotypes can be played with in an almost innocent way.³⁵⁷

Karen Fricker erwähnt auch den auffallenden Umstand der Kritik an den Stücken McDonaghs, Kritik, die zumeist von Leuten kommt, die sich – oder andere – angegriffen fühlen.³⁵⁸ So schreibt sie:

While most who dislike McDonagh's work take particular offense at the fact that McDonagh is not actually from the culture he so gleefully sends up [...]. [...] the emergence of the McDonagh backlash at this particular juncture in his career clearly

³⁵⁵ Karen Fricker: *Ireland feels power of "Beauty"*. *Variety*, 21.08.2000, Vol. 380, Seite 27/31.

³⁵⁶ Ebenda.

³⁵⁷ Fintan O'Toole zitiert in: ebenda.

³⁵⁸ Siehe dazu u.a. auch das Gespräch mit Michael Diskin vom 12.07.2006. Im Anhang, Seite 954.

indicates that his work raises the most issues when viewed in an urban Irish, rather than an international, context. The problem, in short, is who's laughing at whom.³⁵⁹

Diese Problematik, wer über wen lacht, wurde in den meisten Argumenten für und gegen die Stücke gar nicht berücksichtigt, ist aber ein durchaus zentrales Thema der Stücke selbst.

McDonagh's plays are all pitch-black comedies, and indeed he is a skilled creator of comic situations and writes fantastically idiosyncratic, barbed dialogue. But observers find something particularly insidious in the spectacle of the urban Irish bourgeoisie taking in the spectacle of rough country folk eating each other alive for a night's entertainment. While many would argue that what those audiences are laughing at is themselves [...] while others say this argument ignores the diversity of Irish culture, the fact that huge disparities now exist between the cosmopolitan city centers and the rural, depressed countryside. The laughter of those Dublin audiences, the argument goes, is that of combined relief and derision.³⁶⁰

Für diese Wiederaufnahme des Stückes kam es auch zu einer Neubesetzung – allerdings mit schon mit McDonagh Stücken vertrauten Schauspielern. Anna Manahan blieb in ihrer Rolle als Mag, sie ist übrigens die einzige, die ununterbrochen in dieser Rolle zu sehen war. Marie Mullen kehrt in ihre Rolle als Maureen zurück, die beiden männlichen Rollen werden von Peter Gowen und Rúaidhrí Conroy³⁶¹ übernommen. Die letzten Jahre seien aber, so Karen Fricker, nicht spurlos an der Inszenierung vorbeigegangen, und so sei der Eindruck, die Aufführung währe etwas in die Länge gezogen, spürbar.

This can't help but feed into the feeling that the play is staging a cartoon version of Irishness. Some people think that's dangerous. Other people think it's all just for the laugh. The debate is surely evidence of this country's still-uncertain sense of itself, but it's also proof of the power that theater still has here to both inform and inflame the Irish public.³⁶²

³⁵⁹ Karen Fricker: *Ireland feels power of "Beauty"*.

³⁶⁰ Ebenda.

³⁶¹ Siehe: Darsteller bei der Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan* in London, in der Inszenierung in New York und im Film: *Six Shooter*.

³⁶² Karen Fricker: *Ireland feels power of "Beauty"*.

III.1.1.1.7. *The Beauty Queen of Leenane* – Banrín Álainn an Líonáin (2000):

Für das gälischsprachige Arts-Festival 2000 wurde *The Beauty Queen of Leenane* von Mícheál Ó Conghaile ins gälische übersetzt. Der Titel auf Gälisch – der ja indirekt für den englischsprachigen Titel verantwortlich war – lautet: Banrín Álainn an Líonáin.³⁶³

Declan Kiberd, Professor an der Universität in Dublin, schrieb für die Irish Times einen ausführlichen Artikel zu dieser Aufführung, die ebenfalls im Town Hall Theatre in Galway stattfand, in dem er unter anderem einmal mehr auf die Herkunft McDonaghs verwies.

McDonagh, like his predecessor, has had detractors who accuse him of being a “plastic Paddy”. He may not be Anglo-Irish by social class, as Synge was, but he is Anglo-Irish in the geographical sense of having grown up in London as the child of Irish parents. Some people contend that his plays exploit rather than express the western communities depicted, by providing a rather external and cruel rendition of character.³⁶⁴

So kritisiert Declan Kiberd nicht McDonagh, sondern offizielle Stellen, die den Westen Irlands wieder mystifizieren wollen, McDonagh hingegen, so Declan Kiberd, würde zumindest in der Form der Sprach sehr nahe dem Original kommen³⁶⁵.

Some critics see McDonagh as just another London-Irish lad “home” on holidays, moving into Connemara in search of the exotic: but his plays also mock previous attempts by official Ireland to fetishise the western peasantry. In the use of language, however, he remains utterly faithful to the people’s speech.³⁶⁶

³⁶³ Siehe auch: Declan Kiberd: *Gained in translation*. Irish Times, 12.10.1999.

³⁶⁴ Ebenda.

³⁶⁵ Mehr dazu unter: II.5. Die Sprache.

³⁶⁶ Declan Kiberd: *Gained in translation*. 12.10.1999.

III.1.2. *A SKULL IN CONNEMARA*:

III.1.2.1. Uraufführung von *A Skull in Connemara* (1997):

The Beauty Queen of Leenane als erster Teil der Trilogie hielt sich am längsten auf den Bühnen, unterstützt wurde diese Erfolgsstory durch die Aufführung der ganzen Trilogie etwas mehr als ein Jahr nach der Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

Als nächstes folgte *A Skull in Connemara*, wenige Tage darauf *The Lonesome West*. Auch diese beiden Stücke wurden in Folge, aber bei weitem nicht mit demselben Erfolg, als einzelne Stücke aufgeführt.

Premiere der Uraufführung des Stückes fand im Rahmen der ganzen Leenane-Trilogie am 04. Juni 1997 im Town Hall Theatre von Galway statt. Wie schon ein Jahr zuvor ist auch diese Inszenierung durch eine Co-Produktion mit dem Royal Court Theatre entstanden.

Regie:	Garry Hynes
Bühnenbild und Kostüm:	Francis O'Connor
Licht:	Ben Ormerod
Sound Design:	Bell Helicopter
Musik:	Paddy Cunneen

Mick Dowd:	Mick Lally
Maryjohnny Rafferty:	Anna Manahan
Mairtín Hanlon:	David Wilmot
Tom Hanlon:	Brian F. O'Byrne

Inszenierungsanalyse:

Die genaue Inszenierungsbeschreibung folgt aufgrund einer Aufnahme des Stückes im Town Hall Theatre im Jahr 1997.³⁶⁷

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Mick Dowd wird von Mick Lally gespielt. Er trägt eine dunkelgraue Hose, ein weißes Hemd und einen beige Pullover. Die Darstellung eines Mannes in seinen Fünfzigern wird vor allem durch das alte, abgewohnte Interieur der Wohnküche untermauert. Mick Lally selbst könnte wohl eher jedes Alter zwischen fünfzig und hundert verkörpern, die Darstellung des Eigenbrötlers, Wittwers und Sonderlings wird durch Gesten und Haltung anderen gegenüber unterstrichen.

Maryjohnny Rafferty wird von Anna Manahan³⁶⁸ gespielt. Sie trägt einen grauen langen Rock, eine dunkle Bluse mit weißen Blümchen und eine dunkle Weste darüber. Sie füllt die Rolle der Großmutter und lebensfrohen Frau ganz aus, trägt immer eine große alte Damenhandtasche, in der sie vor allem das Zubehör für ihr geliebtes Bingospiel mit sich herumträgt. Wenn sie von draußen hereinkommt, trägt sie immer noch eine etwas zu große, wetterfeste Herrenjacke, die sie dann – in einem festgelegten Ritual, das auch die Kontinuität dieser Besuche unterstreicht – ablegt.

Mairtin Hanlon wird von David Wilmot gespielt. Er trägt eine dunkle Trainingshose mit einem weißen Streifen außen, dazu das passende Trainingsshirt (Fußball?) und Sportschuhe. David Wilmot verkörpert Mairtin mit seinen roten Haaren schwunghaft, gelangweilt, aufmüßig, aufgeweckt, aber nicht besonders intelligent und zwar zu Streichen aufgelegt, aber nicht böswillig. Er ist das genaue Gegenteil seines älteren Bruders:

Tom (Thomas) Hanlon wird gespielt von Brián F. O’Byrne³⁶⁹. Er trägt eine Uniform und spielt gerne mit dem Schlagstock in seiner Hand. Etwas steif und ungelenk, überaus korrekt wirkend und mit großen Ambitionen, verkörpert er den

³⁶⁷ Leider war das genaue Aufnahmedatum nicht mehr auffindbar.

³⁶⁸ Siehe auch: III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

³⁶⁹ Siehe auch: III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

pflichtbewussten, aber unfähigen Polizisten. Er überrascht durch seinen Wutausbruch jeden, auch seine Großmutter und seinen Bruder.

Bühne:

Wohnküche eines alten Mannes. Die Aufteilung des Bühnenraumes ist etwa wie bei der Inszenierung von *The Beauty Queen of Leenane*, die Türe ziemlich in der Mitte hinten, dunkelgrau. Auch hier wieder eine Abweichung von der Textvorlage, ebenso wie bei *The Beauty Queen of Leenane*. Auch hier wird die Eingangstüre von der linken Seite³⁷⁰ in die Mitte der Bühne gerückt. Das Fenster rechts davon ist mit einem staubigen Vorhang verhangen, die Abwasch leer, das gleiche Muster wie bei dem Vorhang vor dem Fenster ist an den Vorhängen unter der Abwasch. Ein Polstersessel steht links der Mitte, daneben rechts, vor der Türe, ein alter Holzstuhl, rechts davon ein langer, alter Tisch, mit einer Tischdecke in einem ähnlichen Blumenmuster. Ganz rechts an der zweiten Stirnseite des Tisches steht ein weiterer Holzstuhl. Ein Teppich am Boden markiert mehr oder weniger den Wohnraum in diesem Zimmer: auf ihm steht der Polstersessel, der Tisch und der Holzstuhl. Rechts neben dem Fenster ist ein kleiner Kasten. In der rechten Wand hinten ist eine weitere Türe, rechts weiter vorne ist ein grüner Ofen, auf dem eine Mikrowelle oder ähnliches steht, auf der einige Flaschen stehen. Wand hinten: links der Türe grauer Beton, rechts der Türe Holzbretter mit Muster drauf. Eine nackte Glühbirne hängt von der Decke. Links der Türe sind weiter oben die Sicherungen, wieder weiter links hängt ein gerahmtes Bild. Noch weiter links steht ein Regal mit diversen Nippes usw.

Der Raum ist abgewohnt, alles steht an seinem angestammten Platz. Die Farben sind vorwiegend braun, dunkel gelb und ohne jede Leuchtkraft. Auch wenn kein Staub liegt sieht alles verstaubt und unbenutzt aus. Alles wirkt schmutzig obwohl aufgeräumt ist und offensichtlich nichts auf einem falschen Platz steht.

Die Bühne entspricht nicht den Details der Beschreibung im Nebentext des Stückes.³⁷¹ Die Veränderungen lassen sich aber durch die Gesamtheit der Trilogie erklären: Die Aufteilung des Raumes vermittelt eine Zusammengehörigkeit der drei Stücke.

³⁷⁰ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene One, Seite 47.

³⁷¹ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*. Scene One, Seite 47.

Die Kriterien für diese Inszenierungsanalyse sind dieselben wie bei *The Beauty Queen of Leenane*.³⁷² Wie bei *The Beauty Queen of Leenane* war auch bei *A Skull in Connemara* Martin McDonagh bei der Entstehung der Inszenierung miteingebunden.

Erste Szene:

Zu Beginn des Stückes sitzt Mick mit einer Tasse Poteen in der Hand im Polstersessel. Es klopft. Maryjohnny kommt mit einer Tasche unterm Arm herein, als Mick die Türe öffnet. Mick setzt sich wieder, mit seiner Tasse in der Hand, Maryjohnny legt ihren Mantel auf dem Sessel rechts vom Tisch ab und Mick bietet ihr den Sessel neben sich an. Seit dem Moment, als Maryjohnny den Raum betrat, unterhalten sich die beiden.³⁷³ Wie beim ersten Stück der Trilogie, fängt auch hier das Stück mit einer Unterhaltung über das Wetter an. Anders hingegen als bei *The Beauty Queen of Leenane* findet das Gespräch nicht aus Gehässigkeit oder Bosheit statt, sondern dient einzig als Beginn einer Konversation, als Begrüßung.

Wirkliche aktive Handlung gibt es im ersten Teil der Szene nicht, das Gespräch wird nur durch Mick dahingehend aufgebrochen, dass er nochmals aufsteht und sich und Maryjohnny Poteen holt. Maryjohnny folgt ihm ein bisschen nach rechts, wo die Flaschen stehen, dann setzten sich beide wieder und reden weiter, bis es an der Türe klopft und Mairtin hereingestürmt kommt, seine Sporttasche über der Schulter. Maryjohnny will von Mick wissen, was nun mit seiner Arbeit ist³⁷⁴ und wird durch den Eintritt Mairtins unterbrochen. Mairtin setzt sich auf den Tisch, an die rechte Ecke, während er mit Mick spricht. Maryjohnny wird schließlich unruhig, weil sie wissen will, was mit den ausgegrabenen Überresten geschieht.

Obwohl Mairtin quirlig und ungeduldig ist, dumme Fragen stellt und viel redet, wird bis dahin wenig im Publikum gelacht. Es ist wesentlich ruhiger als bei *The Beauty Queen of Leenane*.

Mick versucht, sie zu beruhigen, dann holt er sich noch einen Schluck Poteen, schließlich bietet er Maryjohnny auch noch etwas an und nimmt die Flasche mit zum Tisch. Mairtin setzt sich auf den Sessel ganz rechts vom Tisch und will ebenfalls etwas

³⁷² Siehe: III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

³⁷³ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene One, Seite 43.

³⁷⁴ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene One, Seite 44.

Poteen.³⁷⁵ Mick spritzt ihm daraufhin ein paar Tropfen Poteen aus der Flasche in die Augen. Mairtin steht schnell auf, schreit, rennt zum Wasser und wäscht sich die Augen aus, dann rennt er zu Maryjohnny, seiner Großmutter, und kniet sich schutzsuchend vor sie hin.

Spätestens hier gibt es dann aber die ersten wirklichen Lacher im Publikum: Mairtin, der erwachsen und cool sein will, muss Schutz bei seiner Großmutter suchen.

Gestärkt durch etwas Mitgefühl, setzt sich Mairtin wieder auf den Tisch. Bis zum Abgang Mairtins bleibt das Verhältnis zwischen Mick und ihm ein Wechselspiel von Spannung und Lösung. Mairtin sagt ja, er wisse mehr als Mick (in Bezug darauf, wo dieses Jahr gegraben werden soll³⁷⁶) – befindet sich somit in der stärkeren Position, verliert diese Überlegenheit jedoch, sobald Mick weiß, was er wissen will. Um die Information zu bekommen, steht Mick auf, erst beunruhigt, und, nachdem er Mairtin angeschrien und in die Ecke getrieben hat, aber herausfindet, dass Mairtin ohnehin nichts weiß, setzt er sich beruhigt wieder. Nach einem kleinen Intermezzo geht Mairtin schließlich. Mick fragt Maryjohnny dann aus, was wirklich hinter seinem Rücken geredet wird.³⁷⁷

Der Inhalt der Szene ist vor allem eine Einführung in die Arbeit Micks, hervorgehoben durch die wiederholten Fragen und den Hinweisen Mairtins. Neben den spärlichen Gesten und Bewegungen Maryjohnnys, heben sich die wenigen, aber explosiven Bewegungen Micks in Richtung Mairtins ebenso ab wie die quirligen Bewegungen Mairtins gegenüber den beiden älteren Personen. Vorrangig in der Szene ist der Dialog, nicht die Aktion der Figuren.

Die Reaktion des Publikums ist während dieser Aufführung eher ruhig, die Reaktionen auf das Gesagte in der ersten Szene sind ebenfalls zurückhaltend. Viel eher wurde bei den körperlichen Auseinandersetzungen zwischen Mick und Mairtin gelacht, als über das, was Mick Maryjohnny über die Entsorgung der Überreste der Verstorbenen sagt. Szenenwechsel ohne Musik.

Zweite Szene:

Die Bühne ist umgebaut: die hintere Wand fehlt, in der Mitte der Bühne sind zwei offene Gräber zu sehen, Mick (Hemdärmel hochgekrempelt, Hosenträger, den Pullover

³⁷⁵ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene One, Seite 45.

³⁷⁶ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene One, Seite 45.

³⁷⁷ Dauer der ersten Szene bis: 00:23:30.

hat er abgelegt) steht im rechten und gräbt, Mairtin (hat eine Trainingsjacke übergezogen) steht hinter dem zweiten, darf aber nicht graben. Der Himmel ist dunkel, ein paar Wolken sind zu sehen. Ziemlich weit oben hängt ein Kruzifix, das etwas erhellt ist. Weiter hinten sind weitere Gräber, eines mit Blumen, zu sehen. Mick ist fast mit dem Grab fertig, bei dem er gerade gräbt, und Mairtin muss den Sack holen, in dem die Knochen gesammelt werden. Mairtin spielt mit den Schädeln herum, während Mick die restlichen Knochen in den Sack gibt. Lautes Lachen, während Mick Mairtin die Frage nach dem Penis beantwortet.³⁷⁸ Mairtin rennt weg, Mick steigt aus dem Grab und stellt sich vor das Grab von seiner Frau. Er schaut lange hinein. Von hinten kommt Tom, bekleidet mit seiner Uniform, rauchend auf Mick zu. Mick geht schließlich zu Tom, der hinter dem rechten Grab stehen geblieben ist und stellt sich gleich breitbeinig hinter das Grab von Oona. Dann spuckt er in seine Hände und fängt an zu graben, während er sich mit Tom unterhält. Als Tom von dem Toten erzählt, hört Mick gespannt auf zu graben, verliert aber immer schneller das Interesse. Er fängt wieder an zu graben. Das Gespräch zwischen Mick und Tom entlockt dem Publikum immer wieder ein Lachen. Tom erkundigt sich nach seinem Bruder. Gerade als Tom Mick fragt, wie weit er ist, kommt Mairtin zurückgelaufen. Mairtin setzt sich an den Rand des schon offenen Grabes und beschwert sich bei Tom, dass Mick sich einen Scherz mit ihm erlaubt hat, allerdings lacht auch Tom Mairtin aus. Dann steht Mairtin wieder auf, um die Erde zurückzuschaukeln. Tom gibt ihm einen Stoß, so dass Mairtin in die Grube fällt. Erst regt sich Mairtin auf, dann legt er sich aber gemütlich hinein und raucht eine Zigarette. Tom spricht Mick wieder auf Oona an. Mick will nicht darüber reden und gräbt weiter. Erst wirft er eine Schaufel voll Erde auf Mairtin, Mairtin regt sich auf, dann fangen Mick und Tom an zu streiten. Mairtin, der trotzdem gemütlich in dem schon leeren Grab sitzt, mischt sich jetzt auch in die Argumentation ein. Tom fängt schließlich an, Mairtin mit Erde zu bewerfen, woraufhin Mairtin sich auf Tom stürzt, der sofort den Schlagstock zieht. In dem Moment sagt Mick, der die ganze Zeit weiter gegraben hat, er sei auf etwas gestoßen. Tom geht nach links, Mairtin schaut von rechts in das Grab, während Mick feststellen muss, dass die Gebeine von Oona nicht da sind.³⁷⁹

Die Szene wird diesmal weniger vom Dialog getragen, als von den Aktionen der Figuren: die Streitereien, die Hänseleien und die Handgreiflichkeiten passen in keiner Weise zu der Arbeit, die Mick und Mairtin verrichten müssen, und Tom, obwohl in

³⁷⁸ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene Two, Seite 48. (Text: Seite 86 – 87.)

³⁷⁹ Dauer der zweiten Szene bis: 00:48:15.

offizieller Position anwesend, verhält sich genauso kindisch und streitsüchtig, wie die beiden anderen.

Auffallend ist die Mischung aus Realismus und Symbolhaftigkeit der Bühne in der zweiten Szene: die Gräber, die Erde, der Mondschein, das alles passt in die doch sehr realistische und naturalistische Bühne, das hell erleuchtete Kruzifix hingegen bricht diesen Realismus auf, ebenso die zu erahnenden Seitenteile der Wohnküche aus der ersten Szene.³⁸⁰

Übergang zur nächsten Szene mit etwas leiser Musik.

Dritte Szene:

Zurück im Wohnzimmer von Mick. Die Glühbirne leuchtet, es ist späte Nacht oder noch sehr zeitig in der Früh. Auf dem Tisch sind Gebeine und Schädel ausgebreitet. Mairtin trägt jetzt ein helles T-Shirt und kniet hinter dem Tisch, eine Flasche Poteen in der Hand. Er ist sichtlich betrunken und redet mit Mick, der sich nicht im Zimmer befindet.³⁸¹ Mick kommt mit einem zweiten dicken Holzhammer zurück. Das Gespräch fortsetzend vergewissert sich Mick, dass Mairtin nichts mit dem Verschwinden von Oonas Überresten zu tun hat, dann fängt er an, rechts vom Tisch stehend, erst einen Schädel mit einem Schlag zu zerschlagen, dann die anderen Knochen. Mairtin braucht länger, bis er, links vom Tisch stehen, ebenfalls anfängt zu schlagen.

In Erinnerung dessen, was Mick nicht nur Maryjohnny sondern auch Mairtin vergewissert hat wird vor allem der Beginn der Szene mit großem Gelächter begrüßt. Späterzeit Mick Mairtin, wie man sich, wenn man betrunken ist, niederlegen soll³⁸² und macht dies am Boden vor dem Tisch auf dem mit den Knochen übersäten Teppich vor. Diese Aktion wird mit viel Slapstick und Geblödel gemacht, die beiden Schauspieler kosten die Möglichkeit aus, die Blödeleien der beiden betrunkenen Figuren in vielen Facetten auf die Bühne zu bringen. Das Publikum quittiert dies mit viel Gelächter.

Dann steht Mick wieder auf und dreht das Radio, das links auf dem Regal steht, an. Zur unbestimmbaren Musik zerschlagen die beiden weitere Knochen, es liegt aber schon mehr am Boden als noch am Tisch.

³⁸⁰ Siehe auch: Interview mit Francis O'Connor vom 16.09.2008. Anhang, ab Seite 1010.

³⁸¹ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene Three, Seite 52.

³⁸² Aufgrund des Dialoges mit Mairtin über Todesfälle während des Rausches. Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene three, Seite 54.

Mick setzt sich schließlich auf den Sessel rechts, während Mairtin weiterarbeiten will. Leise ist weiterhin das Radio zu hören. Schließlich fangen beide an, die Knochenüberreste zurück in den unter dem Tisch liegenden Jutesack zu geben. Nachdem Mairtin Mick anfleht, fahren zu dürfen, wirft Mick ihm die Schlüssel zu. Überglücklich geht Mairtin hinaus, Mick folgt ihm, einen der Holzhämmer mit sich nehmend.³⁸³

Die dritte Szene lebt, wie schon gesagt, vor allem durch die Slapstick der beiden Figuren. Die Reaktion des Publikums ist vor allem auf die Blödeleien der beiden beschränkt, weniger auf das Gesagte – das auch erst im Zusammenhang mit der nächsten Szene wirklich einen Sinn ergibt. Selbst dass Mick am Ende der Szene den Holzhammer mit sich nimmt und Mairtin fahren lässt, bekommt erst in der letzten Szene eine Bedeutung. Die dritte Szene hebt sich vielleicht nur durch die durchgehend heitere, besoffene Stimmung vom Rest des Stückes deutlich ab. Außerdem ist leise Radiomusik zu hören, die bei den letzten Worten von Mick in unheilvolle Musik übergeht, die den Übergang zur nächsten Szene bilde.

Vierte Szene:

Mick sitzt in seinem Sessel, das Hemd ist voller Blut. Er trinkt. Es klopft an der Türe, Mick steht auf und lässt Maryjohnny herein. Wie ein altes Ritual legt sich den Mantel ab, setzt sich, Mick holt ihr eine Tasse mit Poteen. Maryjohnny merkt das Blut nicht. Sie unterhalten sich, so wie immer, über die Neuigkeiten.³⁸⁴ Dann erzählt Mick von Oona.³⁸⁵

Schon der Beginn der Szene stellt eine direkte Verbindung zur dritten Szene her, allerdings wird diese Verbindung nicht von vornherein klar. Es ist weniger ein Lachen als erstauntes Zischen, das vom Publikum zu hören ist, als Mick Maryjohnny die Türe öffnet, aber kein Wort über das Blut an seinem Hemd gewechselt wird.³⁸⁶

³⁸³ Dauer der dritten Szene bis: 01:03:45.

³⁸⁴ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene Four, Seite 57.

³⁸⁵ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene Four, Seite 57.

³⁸⁶ Ungewollt witzige Aussagen, die vor allem in der ersten Hälfte der letzten Szene gemacht werden, sind nicht als solche zu erkennen, da sich die Anspielungen auf Dinge beziehen, deren Bedeutung man erst später wirklich nachvollziehen kann. Ein Beispiel dafür ist Micks Aussage, er würde Geld dagegenwetten, dass Mairtin schwimmen kann (Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene Four, Seite 57.) – natürlich bezieht sich Mick auf seine Annahme, er hätte Mairtin umgebracht, eine Tatsache, die das Publikum aber erst mit seiner Behauptung im Geständnis wirklich wissen kann. (Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene Four, Seite 58.) Das blutige Hemd zu Beginn der Szene ist allenfalls gut für Vermutungen von Seiten des Publikums, nicht jedoch um konkrete Rückschlüsse – auch wenn sie sich anschließend als Falsch erweisen – zu ziehen.

Es klopft wieder. Tom Hanlon kommt herein. Er hat ein Plastiksackerl bei sich und verlangt von Maryjohnny zu gehen, da er mit Mick reden müsse. Er will ein Geständnis von Mick. Das blutige Hemd sieht er nicht. Tom holt den Schädel von Oona heraus, der ein großes Loch in der Stirn hat. Auch hier gibt es keine eindeutige Reaktion des Publikums – was zum Teil daran liegen mag, da der Dialog relativ zügig weitergeht und die Spannung um Kommendes zu groß ist. Mick erklärt sich bereit, ein Geständnis zu schreiben, aber erst muss ein Stift gefunden werden. Tom hat keinen, Mary hat nur die farbigen vom Bingospielen. Schließlich findet Mick einen. (Mick findet seinen ‘lucky pen’³⁸⁷ – hier wird durchaus gelacht, auch schon bei der Erwähnung des Bingospiels und den Stiften, die Maryjohnny aus ihrer Tasche holt.) Er setzt sich auf den Sessel rechts vom Tisch, Tom legt den Schädel auf die linke Seite des Tisches und stellt sich hinter Maryjohnny. Mick schreibt, während Tom sich mit seinen detektivischen Vermutungen total blamiert. Schließlich ist Mick fertig, und er gibt zu, Mairtin erschlagen zu haben. Weder Maryjohnny noch Tom wollen ihm glauben. Mick besteht darauf, Tom verliert seine letzte Professionalität und stürzt sich auf Mick. Just in dem Moment kommt Mairtin zur Türe hereingeschwankt. Er ist Blut überströmt und wackelig auf den Beinen. Während Tom seinen Bruder ungläubig anschaut, verbrennt Mick das Geständnis. Tom, der unbedingt Micks Schuld beweisen will, hat nun nichts mehr in der Hand. Tom ist verzweifelt und versucht Mairtin, indem er ihn wie eine Puppe nimmt, dazu zu überreden, Anzeige gegen Mick zu erstatten. Mairtin, der Mick jedoch für den Spaß der letzten Nacht dankbar ist, dreht den Spieß um und überführt Tom als den Übeltäter. Er wirft Mick als Beweis Oonas Kette zu, sein Bruder lässt ihn fallen, er fällt auf den Boden. Tom ist so verzweifelt, dass er den Holzhammer nimmt und Mairtin mehrmals fest auf den Kopf schlägt. Mick reißt ihn von Mairtin weg, Tom muss seinen Inhalator herausnehmen, bevor er überhaupt reden kann, dann entschuldigt er sich bei Mairtin. Mairtin hängt im rechten Sessel, Tom geht, lässt die Türe offen, und Maryjohnny fängt an, die Wunden von Mairtin zu versorgen. Mick sitzt in seinem Polstersessel, dann holt er den Schädel vom Tisch und setzt sich wieder. Schließlich lässt Maryjohnny Mairtin alleine und setzt sich wieder auf ihren Platz. Sie holt zwei Tickes heraus und gibt sie Mairtin. Mairtin steht auf, sehr wackelig auf den Beinen und geht stark schwankend aus dem Zimmer. (Szenenapplaus und viel Gelächter für Mairtin.) Maryjohnny ist sich nun sicher, dass Mick schuldig

³⁸⁷ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene Four, Seite 57.

ist, und sie geht. Mick bleibt alleine mit Oonas Kopf zurück. Der Schädel liegt auf der Lehne, er küsst ihn zärtlich, dann nimmt er ihn in die Hand.³⁸⁸

Der zweite Teil der Szene wird durch die Handgreiflichkeiten zwischen Tom und Mick und Tom und Mairtin bestimmt. Mairtin ist nicht nur vom Unfall und den Schlägen, die er von seinem Bruder einstecken musste, benebelt, auch der genossene Alkohol der letzten Nacht erklärt sein sonderbares Verhalten und die Euphorie, in der er sich befindet.

Zusammenfassend:

Mit knapp eineinhalb Stunden Spielzeit ist dieses Stück das kürzeste der Stücke Martin McDonaghs.

Am Ende des Stückes wird ein Punkt geklärt, der – wäre er von Anfang an bekannt gewesen – den Grundton des Stückes regelrecht auf den Kopf gestellt hätte: Maryjohnny sagt, nach all den Jahren, Mick ins Gesicht, sie halte ihn für schuldig.³⁸⁹ Dies zerstört die Illusion, Mick sei wirklich nicht Schuld am Tod seiner Frau und lässt einen bitteren Nachgeschmack zurück. Über einen zu unrecht Beschuldigten zu lachen, drückt auch Sympathie aus, die Mick aber nicht erhalten würde, wenn von Beginn an bekannt wäre, dass er seine Frau umgebracht hat. Wie in den anderen Stücken auch, spielt Martin McDonagh mit dieser Sympathie der Zuschauer – in keinem der Stücke sonst wird diese Sympathie jedoch bis zum letzten Moment unterstützt und dann derart deutlich zerstört.

Die Inszenierung ist, so wie die anderen beiden Stücke der Trilogie, in höchstem Maße professionell und naturalistisch – bist auf die Ausnahme mit dem erleuchteten Kreuz am Friedhof – und es wurde großer Wert auf kleine Details gelegt. Obwohl das Duo Mick und Mairtin die Handlung tragen und weiterführen, ist die Person des Polizisten Thomas Hanlons die interessanteste Figur. Nicht nur, dass er der einzige ist, der noch eine – wenn auch indirekte – Rolle im folgenden Stück spielt (auch Mairtin und Maryjohnny werden erwähnt, lösen aber nur einige gehässige Sätze, keine Handlungen aus), die Psychologie ist mit Abstand die Interessanteste. Grund dafür ist sicherlich,

³⁸⁸ Dauer der vierten Szene bis/Ende des Stücks: 01:28:00. (Wegen der Kürze des Stückes wird es immer ohne Pause gespielt.)

³⁸⁹ Siehe: II.1.2. *A Skull in Connemara*, Scene Four, Seite 62.

dass Tom eine der schon angesprochenen drei Grundsäulen des sozialen Lebens verkörpert: den Staat, und mit ihm Recht und Ordnung. Dass gerade aber Tom dieser Rolle in keiner Weise gerecht werden kann, ist Thema vieler Aufsätze.

Die Pressestimmen zu der Uraufführung des Stückes finden sich hauptsächlich in der Berichterstattung über die Leenane-Trilogie und werden nach der Inszenierungsanalyse des dritten Stückes der Trilogie aufgelistet. Ebenso wird auf das Pogrammeft erst bei *The Lonesome West* eingegangen werden.

III.1.3. *THE LONESOME WEST*:

III.1.3.1. Uraufführung von *The Lonesome West* (1997):

Premiere der Uraufführung des Stückes fand im Rahmen der ganzen Leenane-Trilogie am 11. Juni 1997 im Town Hall Theatre von Galway statt. Wie bei den beiden anderen Inszenierungen auch, ist diese durch eine Co-Produktion mit dem Royal Court Theatre entstanden.

Regie:	Garry Hynes
Bühnenbild und Kostüm:	Francis O'Connor
Licht:	Ben Ormerod
Sound Design:	Bell Helicopter
Musik:	Paddy Cunneen
Coleman Connor:	Maelíosa Stafford
Valene Connor:	Brían F. O'Byrne
Father Welsh:	David Ganly
Girleen Kelleher:	Dawn Bradfields

Inszenierungsanalyse:

Die genaue Inszenierungsbeschreibung folgt aufgrund einer Aufnahme des Stückes im Town Hall Theatre am 06. Oktober 2001.

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Coleman Connor, gespielt von Maelíosa Stafford, trägt eine braune Hose, ein braunschwarz kariertes Hemd und schwarze Schlüpfschuhe. (Wichtig für das Stück.) Mit der Halbglatze und der Kleidung sieht er so aus wie jemand, der in der Mode der Zeit stehen geblieben ist. Als Jugendlicher sicherlich eher der Draufgängertyp versucht er diese Haltung auch noch mit Fünfzig zu verkörpern.³⁹⁰

Valene Connor, gespielt von Brían F. O’Byrne, trägt einen schwarzen Anzug, ein weißes Hemd, darüber einen heller Polunder. Er ist weitaus ordentlicher und passender angezogen, vor allem, da die Brüder am Beginn des Stückes gerade vom Begräbnis ihres Vaters kommen. Sein Geiz spiegelt sich aber auch in seiner Kleidung wieder, auch sein Anzug ist nicht neu.

Father Welsh, gespielt von David Ganly, trägt eine schwarze Soutane, später schwarze Hose, und schwarzen Anzug mit Priesterkragen. Er sieht aufgedunsen aus, man sieht ihm den Alkoholkonsum an. Im Stück wird er als etwa Fünfunddreißig-Jähriger beschrieben, d.h. deutlich jünger als die beiden Brüder. Er ist seiner Rolle in der Gesellschaft nicht gewachsen, überfordert sich und seine Ansprüche ununterbrochen und David Ganly ist – meiner Meinung nach – nicht überzeugend genug, um die zwei Seiten zu verkörpern, welche die Rolle abverlangt: als der scheiternde, trinkende Father überzeugt er, als der jugendlich-schüchterne, idealistische Father (schließlich verliebt sich Girleen in ihn und er versucht zumindest seiner Gemeinde ein guter Seelsorger zu sein, kümmert sich auch um die Kinder – wenn auch alles zum Scheitern verurteilt ist) sieht er aber zu abgelebt, zu verkommen aus.

³⁹⁰ Da im Stück keine genaue Angabe zum Alter der beiden Brüder gemacht wird, allerdings Mick Dowd als gleich alt und der selben Generation zugeschrieben wird, lässt sich eigentlich nur der Schluss ziehen, dass die beiden Brüder in etwa gleich alt wie Mick Dowd sind, also um die fünfzig. In den meisten Besprechungen wird, wenn überhaupt eine Angabe zum Alter der beiden Brüder gemacht wird, dreißig und drüber angegeben.

Girleen Kelleher wird von Dawn Bradfields gespielt. Sie trägt zu Beginn einen grauen Schuluniformrock, dazu einen dunkelroten Pullover und schwarze Schuhe. Später im Stück (Scene Four) trägt sie ein rotes knielanges Kleid, darüber eine helle Strickjacke. Girleen ist siebzehn, verliebt und impulsiv und frech – gerade in der vierten Szene überrascht sie mit ihren durchaus tiefsinnigen Gedanken.

Bühne:

Die Bühne ist im Stil der 70er Jahre gehalten, Braun- und Grüntöne dominieren das Bild. Die Eingangstüre aus grünem Holz befindet sich hinten in der Mitte des Raumes. Wie bei den beiden anderen Stücken, wurde auch hier die Position der Eingangstüre und der Türen verändert.³⁹¹ Rechts von der Türe sind Fliesen an der Wand, die zum Teil schon abgefallen sind. Vor der Türe in der Mitte steht ein Tisch mit drei Sesseln. Links der Türe hängt ein Gewehr, darüber ein Kruzifix und dass gerahmte Foto eines Hundes, darunter hängt die Leine. Links daneben sind drei Regalbretter mit einigen Heiligenfiguren, darunter steht ein weiterer, kleinerer Tisch (Schreibtisch) mit einem Sessel. Rechts der Türe ist ein Fenster, an der gleichen Stelle wie bei den beiden anderen Stücken, auf dem Fensterbrett stehen weitere Figuren. Rechts neben dem Fenster hängt ein kleiner roter Wandschrank (weitere Figuren auf dem Schränkchen), ein großes, schwarzes ‘V’ auf dessen Türe. Das ‘V’ findet sich bei näherer Betrachtung auf allen Gegenständen im Raum. In der rechten Wand ist eine dunkle Türe gleich beim kleinen Schrank, dann ein Kamin. Unter dem Fenster ist eine Abwasch. Ein Zeitungsstapel liegt ganz rechts vorne, ganz links in der Wand vorne ist die Türe zu Colemans Zimmer.

Da auch dieses Stück Teil der Trilogie ist, wurde die Bühne in ihrer Grundaufteilung nicht wesentlich verändert. Dadurch entsteht eine Zusammengehörigkeit der drei Stücke und unterstreicht auch die Ähnlichkeit der Wohnverhältnisse. Bei allen drei Stücken weicht die Ausführung der Bühnenaufteilung von der Textvorlage ab.

Die Kriterien sind dieselben wie bei der Inszenierung von *The Beauty Queen of Leenane* durch die Druid Theatre Company beschrieben.³⁹²

³⁹¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 63.

³⁹² Siehe III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

Erste Szene:

Erst Coleman, dann Father Welsh kommen zur Türe herein. Coleman nimmt sich die schwarze Armbinde herunter, steckt sie sich in die Jackentasche und zieht die Jacke aus. Father Welsh setzt sich an den Tisch, auf den Sessel hinter dem Tisch, Coleman setzt sich auf den linken Sessel. Die Flasche Poteen, die Coleman aus dem Regal neben der Türe holt, stellt er auf dem Tisch. Schon der Beginn der Szene – Coleman, der sagt, es sei einerlei, ob die Türe für seinen Bruder offen gelassen wird oder nicht³⁹³ – gibt den Grundton des Stückes an. Die Kommentare Colemans zu Father Welsh, sind unsensibel und taktlos – und lösen dadurch Gelächter beim Publikum aus. Es wird in dem Stück auffallend mehr gelacht als in den beiden anderen, was zum einen in den häufigeren ‘Aktionszenen’ liegt, zum anderen aber auch an den durchwegs übertriebenen, überspitzten und überhöhten Dialogen.

Sobald Valene hereinkommt geht er zum Kaminsims und stellt weitere Figuren auf. Das Plastiksackerl gibt er in den kleinen Wandschrank rechts des Fensters – lautes Lachen, weil der Kasten mit Plastiksackerln voll gestopft ist. Dann setzt sich Valene auf den Polstersessel, der zwischen Tisch und Kamin steht. Als Father Welsh sich nachschenken will, merkt Valene, dass das sein Poteen ist.³⁹⁴ Der Streit zwischen den beiden Brüdern wird auf Kosten Father Welsh’ ausgetragen³⁹⁵ und das Publikum lacht viel.

Auch Valenes Manie, sein Hab und Gut mit dem schwarzen ‘V’ zu markieren, erntet viel Gelächter. Auf der Suche nach seinem Markierungsstift stürzt Valene durch die rechte Türe hinaus. Coleman und Father Welsh sprechen über die anderen Bewohner des Ortes, auch über die Mordfälle, die in den beiden vorhergegangenen Stücken Thema waren.³⁹⁶ Father Welsh bekommt seine Glaubenskrise.³⁹⁷

Valene kommt, den Stift triumphierend hochhaltend, zurück. Auch er kommentiert – quittiert mit Gelächter aus dem Publikum – Father Welsh’ Gemütszustand.³⁹⁸ Wenig später klopft Girleen und kommt zur Einganstüre herein. Ihr provozierendes Auftreten, ihre Sticheleien, vor allem Father Welsh gegenüber,³⁹⁹ ernten viel Gelächter.

Bei einer erneuten Rauferei von Valene und Coleman bekommt Father Welsh einen Tritt ab, als er versucht, sie zu trennen. Resignierend geht er, Girleen folgt ihm. Die

³⁹³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 63.

³⁹⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 64.

³⁹⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 65.

³⁹⁶ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, I.1.2. *A Skull in Connemara*.

³⁹⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 66.

³⁹⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 68.

³⁹⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 69.

beiden Brüder bleiben alleine zurück – und sind sich, sehr zum Amusement des Publikums, einig, was Father Welsh betrifft.⁴⁰⁰

Das Licht geht aus, gleichzeitig setzt Musik ein: ein langsames Stück, Cello und Klavier.⁴⁰¹

Wie schon erwähnt ist von Anfang an der Grundton des Stückes festgelegt: schnelle, respektlose, provozierende Dialoge, Sündenbock zumeist Father Welsh, der nicht ernst genommenen wird. Das Verhältnis der beiden Brüder zueinander wird schon mit dem ersten Satz Colemans offensichtlich,⁴⁰² der verlorene Posten, auf dem Father Welsh steht, ebenfalls. Dass nicht nur die beiden Brüder Father Welsh respektlos und beleidigend behandeln, sondern auch Girleen, zeigt die schwache Stellung des Fathers in der Gemeinde – unterstrichen wird dies durch die ‘Vorgeschichte’, die Father Welsh in den beiden anderen Stücken erhält.

Für die Inszenierung ist wichtig, dass die beiden Brüder sich, trotz ihres gegensätzlichen Auftretens und der unterschiedlichen Statur, sehr ähneln; sie sind ebenbürtige Gegner.

Das Publikum reagiert auch auf kleine Wortspiele, vor allem aber auf die eindeutigen Anspielungen bezüglich der Rolle der Kirche in Irland und auf – vorerst – hauptsächlich verbalen Schlagabtausch zwischen den Brüdern.

Zweite Szene:

Zu Beginn der zweiten Szene sitzt Coleman auf seinem Platz und wartet. Anstelle des Kamins steht jetzt ein großer, neuer, roter Herd – vorne prangt ein ‘V’. Valene kommt bei der Eingangstüre herein, ein weiteres Plastiksackerl bei sich, das er auf den Sessel rechts des Tisches stellt, und untersucht sofort seinen Ofen. Schon Valenes Auftritt wird mit Gelächter begrüßt, seine genaue Überprüfung des Herdes ebenfalls. Coleman liest ungestört weiter und Valene, sichtlich enttäuscht, dass er seinen Bruder nicht aus der Reserve locken kann, setzt sich schließlich in den Polstersessel. Dann räumt er seinen Einkauf auf den Tisch: zwei weitere Statuen und Chips. Weiteres lautes Gelächter im Publikum.

⁴⁰⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 69 – 70.

⁴⁰¹ Dauer der ersten Szene bis: 00:17:10.

⁴⁰² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 63.

Während Valene Coleman vorwirft, die Versicherung nicht eingezahlt zu haben und Coleman die Geschichte mit Girleen erzählt,⁴⁰³ bleibt Coleman selbstbewusst sitzen, Valene tigert unsicher durchs Zimmer. Kaum ist diese Argumentation beendet, nimmt Coleman sich eine Chipspackung, Valene wird wieder laut. Die beiden beginnen einen Streit und balgen sich schließlich am Boden. In diesem Moment kommt Father Welsh zur Haustüre herein. Verstört und aufgeregt berichtet er: Tom Hanlon⁴⁰⁴ hat sich umgebracht.

Die Reaktion der beiden Brüder hält sich so sehr in Grenzen, dass Father Welsh sie zurechtweisen muss – auch hier gibt es Gelächter im Publikum, aber vor allem etwas später. Coleman steht nach dem Streit mit Valene auf, Valene bleibt vorerst am Boden sitzen. Coleman holt sich eine Zigarette vom Kaminsims und setzt sich in den Polstersessel. Er steht wütend auf, als Father Welsh die Geschichte mit Girleen als Lüge enttarnt.⁴⁰⁵

Valene lacht ununterbrochen, als Father Welsh erzählt, was Girleen zur fraglichen Zeit getan hat. Coleman geht wütend in sein Zimmer, ganz links durch die Türe, rennt dann noch einmal zurück um dem Herd von Valene einen ordentlichen Tritt zu geben, Valene kann ihn gerade nicht davon abhalten. Father Welsh sitzt am Tisch und schaut sprachlos dem Treiben der Beiden zu. Valene untersucht verzweifelt den Ofen. Father Welsh weint. (Lachen im Publikum, als Valene versucht, traurig zu sein.)⁴⁰⁶ Father Welsh geht schließlich, Valene, mehr pflichtbewusst als freiwillig, folgt ihm. Coleman rennt ihm erst bis zur Türe nach, überlegt es sich anders, geht zum Ofen und zündet ihn an. Schließlich gibt er alle Figuren von der rechten Seite in eine Metallschüssel und stellt sie in den Ofen. Anschließend nimmt Coleman seine Jacke vom linken Sessel und folgt Father Welsh und Valene. Licht aus.⁴⁰⁷ Colemans letzte Aktion wird von viel Gelächter begleitet.

Musik als Übergang zur nächsten Szene.

Dritte Szene:

Das Zimmer wird hell und ist leer. Die Tür geht auf, Valene kommt herein, ihm folgt Father Welsh, der sich gleich an den Tisch setzt. Valene schenkt sich einen Poteen ein, Father bekommt nichts, auch wenn er mit noch so großem Verlangen nach der Flasche

⁴⁰³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 71.

⁴⁰⁴ Siehe: I.1.3. *A Skull in Connemara*.

⁴⁰⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 72.

⁴⁰⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 73.

⁴⁰⁷ Dauer der zweiten Szene bis: 00:35:40.

in Valenes Hand schaut. (Schon die Blicke von Father Welsh reizen das Publikum zum Lachen. Ebenso die pietätlosen Kommentare von Valene über die Reaktion der Hinterbliebenen von Tom Hanlon.) Valenes schwarze Hosen sind ziemlich zerrissen und schmutzig, Father Welsh' Kragen ist offen. Valene setzt sich auf den linken Sessel, Father Welsh sitzt wieder auf dem Sessel hinter dem Tisch. Die beiden unterhalten sich über die schreckliche Arbeit, die sie eben verrichten mussten und das Gespräch dreht sich schließlich um Selbstmord und die Einstellung der katholischen Kirche dazu.⁴⁰⁸ Als Valene wieder von Hölle und Verdammnis spricht, greift Father Welsh nach dem leeren Glas am Tisch und bittet Valene um einen Schluck, den er aber nicht bekommt. Valene steht auf, gibt die Flasche Poteen in eine Metallbox und klebt sie demonstrativ zu. Der misslungene Versuch von Father Welsh, doch noch zu einem Schluck zu kommen, wird vom Publikum mit eindeutig mitleidigem Lachen kommentiert.

Valene und Father Welsh sprechen kurz über Coleman,⁴⁰⁹ dann fällt Valene auf, dass Coleman, der kurz hinter ihnen gegangen ist, noch immer nicht zurück ist. Er sieht sich im Zimmer um, und sieht, dass die Figuren fehlen. Ab hier überstürzen sich die Ereignisse: Valene rennt zum Ofen, merkt, dass dieser brennt, versucht erst mit bloßen Händen die Schüssel herauszunehmen, dann stürzt er zum Tisch und nimmt ein Tuch, um die Schüssel aus dem Ofen zu nehmen. Die Schüssel mit den geschmolzenen Figuren stellt er auf den Tisch. Valene greift sich das Gewehr und droht, Coleman umzubringen. Er schreit Father Welsh an und sagt, dass Coleman den Vater absichtlich umgebracht habe. Während Valene verzweifelt die Schüssel aus dem Ofen nimmt und den Verlust seiner Figuren bejammert, lacht das Publikum sehr. Als er das Gewehr nimmt und droht, Coleman damit umzubringen, kommt das Publikum gar nicht dazu, richtig zu reagieren, da Coleman in diesem Moment zur Türe hereinkommt. Das Publikum hält den Atem an. Valene zielt mit dem Gewehr auf Coleman und Father Welsh bittet Coleman auf Knien, ihm zu sagen, dass es nicht wahr sei, was Valene eben über Coleman und dem Tod des Vaters gesagt hat.⁴¹⁰ Totenstille im Publikum und auf der Bühne: Valene will Coleman wirklich erschießen, man hört aber nur ein leises Klicken. Währenddessen steht Father Welsh über das Spülbecken gebeugt, ihm ist schlecht geworden. Valene, der Coleman nicht erschießen konnte, weil Coleman die Patronen in seiner Hand hält, stürzt sich wütend auf Coleman, die beiden balgen am

⁴⁰⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 75.

⁴⁰⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 76.

⁴¹⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 77.

Boden. Father Welsh, überflüssig, machtlos, nutzlos und überwältigt von all dem Hass, sieht keinen anderen Ausweg mehr und hält die Hänge in die geschmolzenen Figuren. Er schreit vor Schmerzen. Irritiert hören die Brüder auf zu kämpfen und sehen Father Welsh verständnislos an. Father Welsh, dem das flüssige Plastik von den Händen rinnt, dreht sich um und geht – nicht, ohne noch einmal auf seinem richtigen Namen zu bestehen.⁴¹¹ Coleman geht in sein Zimmer und lässt den verzweifelte Valene alleine zurück. Das Licht geht aus, Musik beginnt.⁴¹² Es gab Szenenapplaus für diese Szene.

Die Textstellen, die bei der Stückanalyse zitiert sind, zeigen außerdem, an welchen Stellen im Text gelacht wurde, bzw. an welchen Stellen es zu eindeutigen Aktionen auf der Bühne kam.

Nach der dritten Szene des Stückes kam es zur Pause, wie im Text beschrieben.

Vierte Szene:

Bühne ist leer bis auf eine rote Bank auf Steinstützen. Es ist ziemlich dunkel auf der Bühne, gerade genug, um die Bank und den darauf sitzenden Father Welsh zu sehen, seine beiden Hände sind verbunden. (Unlogisch: die Finger sind frei, aber da er die Hände, d.h. auch die Finger in das heiße Plastik gehalten hat, müssten auch die Finger verbunden sein.⁴¹³) und er hält umständlich ein Glas Bier in den Händen. Girleen kommt und setzt sich links neben ihn. Der Beginn der Unterhaltung dreht sich um die am Abend stattgefundene Trauerfeier für Tom Hanlon. Als Father Welsh schließlich – nicht mehr ganz nüchtern – über Leenane redet, gibt es viele herz hafte Lacher im Publikum.⁴¹⁴

Obwohl – oder weil – die Szene ruhiger als die vorhergegangene Szene ist, auch viel ernster, gibt es viele Stellen, an denen das Publikum wirklich lachen muss. So z.B. auch, als Father Welsh Girleen seinen Vornamen verrät.⁴¹⁵

Die im Text zwar versteckte, aber durchaus gewollte Annäherung der beiden, ist sehr subtil, wird fast nicht ausgespielt.

Girleen macht sich schließlich auf den Weg; sie steht auf, Father Welsh auch, erst will sie ihm die Hand geben, dann gibt sie ihm einen kleinen Kuss auf die Wange.

⁴¹¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 78.

⁴¹² Dauer der dritten Szene bis: 00:50:15.

⁴¹³ Siehe auch: III.1.3.2. *The Lonesome West*, Produktion: Spiders Ancles; IV.1.3.1. *Der einsame Westen*, Drachengasse, IV.1.3.2. *Der einsame Westen*, Elisabethbühne.

⁴¹⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 80.

⁴¹⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 82.

Schließlich umarmt er sie und sie ihn. Sie nimmt den Brief, dann erzählt sie noch von den neuen Figuren von Valene. Father Welsh setzt sich wieder, das fast leere Glas Bier nimmt er wieder in die Hände. Father Welsh bedankt sich nochmals, Girleen geht. Dann trinkt Father Welsh den letzten Rest Bier, bekreuzigt sich und faltet die Hände zum Gebet. Er neigt sich im Gebet nach vorne. Das Licht geht kurz ganz aus.⁴¹⁶ Keine Musik, nur das ab- und aufblenden des Lichts dient hier als Szenenende und Szenenanfang.

Obwohl gerade diese Szene einen starken Kontrast zum restlichen Stück bildet, wurde dieser Kontrast – meiner Meinung nach – nicht vollständig ausgenutzt. Girleen verhält sich ab und zu so, wie in der ersten Szene, immer dann, wenn Father Welsh nicht auf sie eingeht, oder eine peinliche Stille entsteht oder entstehen könnte. Father Welsh ist zwar verzweifelt und betrunken, aber er gibt sich nicht einmal Mühe, Girleen wirklich zu verstehen, zumindest kam es mir so vor. Die wunderbaren Andeutungen, die diese Szene ermöglichen würde, werden nur an ganz wenigen Stellen wirklich beachtet, aber niemals richtig auskosten.

Fünfte Szene:

Das Licht geht wieder an: Father Welsh sitzt auf der Bank wie vorher und rezitiert den Inhalt des Briefes. Ein paar Lacher im Publikum bei einigen Stellen des Briefes, aber nicht von allen. Beim Ende des Briefes geht das Licht schnell aus.⁴¹⁷ Musik setzt ein.

Sechste Szene:

Wieder zurück im bekannten Zimmer im Haus der Brüder. Coleman, in einer dunklen Hose und mit einem weißen Unterhemd bekleidet, Brille auf der Nase, sitzt im Sessel und liest, raucht und trinkt. Valene kommt zur Türe herein. Er zieht seine Jacke aus und hängt sie über den rechten Sessel. Das blaue Plastiksackerl stellt er auf den Sessel, dann geht er zu seinem Ofen um sicher zu gehen, dass er aus ist. Die Szene beginnt ohne Text; die provokative Stille zwischen den beiden Brüdern und Valene, der seinen Ofen kontrolliert, reizen das Publikum zum Lachen, gleichzeitig ist zu merken, dass die Spannung fast unerträglich wird. Die lapidaren Kommentare, die Valene und

⁴¹⁶ Dauer der vierten Szene bis: 01:06:15.

⁴¹⁷ Dauer der fünften Szene bis: 01:12:40.

Coleman austauschen – über das Fußballspiel der Mädchenmannschaft⁴¹⁸ – bekommen nur für jemanden, der das Stück nicht zum ersten Mal sieht, einen bitteren Beigeschmack: ebenso gut könnte sich der erste Satz zu diesem Thema auf Father Welsh beziehen – und tut es auch, wenn in der vorhergegangenen Szene deutlich geworden ist, dass Father Welsh ebenfalls Selbstmord begangen hat.

Auf den Regalen stehen schon wieder sehr viele, weitaus größere Figuren. Nicht nur links, auch rechts auf den Regalen. Nachdem Valene seinen Ofen überprüft hat, redet er ununterbrochen, bis er Plätze für seine zwei neuen Figuren gefunden hat. Sein Verhalten zeigt schon deutliche Zeichen von Slapstick, hinzu kommt die Komik, die entsteht, da Coleman ihn keines Blickes würdigt, Valene also eigentlich mit sich selbst spricht. Auch das Ritual mit den Figuren bekommt durch die Wiederholung – er muss sie erst beschriften – etwas sehr Komisches. Er setzt er sich auf den Sessel rechts des Tisches und malt gewissenhaft sein ‘V’ auf die beiden neuen Figuren. Dann stellt er die Figuren an ihren Platz. So, als würde er es erst jetzt sehen, reagiert Valene darauf, dass Coleman sein Magazin liest, und er nimmt ihm die Zeitung und die Brille weg. Dann setzt Valene sich wieder und Coleman steht auf, geht zu dem Regal links der Türe, nimmt eine Packung Chips und fragt Valene, ob er sie haben kann. Die Frage klingt fehl am Platz, überflüssig, da die Antwort Valenes klar verneinend ist. Coleman beginnt, die Packung zu zerbröseln und Valene versucht, ihn aufzuhalten. Die Streiterei über ein solch marginales Thema wie eine Chipspackung ist vor allem durch die Unverhältnismäßigkeit lustig, und das Publikum lacht viel darüber.

Während die beiden streiten, kommt Girleen zur Türe herein.⁴¹⁹ Sie wirkt verstört, verheult und wild entschlossen. Sie nimmt ein großes Messer und hält es Coleman an den Hals. Die Brüder hören beide schlagartig auf, zu raufen. Die Nachricht vom Selbstmord Father Welsh’ und die pietätlose Reaktion der beiden Brüder steht im Gegensatz zu Girleens tiefer Betroffenheit und Trauer, an der Reaktion des Publikums – Unruhe und vereinzelte Lacher – spiegelt sich diese ambivalente Reaktion wieder.

Girleen hält den beiden den Brief von Father Welsh hin, Valene nimmt den Brief schließlich und fängt an zu lesen – auch jetzt noch macht er sich über Father Welsh lustig – Coleman setzt sich auf den Polstersessel, Girleen auf den Sessel, wo sonst immer Father Welsh’ Platz war. Sie beginnt zu weinen, zerschneidet die Kette mit dem

⁴¹⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six, Seite 85.

⁴¹⁹ Diese Szene hat viele Parallelen zu vorhergegangenen Situationen im Stück: Anders als bei der Streitereien, in die Father Welsh platzt um zu verkünden, dass Tom Hanlon Selbstmord begangen hat, weiß sich aber Girleen Gehör zu verschaffen.

Herz, die sie Father Welsh geben wollte. Valene hat den Brief fertig gelesen, aber nicht verstanden, er steht auf, um die Kette und das Herz aufzuheben, die Girleen wütend in die linke Ecke geworfen hat. (Wieder das typische Verhalten Valenes, der sich um Gegenstände mehr Sorgen macht, als um Menschenleben.) Wütend erzählt Girleen, was passiert ist, währenddessen steckt sie das Messer in die Tischplatte, wendet sich zum Gehen, wird von Valene wegen der Kette, an der ihr aber nichts mehr liegt, zurückgehalten und geht schließlich. Erst als Girleen gegangen ist, geht Coleman schnell zum Tisch und setzt sich auf den rechten Sessel, er nimmt den Brief und die Brille und fängt an zu lesen. Valene steht unsicher mit dem Herz und der Kette in der Hand herum, dann setzt er sich auf den linken Sessel.

Lachen, als Coleman sagt, dass Father Welsh Roderik hieß, beide versuchen, nicht zu lachen, aber müssen, ebenso wie das Publikum auch. Das Licht geht aus, Musik beginnt.⁴²⁰

Die Tragik der Szene – die Verzweiflung Girleens und die Nachricht vom Tod Father Welsh – lässt die Reaktion der beiden Brüder darauf nicht mehr nur lustig und albern erscheinen, sondern auch pietätlos. Das führt dazu, dass das Publikum nicht ungehindert und ohne nachfolgende Reflexion lachen kann. Ein Phänomen, das auch schon in den vorhergegangenen Stücken sichtbar war, in gewisser Weise aber erst in diesem Stück so auffallend und prägnant ist.

Siebte Szene:

Das Zimmer ist aufgeräumt, der Tisch leer. Der Brief von Father Welsh hängt an dem unteren Nagel des Kruzifixes. Valene kommt durch die Türe, gefolgt von Coleman, der ein Plastiksackerl in der Hand hat, ein zweites auf dem Kopf. (‘Witziges’ Auftreten, trotzdem gibt es keine wirkliche Reaktion darauf.) Beide tragen dunkle Anzüge, weiße Hemden, schwarze Krawatten. Coleman schüttet aus dem einen Plastiksackerl Essen vom Leichenschmaus. Die Kommentare diesbezüglich unterstreichen wieder die Pietätlosigkeit der Beiden. Sehr zur Verwunderung Valenes – und des Publikums – teilt Coleman den Inhalt mit seinem Bruder. Daraufhin holt Valene Poteen und bietet auch Coleman an, das eine Glas macht er nur halb voll, das andere ganz, als er schließlich Coleman das volle Glas gibt, lacht das Publikum. Die beiden setzen sich auf ihre Sessel und fangen an, über alte Zeiten zu reden. Sie essen,

⁴²⁰ Dauer der sechsten Szene bis: 01:37:25.

trinken und unterhalten sich.⁴²¹ Immer wieder Lachen vom Publikum. Das anfangs harmlose Gespräch wird immer mehr zu einem Entschuldigungsspiel.

Schließlich holt Valene die Kette mit dem Herz aus der Tasche und hängt es über den Brief. Dann holt er zwei weitere Figuren aus seiner Sakkotasche und stellt sie auf den Tisch. (Wieder lacht das Publikum laut.)

Das Entschuldigungsspiel geht weiter. Als Valene die Hälfte des Hauses wieder Coleman vermachte, steht dieser auf und bietet ihm die Hand an, Valene steht ebenfalls auf und – nach einigem Zögern und Lachen aus dem Publikum – schüttelt sie.⁴²² Sie stehen, jeder auf seiner Seite, und vergeben sich gegenseitig ihre Untaten, schließlich setzten sie sich wieder um weiterzumachen.⁴²³ Immer mehr Lachen im Publikum. Valene muss sich immer wieder zum Brief von Father Welsh umdrehen, um Coleman nicht an die Gurgel zu springen, schließlich steht Coleman auf, um sich für den verwässerten Poteen zu entschuldigen. Dann setzt er sich wieder. Als Valene die Geschichte mit Allison O’Holahan zur Sprache bringt,⁴²⁴ springt Coleman auf, der Sessel fällt nach hinten um und Coleman wirft sich über den Tisch, Valene springt auf und verzieht sich in die linke Ecke. Coleman fängt an, mit dem Essen nach Valene zu werfen. Langsam traut sich Valene wieder zurück zum Tisch und setzt sich, Coleman steht immer noch wütend hinter dem Tisch, beide Hände darauf aufgestützt. Dann hebt er den Sessel wieder auf und setzt sich. Der Wutausbruch und das ganze Gespräch beinhalten zwar deutlich humoristische Einwürfe, trotzdem lacht das Publikum nicht, was sich vor allem aus dem rasanten Tempo dieses und des weiteren Szenenverlaufes erklären lässt. Die Spannung, wie es weitergehen kann, welche Gemeinheiten sich die beiden noch ‘vergeben’ müssen, erlaubt nicht, die Aufmerksamkeit durch Lachen zu unterbrechen.

Coleman erzählt, wie er dem Hund Valenes die Ohren abgeschnitten hat. Valene glaubt ihm nicht, er will Beweise. Und er lacht immer noch, als Coleman aufgestanden und nach links in sein Zimmer gegangen ist. Valene wird zusehend leiser und unsicherer. Coleman kommt zurück, eine Papiertasche mit getrockneten Blutflecken in der Hand. Valene muss sich sehr zurückhalten um nicht auf der Stelle zu explodieren. Coleman legt ihm die Ohren auf den Kopf, dann holt er den schwarzen Stift und legt ihn neben Valene auf den Tisch.⁴²⁵

⁴²¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven Seite 88.

⁴²² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 89.

⁴²³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 89.

⁴²⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 90.

⁴²⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 91.

Valene steht langsam auf und holt das Messer aus dem Regal hinter sich, währenddessen nimmt Coleman das Gewehr, das neben dem Ofen stand, und legt auf Valene an.⁴²⁶ Schließlich schießt Coleman zwei Mal auf den Ofen, der auseinander fällt. Valene fällt, als wäre er selbst getroffen, zu Boden. Nach der ersten Schrecksekunde lacht das Publikum laut. Während Valene weinend am Boden liegt, zerschlägt Coleman alle Figuren, angefangen mit denen über dem Ofen, dann wirft er den Tisch und die Sessel um. Valene springt auf und greift das Messer, Coleman lädt nach – oder nicht. Die beiden stehen sich gegenüber, Coleman das Gewehr auf Valene gerichtet, Valene das Messer auf Coleman. Schließlich lässt Valene das Messer fallen, weinend sinkt er auf den Boden. Coleman geht auf die rechte Seite und legt das Gewehr rechts von der Türe auf den Boden. Während Coleman zugibt, die Versicherung nicht eingezahlt zu haben, steht Valene vorn über gebeugt da bis Coleman gegangen ist. Coleman setzt sich das Plastiksackerl auf und geht.

Hier gibt es eine grobe Abweichung zum Text: Valene nimmt das Gewehr nicht um Coleman damit zu verfolgen. Ebenso abweichend zum Text, kontrolliert Valene nicht, ob Coleman das Gewehr wirklich wieder geladen hat. Die Textstelle: „He’d’ve fecking shot me too. He’d’ve shot his own fecking brother! On top of his dad! on top of me stove!“⁴²⁷ fehlt ganz.

Valene bleibt alleine zurück: Wütend nimmt er den Brief von Father Welsh und zündet ihn an, dann löscht er das Feuer schnell wieder und hängt den halb verbrannten Brief zurück. Weinend sieht er sich um und geht zur Türe; er geht. Licht aus, nur mehr das Kruzifix und der Brief ist zu sehen. Dann geht das Licht ganz aus.⁴²⁸

Zusammenfassend:

Die gut zwei Stunden reine Spielzeit fallen vor allem durch den Tempowechsel auf, ebenso durch die sich abwechselnden Stimmungen im Stück: Jedes Mal, wenn die beiden Brüder auf der Bühne sind, ist voraussehbar, dass es zu einer Auseinandersetzung kommt, die, in der letzten Szene schließlich wirklich, jederzeit wirklich gewalttätig werden kann. Gegenpol dazu ist Father Welsh; Girleen, die

⁴²⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Ende.

⁴²⁷ I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Ende.

⁴²⁸ Dauer der siebten Szene bis/Ende des Stücks: 02:03:00.

anfangs vermeintlich auf der Seite der Brüder ist, macht den Wahnsinn der beiden durch ihre Reaktionen deutlich.

Für das Publikum stellt sich im Verlauf der Aufführung öfter die Frage, laut zu Lachen oder gespannt zuzuhören und zu verfolgen, was als nächstes auf der Bühne geschehen wird. Beides gleichzeitig ist prinzipiell nicht möglich.

Nach dem eher schwachen zweiten Stück der Trilogie bringt *The Lonesome West* die Dichte und Intensität des ersten Stückes wieder auf die Bühne. Auch ist hier – was vielleicht auf den ersten Blick verwundern wird – die Ernsthaftigkeit des Themas trotz Klamauk viel präsenter als in *A Skull in Connemara*.

In der Auswahl der Schauspieler gab es, meiner Meinung nach, Unstimmigkeiten (vor allem Father Welsh betreffend).⁴²⁹ Daraus ergeben sich auch in der Kontinuierlichkeit und Zusammengehörigkeit der Stücke Ungenauigkeiten: In der siebten Szene des Stückes wird Mick Dowd aus *A Skull in Connemara* als Spielgefährte Colemans bezeichnet,⁴³⁰ da es keine Angaben zum Alter der Brüder Connor gibt, wird dieses jedoch viel freier interpretiert und fällt somit in der Gesamtheit der Trilogie aus der Rolle.

Durch die Umstellung des Bühnenaufbaus wird hingegen eine Kontinuität geschaffen, die ansonsten nicht so auffallend wäre. Die große Ähnlichkeit zwischen den Hauptspielorten, der Wohnküche, verbindet die Stücke.

Alle drei Stücke sind dem Realismus und Naturalismus verpflichtet. Abweichungen in diesem Punkt ergaben sich nur durch die eingeschränkten Möglichkeiten der Bühne. Zum Aufbau der Bühne sei noch hinzuzufügen: Von Anfang an wurde die Bühne so konzipiert, dass sie für jede Spielstätte – ob London oder Leenane – einsetzbar war, d.h. ohne großem technischem Aufwand Um- und Aufbauten möglich waren.

Die Konstruktion der Bühne für die Trilogie ging zwangsläufig von der Bühne von *The Beauty Queen of Leenane* aus.⁴³¹

Sowohl Bühnenbild als auch Spielweise reichen, meiner Meinung nach, nicht die Intensität des ersten Stückes heran. Vielleicht liegt dies an der Wiederholung des Schemas, vielleicht aber auch an dem Stück selbst, das in seiner Gesamtheit viel eher den Grundtenor einer Komödie hat, als *The Beauty Queen of Leenane*.

⁴²⁹ Siehe oben. (Schauspieler, Rollen usw...)

⁴³⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*.

⁴³¹ Siehe: Interview mit Francis O'Connor am 16.09.2008. Im Anhang, Seite 1010.

Nach *The Beauty Queen of Leenane* und dem Erfolg des Stückes, ist *The Lonesome West* ebenfalls zu einer weltweiten Tournee aufgebrochen. Das zweite Stück der Trilogie hingegen erlebte nur wenige Aufführungen als einzelnes Stück außerhalb des Kontextes der Trilogie.

Aufführungen gab es in Galway auch mit allen drei Stücken an einem Tag.⁴³² Die Reaktion der Presse auf dieses ‘Experiment’ und die Beurteilung durch die Kritiker der Trilogie, insbesondere der beiden ‘neuen’ Stücke, folgen im nächsten Abschnitt.

Das Programmheft für die Trilogie beinhaltet einen Aufsatz von Tim Robinson⁴³³ sowie viele Fotos von den Proben, die Liste aller Mitwirkenden, sowie ein Gedicht eines unbekannten Autors aus dem 17. Jahrhundert in Gälisch mit englischer Übersetzung: „Triúr atá ag brath ar mo bhás“ – „There are three who await my death“⁴³⁴

Besonders erwähnenswert ist vielleicht, dass die Proben – oder zumindest ein Gutteil der Proben – öffentlich zugänglich waren: der Probenraum war nur mit einer Glaswand von störenden Geräuschen abgetrennt.

Außerdem gab es eine Dokumentation durch Fotos, die während der Probenarbeit entstanden sind und als ausgestellt wurden.⁴³⁵

⁴³² z.B. wurde die ganze Trilogie während der Laufzeit der Stücke im Royal Court Theatre vom Juli bis September 1997 neun Mal als Trilogie an einem Tag aufgeführt.

⁴³³ Siehe: Besprechung von Tim Robinson weiter unten.

⁴³⁴ Siehe: Programmheft zur Leenane-Trilogie.

⁴³⁵ Einige davon finden sich im Programmheft – leider hatte ich keine Gelegenheit mehr über dieses Projekt herauszufinden. Siehe auch: Judy Murphy: *Three steps to theatre*. The Cork Examiner, 08.04.1997.

III.1.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung der Leenane-Trilogie (1997):

Während in London *The Cripple of Inishmaan* Premiere hat, wird im Daily Telegraph ein längerer Artikel von Rupert Christiansen veröffentlicht, der eine Vorschau auf die erwartete Leenane-Trilogie Premiere ist. Bis es so weit ist, vergehen zwar noch einige Monate – *A Scull in Connemara* wird erst am 04. Juni, *The Lonesome West* am 11. Juni 1997 Premiere feiern – aber über die nächsten Monate verschwindet das Thema nie ganz aus den Zeitungen. In der Zwischenzeit gab es einige Vorfälle, die McDonagh auch außerhalb der Premieren seiner Stücke in die Klatschpresse gebracht hat⁴³⁶.

So weist Rupert Christiansen am Beginn seines Artikels auf die Stücke McDonaghs hin, die zu dieser Zeit noch nicht veröffentlicht waren, beziehungsweise auf Inhalte von Stücken, die bis heute nicht veröffentlicht wurden sowie auf Hollywood, auf das ja schon in einem früheren Artikel hingewiesen wurde.

One intriguing item in the large unpublished oeuvre of 26-year-old Martin McDonagh is a short story about a dwarf who has been locked up by Shakespeare in order to ghost-write his masterpieces. [...] For all this exposure [der Zwischenfall mit Sean Connery bei der Verleihung des Evening Standard Awards], he remains an enigma, unlikely ever fit comfortably in the cultural establishment.⁴³⁷

Der Hinweis auf diese Geschichte mit Shakespeare und dem Zwerg findet sich immer wieder in den folgenden Aufsätzen und Artikeln, die Geschichte – Teil von *The Pillowman*⁴³⁸, wird aber nur erwähnt, nie erzählt. Was genau dieser Deal mit Hollywood ist, wird auch hier nicht erklärt. Die Andeutungen sind mysteriös, und da bis dato – mehr als zehn Jahre danach – Hollywood in McDonaghs Werk weiterhin keine Bedeutung spielt, ist anzunehmen, dass dieses frühe Projekt nie weiter verfolgt wurde. Wie schon zuvor gibt es nur den Hinweis, es würde sich um ein Drehbuch handeln: „[...] he has until March [1997] to deliver his first Hollywood screenplay, [...]”⁴³⁹

Zu Beginn des Jahres wurde die erste Trilogie noch unter einem anderen Namen erwähnt:

In the summer, Druid, the Irish company which first performed *The Beauty Queen of Leenane*, will present the two other plays which with it form the *Connemara Trilogy* –
440

⁴³⁶ Siehe: II.1. Interviews und Portraits. Zwischenfall mit Sean Connery bei der Verleihung des Evening Standard Awards.

⁴³⁷ Rupert Christiansen: *If you're the greatest you must prove it*. The Daily Telegraph, 06.01.1997.

⁴³⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*.

⁴³⁹ Rupert Christiansen: *If you're the greatest you must prove it*. 06.01.1997.

⁴⁴⁰ Ebenda.

Weiters macht der Autor des Artikels darauf aufmerksam, dass die Rechte an *The Beauty Queen of Leenane* an mehrere Theater in Europa verkauft wurden und noch am Ende des Jahres könnte es zu einer weiteren Premiere eines Stückes von McDonagh kommen⁴⁴¹. Bei diesem Stück handelt es sich wohl um *The Lieutenant of Inishmore*, dessen Uraufführung aber erst im Mai 2001 stattfand⁴⁴².

Ein weiterer Hinweis auf die Leenane-Trilogie findet sich in einer Vorschau auf Druid Projekte⁴⁴³: Es besteht der Plan, die Stücke der Trilogie sowohl einzeln als auch alle drei Stücke an aufeinander folgenden Tagen zu zeigen.

Wenige Tage später gibt es den Hinweis auf ein neues Stück von McDonagh: *The Pillow Man* – zu Beginn noch in dieser Schreibweise.⁴⁴⁴ In diesem Falle bezieht sich die Autorin auf die Ankündigung einer Lesung des Stückes im Druid Theatre.

Ende März wieder ein Hinweis auf die Leenane-Trilogie Aufführungen: es wird darauf hingewiesen, dass die Stücke sowohl einzeln als auch an einigen Tagen hintereinander gesehen werden können.⁴⁴⁵ Außerdem endet der Artikel mit einem kurzen Portrait Martin McDonaghs.

Ebenfalls noch im März erscheint ein weiterer Artikel, der den bevorstehenden „Theatermarathon“ ankündigt.⁴⁴⁶

Etwas um dieselbe Zeit gibt es eine Presseaussendung der Druid Theatre Company mit dem Spielplan für die Leenane-Trilogie Aufführungen.⁴⁴⁷

Die Aufführung der ganzen Leenane-Trilogie wurde durch ein reichhaltiges Angebot an Events und einer Ausstellung sowie der Möglichkeit, schon während der Probezeit

⁴⁴¹ Siehe auch den Hinweis bei Fintan O'Toole: *Many forms, many voices*. The Irish Times, 02.01.1997, Seite 15, bzw. im Kapitel III.2.1.1. Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan*.

⁴⁴² Siehe: III.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*.

⁴⁴³ Siehe: Bernadette Fallon: *Druid put their faith in new Irish writers*. City Tribune, 24.01.1997. "Later in the year of course, Druid stage Martin McDonagh's Leenane trilogy, a group of three plays, including "The Beauty Queen", set in Leenane and designed to work best together, while also working as complete plays in their own right. Quite a theatrical event this – while audiences will have a chance to see each play on separate nights, the three plays will run back to back on certain days, and can be experienced as a theatrical triple feature!"

⁴⁴⁴ Siehe: Bernadette Fallon: *The famine before the feast in Galway theatre*. City Tribune, 31.01.1997.

⁴⁴⁵ Siehe: (unbekannt): *The Leenane Trilogy coming to Town Hall Theatre in June*. Galway Advertiser, 27.03.1997.

⁴⁴⁶ Siehe: (unbekannt): *Druid prepare an three-play marathon*. Tuam Herald, 29.03.1997.

⁴⁴⁷ Vorpremiere *A Skull in Connemara*: 03.06., weitere Aufführungen am 04., 05., 06., 07., 13., 14., 18., 23., 24., und 30.06. und 01.07.1997.

Vorpremiere von *The Lonesome West*: 10.06, weitere Aufführungen am 11., 12., 14., 19., 25., 26.06. und am 02. und 03.07.1997.

Außerdem gab es weitere Aufführungen von *The Beauty Queen of Leenane* am 16., 17., 27.06. und am 04.07.1997.

Die Trilogie wurde an folgenden Tagen zur Gänze aufgeführt: 20., 21., 28.06. und am 05.07.1997.

die ersten Eindrücke der neuen Stücke zu sammeln, begleitet. Hinweise darauf finden sich in diversen Lokalzeitungen in und um Galway.⁴⁴⁸

Je näher dieses Großereignis kam, desto intensiver wurde die Berichterstattung: So erschien anlässlich der Vorbereitungen zu der Leenane-Trilogie ein ausführliches Interview mit Martin McDonagh in der Irish Times⁴⁴⁹, Kommentare von diversen Politikern, die schon an der Eröffnung des Town Hall Theatres teilgenommen hatten⁴⁵⁰ wurden veröffentlicht⁴⁵¹, Kurzzusammenfassungen der Stücke und eine Erinnerung an den Erfolg des ersten Teiles der Trilogie wurden in Erinnerung gerufen. –

The tyranny of the relationships, the beauty of the language, made it clear that Martin McDonagh's work had a power and a quality which were special.⁴⁵²

Am 1. Mai erscheint im Galway Advertiser wieder ein Artikel über die Leenane-Trilogie, dessen Titel mit dem des vorher genannten Artikels fast identisch ist, diesmal wird jedoch hauptsächlich der Spielplan angeführt und nur durch wenige Angaben zu den Stücken und der Druid Theatre Company ergänzt.⁴⁵³

Auch John Cunningham schreibt einen weiteren Artikel über die Trilogie, diesmal für die City Tribune. Bis auf einige Kleinigkeiten ist dies jedoch derselbe Artikel wie in der Connaght Sentinel: Wieder der Hinweis auf die Proben: „The rehearsals are to be opened to the public“⁴⁵⁴ und den unvermeidlichen Hinweis auf die Stücke und deren Inhalt:

All three plays are set in Leenane in Connemara. They can stand independently, but taken together as a trilogy weave a tapestry of life in rural and small tow Ireland, and they follow on the extraordinary debut by McDonagh whose Beauty Queen proved such a searing look at life and relationships.⁴⁵⁵

Es gibt Interviews mit vielen Personen, die mit der Produktion der Leenane-Trilogie zu tun haben⁴⁵⁶ so wie weitere Hinweise in anderen Tageszeitungen⁴⁵⁷. Mit solchen und ähnlichen Worten wird für die Aufführungen geworben:

⁴⁴⁸ Siehe u.a.: Mayo News, 09.04.1997 und Connaught Tribune, 11.05.1997. Einen langen Artikel schreibt Judy Murphy für den Cork Examiner, der am 08.04.1997 erscheint. Neben Informationen zu den einzelnen Stücken zitiert sie auch Garry Hynes: „We want to share the excitement of making the trilogy with audiences, so during rehearsals we will mount an exhibition, From Page To Stage, showing what's needed to put a play together. [...]“.

⁴⁴⁹ Siehe: II.1. Interviews und Portraits. Fintan O'Toole: *Nowhere Man*. Irish Times, 26.04.1997.

⁴⁵⁰ Siehe: Kapitel III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

⁴⁵¹ John Cunningham: *Minister launches Druid's rehearsals for unique trilogy*. Connaght Sentinel, 29.04.1997.

⁴⁵² Ebenda.

⁴⁵³ Siehe: (unbekannt): *Druid launches rehearsals for Leenane Trilogy*. Galway Advertiser, 01.05.1997.

⁴⁵⁴ John Cunningham: *Druid go into rehearsal for Connemara trilogy*. City Tribune, 02.05.1997.

⁴⁵⁵ Ebenda.

⁴⁵⁶ Siehe z.B.: Ed Micheau: *It's not all sitting around, drinking coffee and talking*. Sunday Business Post, 11.05.1997. – Ein Gespräch mit Louise Donlon, Managerin der Druid Theatre Company. Diarmuid

Rumours, gossip, grudges, spite, murder, jealousy, evil mothers, irreverent grave-diggers, odd-ball guards, belligerent neighbours: welcome to Martin McDonagh's Leenane [...]⁴⁵⁸

Dass das ganze Spektakel in Galway, nicht in Dublin, stattfindet, ist auch in Irland ein Thema. So fühlen sich Dubliner Theaterliebhaber benachteiligt, dass die Aufführungen der Stücke in Galway stattfinden. In einem offenen Brief in der Irish Times geht Louise Donlon⁴⁵⁹ darauf ein und kündigt Aufführungen im Oktober beim Dubliner Theater Festival an.⁴⁶⁰

In einem kurzen Aufsatz für das Programmheft der Leenane-Trilogie schreibt Tim Robinson:

We don't see much of the outside world in McDonagh's trilogy – a cemetery by night and a favourite lakeside suicide spot are the only excursions allowed from this comfortless kitchens.⁴⁶¹

In diesen wenigen Zeilen wird das Bild, das sich dem Zuschauer der Stücke einprägt, gut beschrieben. Connemara, die wunderschöne, wilde und faszinierende Landschaft hat in den Stücken McDonaghs keine Bedeutung. Die Stücke, so Tim Robinson, sind „[...] desperate comedies [...]“⁴⁶²

Sein Fazit:

No need [...] to say that this is not the only Connemara [...] but there is no doubt that this Connemara exists, this calamitous backdrop to the society McDonagh shows us, fled by its young, with its brutalised law and its old church gone in the teeth. The machine of his theatre forces us to laugh even as we pity and shudder at all this, and the bare beauty of Connemara is one of his grim implicit jokes. Perhaps it is even close to the 'crux of the matter'.⁴⁶³

Ein weiterer Artikel im Galway Advertiser überschlägt sich förmlich mit Lobpreisungen zu den Stücken.

To say that Martin McDonagh has enjoyed 'phenomenal' success since the premiere of his first professionally produced play, 'The Beauty Queen of Leenane' is like saying that the Beatles were a *pretty good* little band [...]. It's not so much that it's false; rather it is... well, rather spectacularly *understated*.⁴⁶⁴

Doyle: *A day in the life*. Sunday Tribune, 18.05.1997 – Interview mit Mick Lally, Schauspieler, Rolle des Mick Dowd in *A Skull in Connemara*. Medb Ruane: *Listening to theatre's new voices*. Sunday Times, 18.05.1997 – Gespräch mit Garry Hynes.

⁴⁵⁷ u.a.: (unbekannt): *Face-to-face with the theatre, almost*. Irish Times, 12.05.1997.

⁴⁵⁸ (unbekannt): *The Leenane Trilogy*. Galway Advertiser, 15.05.1997.

⁴⁵⁹ Siehe oben.

⁴⁶⁰ Siehe: Louise Donlon: *Waiting for Druid*. Irish Times, 16.05.1997.

⁴⁶¹ Tim Robinson: *A Connemara in the Skull*. Programmhefttext, 19.05.1997, nachzulesen auf:

<http://www.connemara.net/words/tim-robinson/>

⁴⁶² Ebenda.

⁴⁶³ Ebenda.

⁴⁶⁴ Jeff O'Connell: *Martin McDonagh – Going for the Triple Crown*. Galway Advertiser, 22.05.1997. – Kursiv im Originaltext.

Einmal mehr wird auf das Besondere bei den Stücken McDonaghs hingewiesen, und auch, dass dies genau die Punkte sind, die mitverantwortlich waren, warum McDonaghs Arbeit einen so großen Zuspruch erfahren hatte: Das Geschichtenerzählen und sein Umgang mit Worten:

[...] his confident storytelling skills and his wonderful way with words. Here, you had the impression from what they said about the play, was what theatre should be doing. Roller-skating and so forth was all very well on stage for a bit of novelty, but theatre exists – has indeed, always existed – to give a space to character, story and the magi of language, well-written and delivered with the kind of panache the Druid cast brought to it.⁴⁶⁵

Der Artikel spricht auch die Tatsache an, dass Martin McDonagh bei den Proben anwesend war, nicht als ein Zuschauer, sondern stark involviert in den ganzen Prozess der Proben.⁴⁶⁶ Außerdem zitiert der Autor des Artikels, Jeff O’Connell, McDonagh in Bezug auf die Entstehungsgeschichte der Stücke. McDonagh:

“I had just finished rewriting ‘Lonesome West’ before ‘Beauty Queen’ opened. There were two characters I wanted to keep but the first draft didn’t really show them in the way I wanted them shown. So it’s pretty much a new play, with all the re-writing I did on it.

I had ‘A Skull in Connemara’ written in two different versions, but I wasn’t entirely happy with that either. So it’s really been a case of continual re-drafts until I felt satisfied I had got what I was after. [...] I think I’ve got it right now.”⁴⁶⁷

Im Zuge des Gespräches mit Martin McDonagh wird auch daraufhin aufmerksam gemacht, dass die Stücke zwar zusammenhängen, aber nicht unverständlich werden, wenn man sie nicht alle sehen sollte.

Wieder Werbung in Form eines Artikels wird auch in den nächsten Tagen in diversen Tageszeitungen gemacht⁴⁶⁸ ebenso wie die Serie an Interviews mit Schauspielern fortgesetzt wird. So erscheint am 31. Mai ein Portrait des Schauspielers Maeliosa Stafford, der die Rolle des Coleman Connor in *The Lonesome West* spielt, im Tuam

⁴⁶⁵ Jeff O’Connell: *Martin McDonagh – Going for the Triple Crown*.

⁴⁶⁶ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits. – Ebenda.

⁴⁶⁷ Martin McDonagh zitiert in: ebenda. – weitere Ausschnitte aus dem Interview im Kapitel II.1. Interviews und Portraits.

⁴⁶⁸ u.a. Connacht Sentinel am 27.05.1997 – *Fly on the wall*; Details zur Kartenreservierung am 29.05.1997 im Galway Advertiser sowie einem Kommentar von Brid Breeze; Ein Kommentar von Bernadette Fallon: *Druid, Druid and more Druid in weeks ahead*. City Tribune, 30.05.1997 – „It seemed to me, watching a brief snatch of this play [A Skull in Connemara] which opens next Tuesday, that it was the type of thing Quentin Tarantino would have done if he ever found himself in Connemara.”

Herald⁴⁶⁹ sowie in der Juni Ausgabe des D'Side Magazines ein langer, ausführlicher Artikel über McDonagh⁴⁷⁰.

Ebenfalls ein Portrait und ein Interview über und mit Martin McDonagh erschienen am 1. Juni im Sunday Independent⁴⁷¹ und in den folgenden Tagen erschienen weitere Ankündigungen der Leenane-Trilogie.⁴⁷²

Die ersten Reaktionen zu den neuen Stücken fanden sich relativ spät in den Tageszeitungen wieder, höchstwahrscheinlich wurde auf die ganze Trilogie gewartet. So ist erst am 06. Juni in der City Tribune, das heißt zwei Tage nach der Premiere von *A Skull in Connemara*, ein Artikel erschienen. Allerdings, so lässt die Autorin Bernadette Fallon durchblicken, handelt es sich bei den Aufführungen, die vor dem 21. Juni stattfinden, generell erst um Voraufführungen, denn erst am 21. seien alle Stücke zu sehen. Der Beginn des Artikels ist etwas verwirrend, wird aber dem Chaos um die Aufführungsreihenfolge durchaus gerecht:

[...] the applause sounded loud for the opening night performance of the second play in the Martin McDonagh trilogy, "A Skull in Connemara". The second play opened first as the first play, "The Beauty Queen of Leenane", has already been staged in Galway and will in fact open last. Okay?⁴⁷³

Sie weist auch dezidiert darauf hin, dass es erst nach der Premiere aller drei Stücke zu Kritiken und Besprechungen der Stücke kommen würde – dass aber die Premiere am 21. Juni schon von Kritikern aus aller Welt ausgebucht sei, sie also, als Lokaljournalistin keinen Platz mehr ergattert hat. In ihrem Artikel geht es vorrangig um einen Zwischenbericht, eine Bestandsaufnahme des bis dahin Geschehenen. Die Probenzeiten und die Reihenfolge der Aufführungen sowie die trotz der ersten Premiere anhaltende Spannung der Schauspieler und der Regisseurin wird durch Garry Hynes bestätigt.

Garry Hynes [...] was juggling the three different plays in her head for a period of over two weeks. "But I have a wonderful company of actors and an extraordinary backstage administration company and they've done an amazing amount of work over the last three months. Long after one forgets the details, I think I'll remember that. [...] We had to go through a process of incredibly intense preparation, more than you normally would. We had never done this before, we didn't know the rhythms or

⁴⁶⁹ Siehe: David Burke: *Maeliosa Stafford – from sunny Sydney to grey Leenane*. Tuam Herald, 31.05.1997.

⁴⁷⁰ Siehe: Jim Carroll: *The Beauty, the Cripple and the Pen Pusher*. D'Side Magazin, Juni 1997, Seite 34 – 35. Vergleiche auch das Kapitel II.1. Interviews und Portraits.

⁴⁷¹ Siehe: Ciara Dwyer: *The play's the thing, the playwright is a very different matter*. Sunday Independent, 01.06.1997. – Siehe auch: Kapitel II.1. Interviews und Portraits.

⁴⁷² Vergleiche: Evening Herald, 03.06.1997 – *Three of the best*; Irish Times, 03.06.1997 – *Theatre*; Galway Advertiser, 05.06.1997 – *Theatre*; City Tribune, 06.06.1997 – *Druid's greatest test*; Galway Advertiser, 19.06.1997; usw.

⁴⁷³ Bernadette Fallon: *Druid's greatest test*. City Tribune, 06.06.1997.

structures. It sometimes seemed overwhelmingly huge and we thought why are we doing this, we didn't have to do all three plays together. But once we got into the rehearsal period itself, after the first few weeks when things had settled down, it achieved a rhythm all of its own and it did actually seem quite usual to be doing it."⁴⁷⁴

Eine knappe Woche später erscheint in der Irish Times ein ausführliches Interview mit Garry Hynes⁴⁷⁵ und eine weitere, ausführliche Beschreibung in der Sunday Tribune über die Leenane-Trilogie und allem, was damit zu tun hat⁴⁷⁶. Der Artikel bezieht sich nicht ausschließlich auf die Leenane-Trilogie sondern verweist auf weitere Stücke und deren Inhalt.⁴⁷⁷

In Martin McDonagh's *Leenane Trilogy*, Leenane is a small village in Connemara where brothers fight brothers, daughters slay mothers and husbands kill wives.⁴⁷⁸

Auch Jocelyn Clarke verweist darauf, dass das Leenane in den Stücken nichts mit der Wirklichkeit zu tun hat, geht aber ansonsten nicht weiter darauf ein. In ihrer Beschreibung bleibt sie vage und gibt nur einige Hinweise auf die Stücke.

McDonagh's darkly comic depiction of the small village and its bizarre inhabitants received extraordinary popular and critical acclaim, both nationally and internationally. [...] In his writing McDonagh combines highly stylised language with vivid but askew characterisation to create plays whose finely crafted stories are driven with astonishing energy and visceral force.⁴⁷⁹

Ansonsten wird der Artikel mit Zitaten McDonaghs zu seiner Arbeitsweise und seinem Verständnis von seiner Theaterarbeit vervollständigt.⁴⁸⁰

Am Tag der Premiere aller drei Stücke erscheint ein langes, ausführliches Interview mit Martin McDonagh im Irish Independent⁴⁸¹, das auch an die wenig schmeichelhafte Tatsache erinnert, dass das Abby Theatre in Dublin die Stücke des neuen Stars der irischen Theaterszene zurückgewiesen hatte.

Nach der Premiere der Leenane-Trilogie folgten die ersten Reaktionen der Presse. Nach den Kritiken zu *The Beauty Queen of Leenane* vor über einem Jahr, waren die Erwartungen dementsprechend hoch, allerdings darf nicht außer Acht gelassen werden, dass auch damals nicht alle unisono das Stück lobten. So schreibt David Nowlan in der Irish Times:

⁴⁷⁴ Garry Hynes zitiert in: Bernadette Fallon: *Druid's greatest test*.

⁴⁷⁵ Siehe: (unbekannt): *The Image Maker*. Irish Times, 12.06.1997.

⁴⁷⁶ Siehe: Jocelyn Clarke: *Coming up with the story*. Sunday Tribune, 15.06.1997.

⁴⁷⁷ Siehe Kapitel I.3. *The Pillowman*, II.1. Interviews und Portraits, I.2.1. *Cripple of Inishmaan* usw.

⁴⁷⁸ Jocelyn Clarke: *Coming up with the story*. 15.06.1997.

⁴⁷⁹ Ebenda.

⁴⁸⁰ Näheres dazu: II.1. Interviews und Portraits.

⁴⁸¹ Siehe: Sophie Gorman: *The new Playboy of the Western World*. Irish Independent, 21.06.1997.

[...] the author has crafted three of the least likely comedies in the canon of Irish theatre. And he makes his audience laugh whenever it is not drawing in its collective breath in shocked disbelief. It is gleeful but joyless.⁴⁸²

Speziell das zweite Stück der Trilogie wird im Vergleich mit den beiden anderen als sehr schwach gesehen. An dieser Kritik ändert sich auch später nicht viel. *The Beauty Queen of Leenane* und *The Lonesome West* werden hingegen später oft für sich alleine aufgeführt.⁴⁸³ So auch hier die Einschätzung des zweiten Stückes:

A Skull in Connemara does not have quite the same theatrical purity of the bleak, dark, cruel, comic qualities of *The Beauty Queen*. It seems more a black fantastical farce [...]⁴⁸⁴

Ähnlich auch die Kritik im Daily Telegraph: Charles Spencer⁴⁸⁵ wirft McDonagh vor allem Herzlosigkeit vor:

There was a worrying feeling that the playwright was offering little more than a skilful pastiche of almost every other Irish play you'd ever seen. Worse still, McDonagh came across as a sadistic, manipulative writer with an unappealing ruthlessness towards his characters. [...] McDonagh's gifts for quirky dialogue, outrageous humour and sudden nasty surprises are exhilarating.⁴⁸⁶

Mit den hier geäußerten Kritikpunkten steht Charles Spencer nicht alleine, in dieser Deutlichkeit sind sie jedoch selten zu finden.

There is something flashily meretricious about his writing and there is a lack of generosity, a failure of compassion, that leaves a nasty taste in the mouth.⁴⁸⁷

Charles Spencers frühere Kritik an *The Beauty Queen of Leenane* ist irrelevant im Bezug auf die Einheit der Trilogie,

[...] *The Beauty Queen of Leenane* [...] is undoubtedly McDonagh's best work, creating a terrifying vision of a domestic hell.⁴⁸⁸

Im Gegensatz dazu steht das zweite Stück, das, wie auch David Nowlan geschrieben hat, das schwächste der Stücke ist. Spencer formuliert dies noch extremer:

[...] this [A Skull] play is a shapeless sprawl. [...] The satirical take on the gravedigger's scene in *Hamlet* is fun, but the play's best twist has been pinched straight out of Synge's *The Playboy of the Western World*.⁴⁸⁹

Etwas besser schneidet hingegen das dritte Stück der Trilogie ab:

⁴⁸² David Nowlan: *Triple bill of gloriously irreverent dark comedy*. The Irish Times, 23.06.1997.

⁴⁸³ Siehe: III.1.1. *The Beauty Queen of Leenane* und III.1.3. *The Lonesome West*.

⁴⁸⁴ David Nowlan: *Triple bill of gloriously irreverent dark comedy*. 23.06.1997.

⁴⁸⁵ Schrieb schon über *The Beauty Queen of Leenane*, siehe: Kapitel III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane* – 08.03.1996

⁴⁸⁶ Charles Spencer: *Leenane's big talent needs more heart*. Daily Telegraph, 23.06.1997.

⁴⁸⁷ Ebenda.

⁴⁸⁸ Ebenda.

⁴⁸⁹ Ebenda.

The play [*The Lonesome West*] combines manic energy and physical violence on a way that is both hilarious and viscerally exiting [...].⁴⁹⁰

Das Fazit, das Charles Spencer daraus zieht:

McDonagh is a prodigiously gifted writer and in the course of these three plays his Leenane emerges as a distinctive, richly entertaining dramatic world. I just wish he had a heart as big as his talent.⁴⁹¹

Ganz anders die Kritik von Fintan O'Toole in der Irish Times⁴⁹²:

"We shouldn't laugh." It is a simple line, but, for the audience, a devastating one. We have, at that point, spent nearly six hours laughing ourselves sick at some of the blackest, bleakest stories that have ever been told in the Irish theatre. We have laughed at the Famine, at murders and suicides, at children drowning in slurry pits and old men choking on vomit. And the question that McDonagh asks us is: when does the laughing stop and the thinking begin? For at its core, the trilogy is a comedy about the need to take some things seriously.

It is often said, with a great deal of truth, that the characteristic mode of Irish theatre is tragi-comedy. And in that sense, McDonagh, for all the complexity of his background and influences, is clearly an Irish playwright. The difference, though is that whereas in the classic Irish repertoire, comedy and tragedy tend to alternate in the same play, here they become indistinguishable. Those plays are so brilliantly entertaining that we are still laughing half way down the street. But because we know we shouldn't laugh, they are also deeply disturbing.

The disturbance comes from the sense of being in a world where the kind of responses implied by words like comedy and tragedy just don't work anymore. It is not accidental that the Ireland of these plays is one in which all authority has collapsed. The family, from *The Beauty Queen of Leenane* onwards, is a site for psychological and even biological warfare. The law, in the shape of Garda Tom Hanlon [...] in *A Skull in Connemara*, is a joke, and everyone is literally getting away with murder. The Church, embodied by [...] Father Welsh in *The Lonesome West*, is a lost, despairing young alcoholic, whose flock console him with the thought that at least he is not a paedophile. The Catholic Church's great point [...] Coleman Connor in the same play, is the ability to supply good vol au vents at funerals.

This is a world where the difference between the real and the unreal is increasingly hard to grasp.⁴⁹³

Fintan O'Toole geht auch noch detaillierter auf die Inszenierung ein:

At one level, then, the trilogy maps a very real and immediate Ireland. However grotesque the exaggerations, they inflate a recognisable truth so that it can be seen more clearly. But at another level, the world that is imagined in this way is also a version of one of the great mythic landscapes – the world before morality. It is the ancient Greece of *The Oresteia* – a cycle of death and revenge before the invention of justice.⁴⁹⁴

Die Charakterisierung der Figuren wird mit folgenden Worten auf den Punkt gebracht:

⁴⁹⁰ Charles Spencer: *Leenane's big talent needs more heart*.

⁴⁹¹ Ebenda.

⁴⁹² Auch dieser Artikel ist in dem Buch abgedruckt: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 381 – 385.

⁴⁹³ Fintan O'Toole: *Murderous Laughter*. The Irish Times, 24.06.1997.

⁴⁹⁴ Ebenda.

McDonagh's brilliance, though, lies in the way he drains the heroics out of the myth. He suggests that what happens when order collapses is not just the big, epic horrors, but a hysterical riot of incongruities. What makes his characters so like old, mad children is that everyone has forgotten what adults are supposed to learn – the difference between what matters and what doesn't.

Much of the best of his comedy comes from the contrast between the savage intensity that the characters invest in unimportant object [...] and the carelessness with which they treat each other's lives.⁴⁹⁵

Schon bei *The Beauty Queen of Leenane* und auch in *A Skull in Connemara* spielt der Besitz materieller Güter eine gewisse Rolle, in *The Lonesome West* wird dies zum handlungstragenden Thema. Fintan O'Toole in Bezug darauf: „In this demented pre-moral world, things matter much more than lives.“⁴⁹⁶

Wie schon in seinen ersten Kritiken zu den Stücken McDonaghs lenkt Fintan O'Toole die Aufmerksamkeit auf die Darstellung Irlands, insbesondere des Westens:

[...] the trilogy is the culmination of a long demythologisation of the West [...] To the Romantics, the West was proof of the Utopian belief that life was better and purer before the imposition of modern society. Here, the West, without a functioning society, proves the opposite.⁴⁹⁷

Auch schon öfter zur Sprache gebracht wurde der Kunstgriff, mit dem McDonagh seine Stücke beginnt:

[...] starting with the apparently familiar and making it very strange. [...] It takes the conventions of kitchen sink drama and exaggerates them into a kind of dirty naturalism.⁴⁹⁸

Ein weiteres Charakteristikum der Figuren in allen McDonagh Stücken ist das Reden über das Reden:

For these people not only talk – they talk about talk, discussing curses, insinuations, aspersions, insults, and coinages: “There's no such word as un-bare.” They have a theatrical self-consciousness [...] ⁴⁹⁹

Fintan O'Toole macht aber wieder darauf aufmerksam, dass die Stücke, obwohl so Bühnenwirksam geschrieben, nicht unbedingt einen Erfolg auf der Bühne garantieren, dass es durchaus auch die richtige Umsetzung braucht, um die Wirkung der Stücke zu garantieren⁵⁰⁰. Diese Wirkung über drei Stücke hinweg zu erhalten sei eine noch größere Herausforderung:

The sheer facility of McDonagh's writing for the stage is such that it would be difficult to imagine an entirely bad production. But an entirely good one is a ferocious

⁴⁹⁵ Fintan O'Toole: *Murderous Laughter*.

⁴⁹⁶ Ebenda.

⁴⁹⁷ Ebenda.

⁴⁹⁸ Fintan O'Toole: *Murderous Laughter*, 24.06.1997.

⁴⁹⁹ Ebenda.

⁵⁰⁰ Vergleiche: in wie weit dies wirklich zutrifft, kann an der Linzer Inszenierung gesehen werden.

challenge for it requires an ability to maintain a highly distinctive tone over three plays.⁵⁰¹

Grund für diese Schwierigkeit bei der Umsetzung, so Fintan O'Toole, sei die Ambivalenz, welche die Charaktere auszeichne:

McDonagh's style is not quite like anything else on earth. The characters are cartoon creatures who really die when someone fires a shotgun at their heads. They are sitcom people in desperate situations and horrific comedies. They are puppets who continue to move around long after the stories of logical control have been cut. To inhabit them, the actors have to both believe in them utterly and yet maintain the kind of cool distance they would bring to a farce or a knockabout silent movie.⁵⁰²

Fintan O'Toole betont die herausragende Leistung von Brían F. O'Byrne⁵⁰³, der in allen drei Stücken drei verschiedene Charaktere mit der gleichen Sprachfärbung und im etwas gleichen Alter spielen muss. Aber auch alle anderen Schauspieler leisten, so Fintan O'Toole, ihren Beitrag, diesen Theatermarathon unvergesslich zu machen.

The result is undoubtedly one of the great events of the contemporary Irish theatre. It would be greater if Martin McDonagh had managed to find, in his exploration of a world that has imploded, some basis for the new morality he seems to be seeking, some ground for reconciliation. But given that he has not yet found it, there is something deeply admirable in the way he refuses to concoct it merely for the sake of completeness. The openness of his ending suggests that he is still on a journey and the exhilaration of this strange stretch of the road suggests that anyone who travels it will want to go all the way with him.⁵⁰⁴

Ebenfalls am 24. Juni erschien im Irish Independent eine Nachbesprechung der Leenane-Trilogie: hier wird von Sophie Gorman die Bühne beschrieben:

Incessant rain pelted down on the barren rock passing for a lawn in the west of Ireland village of Leenane. Outside the front door, an illuminated crucifix appeared suspended. Inside, the human storms were battling to the death.⁵⁰⁵

Die Stücke, so Sophie Gorman, zeichnen sich durch einen „[...] sparkling comedy-horror“⁵⁰⁶ aus. Mit ein Grund dafür sind für sie der Einsatz der Sprache und die Zeichnung der Charaktere, sowie die immer wieder unerwarteten Wendungen der Stücke. Generell ist Sophie Gormans Beschreibung jedoch sehr allgemein.

McDonagh' self-made dialect, filled with Connemara lilts and rhythms, enticed you, unprotesting, deep into the heart of a world where only the unexpected could be depended upon. Sardonic twists and turns merged with the bleak portrayals of loneliness and despair. [...] Bringing you on a humorously irreverent tour of the sacred areas of Irish country life, McDonagh introduced each character with a flourish

⁵⁰¹ Fintan O'Toole: *Murderous Laughter*. 24.06.1997.

⁵⁰² Ebenda.

⁵⁰³ Rolle des Pato Dooley in *The Beauty Queen of Leenane*; Tom Hanlon in *A Skull in Connemara*; Valene Connor in *The Lonesome West*.

⁵⁰⁴ Fintan O'Toole: *Murderous Laughter*. 24.06.1997.

⁵⁰⁵ Sophie Gorman: *Blend of comedy horror leaves the audience gasping*. Irish Independent, 24.06.1997.

⁵⁰⁶ Ebenda.

destined to leave the audience recoiling with horror or overcome with hysterical laughter.⁵⁰⁷

Etwas origineller die Beschreibung der Leenane-Trilogie durch Luke Clancy in der Times am selben Tag: Zu Beginn stellt er eine detaillierte Beschreibung der oft erwähnten Kimberleys.

It is a sandwich of two thick, orange discs with the texture of crumbly foam rubber, held together by a sweet, preternaturally sticky, white paste.⁵⁰⁸

Ansonsten gibt auch Luke Clancy vorrangig eine kurze Inhaltsbeschreibung der Stücke wieder und beschreibt einige Details der Stücke, so zum Beispiel eine Szene aus *A Skull in Connemara*⁵⁰⁹:

The animalistic ritual that follows sees dust and skull fragments flying as the gravedigger enjoys the final victory over his hated neighbours that everyone in Leenane seems to crave. [...] Filthy pots and sticky porridge fill the interiors, while heavy, grey rain folds into a space behind, where a carefully lit crucifix flies [...] throughout all three plays.⁵¹⁰

Überaus positiv und mit einigen guten Beobachtungen schreibt Mic Moroney im Independent über die Leenane-Trilogie. Schon in der Unterüberschrift – “Mic Moroney discovers Martin McDonagh’s trilogy of treasures“ – wird deutlich, dass dies nicht nur eine der vielen Wiedergaben des Inhaltes der Stücke der Trilogie ist. Auch das Adjektiv, mit dem er McDonagh umschreibt – „[...] a brand new stage Irish monster [...]“⁵¹¹ – lässt er nicht ohne einem Verweis auf Synge’s „Playboy of the Western World“ von J. M. Synge und „Bailegangaire“ von Tom Murphy stehen.⁵¹²

On one level, McDonagh’s is a hilariously contemporary Connemara, littered with the trash culture [...], yet Beauty Queen slots neatly into the old tradition: great flights of lyrical language, veined with lamentation; planting us firmly back into another blighted, rural, peat-stained kitchen; its characters stagnating in some dark, decaying past.⁵¹³

Mic Moroney bringt einen neuen Vergleich mit der Pop-Kultur: in späteren Artikeln über Martin McDonaghs Werk wird dieser Vergleich und ähnliche immer wieder auftauchen:

[...] – the result is like a macabre, moral *Tom & Jerry* cartoon: a colourful surreal Wild West of Ireland, populated by outlaw hillbillies doomed to family murder or desolate suicide. Yet all pitched at a perception-altering satiric level.⁵¹⁴

⁵⁰⁷ Sophie Gorman: *Blend of comedy horror leaves the audience gasping*.

⁵⁰⁸ Luke Clancy: *Outlook miserable and completely bracing*. The Times, 24.06.1997.

⁵⁰⁹ *A Skull in Connemara*, Scene Three – Das Zerschlagen der Totenschädel und Gebeine.

⁵¹⁰ Luke Clancy: *Outlook miserable and completely bracing*. 24.06.1997.

⁵¹¹ Mic Moroney: *The Leenane three*. The Independent, 25.06.1997.

⁵¹² Siehe: ebenda.

⁵¹³ Ebenda.

⁵¹⁴ Ebenda.

Nach einer kurzen Zusammenfassung der wichtigsten Elemente des ersten Stückes, verweist Mic Moroney auf die Parallelen zu den beiden anderen Stücken der Trilogie:

The two new plays have the same elements; niggling familiar irritations that escalate into homicide; the acid Gaelic patois of “Bitteens” and “gusúrs”, changed up by McDonagh’s own metaphors in the same musical idiom. But where harsh poignancy was to the fore in *The Beauty Queen*, it is now skewed into a comedy of insult and injury between amoral stage-creatures, themselves satirical top-spins on Irish theatrical stereotypes.⁵¹⁵

Auch Mic Moroney geht auf das Zusammenspiel von Grausamkeit und Humor ein und beschreibt die Wirkung dieser Verbindung anhand einer Szene⁵¹⁶ aus dem zweiten Stück:

It’ll shake you to the core while keeping you howling with laughter, particularly at David Wilmot’s [Mairtín Hanlon, *A Skull in Connemara*] final bloodstained reappearance – a flailing kick, of course, at the Playboy.⁵¹⁷

Und zur Nummer drei der Stücke: „[...] a forgiveness-game explodes into sickening onstage violence.”⁵¹⁸

Einen bis dahin immer nur indirekt geäußerten Umstand betont Mic Moroney besonders und greift damit in gewisser Weise schon auf die kommenden Stücke – und Filme – McDonaghs vor:

Inaccurately portraying the mindset of a rural Irish backwater, McDonagh breaks dangerously through many politically-correct barriers [...] ⁵¹⁹

Dieses Spiel mit der political-incorrecness in Zeiten der political-correctness zeichnet auch die späteren Stücke und insbesondere den ersten Langspielfilm, *In Bruges*, aus.

Der Schluss, den Mic Moroney aus seiner Beschäftigung mit den Stücken zieht, ist vielschichtig, genauso wie seine Einschätzung der Stücke und seine Aufforderung, diese nicht nur oberflächlich auf sich wirken zu lassen.

It would be idiotic to wáy too profound about the plays as ambassadorial redefinitions of the Irish psyche. Yet, despite the black irony of the representations, they all carry profound and disturbing undertow. For all the comedy of popular-culture references and the outlandish plot lines, the major screws are turned by solid, sustained stage-drama that mangles your sensibilities through a bizarre range of emotions. [...] In fact, *Leenane* is not a trilogy at all but a potentially sprawling satiric universe [...] McDonagh indulges in fast, hilariously hard-boiled and exciting genre writing – yet that genre while erupting out of another, is utterly original and his own.⁵²⁰

⁵¹⁵ Mic Moroney: *The Leenane three*.

⁵¹⁶ Scene Four in *A Skull in Connemara*.

⁵¹⁷ Mic Moroney: *The Leenane three*. 25.06.1997.

⁵¹⁸ Ebenda.

⁵¹⁹ Ebenda.

⁵²⁰ Ebenda.

In einem kurzen Zeitungsartikel gibt es ein erstes Statement von Garry Hynes zu dem Erfolg der Trilogie zum Nachlesen:

We had hoped for a good reaction. [...] But the reality has blown us away. The phone is ringing off the wall in the Town Hall Theatre and the box office has gone into orbit. The only problem is that people are finding it hard to get through and the remaining shows are going to sell out fast.⁵²¹

In der selben Ausgabe der Zeitung gibt es noch eine kurze Notiz unter dem Titel: *Pride of Galway*, in der die Inszenierung auf das höchste gelobt wird.⁵²² Hier wird auch auf die Besonderheit der Stücke angespielt, die, obwohl in einem sehr konkreten Teil des Landes angesiedelt, doch so allgemein gültig sind, das sie überall spielen könnten.⁵²³ Noch ein dritter Artikel erschien am 26. Juni im *Galway Advertiser*: auch dieser hebt die Besonderheit des Events hervor:

The day-long staging of a playwright's work is normally a tribute, an honour, that comes at the end of a career; on Saturday the Town Hall Theatre audience gathered to honour the phenomenal popular and critical success of a playwright on the very threshold of his career.⁵²⁴

Auch hier wieder der Verweis auf die Sprache und die Charaktere:

[...] wonderful dialogue, painful portrayals, startling insight into the way small irritations or even pleasures can be the catalyst of a literally murderous rage after years of living closely and intensely with someone, and the same stunned silence at the terrible inevitable conclusion. [...] McDonagh's ability to write dialogue that is both sharp-edged and blackly, bleakly humorous, [...]⁵²⁵

Wie in Mic Moroneys Artikel⁵²⁶ auch, wird besonders auf das zweite Stück und die Szene des Schädelzertrümmerns eingegangen, allerdings wird hier dieser Ausbruch an Gewalt – mit der Frage, in wie weit Schädel noch Menschen sind oder nur Dinge – als zu viel und zu übertrieben, beziehungsweise als störend empfunden:

During the second act [von *A Skull in Connemara*], however, there is an explosion of violence that seemed to this reviewer to knock the play out of kilter. In *Beauty Queen* this tendency was controlled, balanced against the 'ordinary' characters, like Pato and Ray Dooley. As you watch a drunken Mick Dowd [...] smashing disinterred skulls to powder, McDonagh gives us a dose of nightmare, made even more ghoulish by the wildly black humour.⁵²⁷

Über das erste Stück, *The Beauty Queen of Leenane*, wird meist wenig geschrieben, gab es dazu doch schon genug Kommentare bei der Uraufführung in Galway und den

⁵²¹ Garry Hynes zitiert in: Bernadette Fallon: *The Leenane marathon*. *Galway Advertiser*, 26.06.1997.

⁵²² Siehe: (unbekannt): *Pride of Galway*. *Galway Advertiser*, 26.06.1997.

⁵²³ Mit Einschränkungen, da es sehr viele Verweise auf lokale Begebenheiten gibt; der Konflikt der Stücke ist jedoch wirklich universell lesbar.

⁵²⁴ A. G.: *Martin McDonagh's savage mindscapes*. *Galway Advertiser*, 26.06.1997.

⁵²⁵ Ebenda.

⁵²⁶ Siehe weiter oben: Mic Moroney: *The Leenane three*. 25.06.1997.

⁵²⁷ A. G.: *Martin McDonagh's savage mindscapes*. *Galway Advertiser*, 26.06.1997.

Aufführungen in London⁵²⁸. Deswegen ist die Konzentration auf das zweite und das dritte Stück der Trilogie verständlich und hier wird der sich schon sehr schnell abzeichnende Trend fortgesetzt, das zweite Stück als weniger gelungen, das dritte Stück dem ersten ebenbürtig zu beschreiben:

The Lonesome West, the third play, is majestically, heroically, and terrifyingly dominated by the stunning performance of Maeliosa Stafford as Coleman Conner. McDonagh's dialogue is not so much delivered as spat out. [...] Yet as a whole this play [Lonesome West] too lacks the sharp focus and dramatic balance of *Beauty Queen*, and the game of apology goes on too long.

Garry Hynes does a marvellous job direction these three plays, evoking excellent performances from each of the actors, especially when it comes to the razor-sharp dialogue. She also handles the scenes of violence with great skill, not an easy thing to do. You sense an intuitive understanding on her part of McDonagh's intentions, no doubt the result of working closely with the playwright throughout the rehearsals.⁵²⁹

Der Hinweis auf Garry Hynes' Arbeit und die Zusammenarbeit mit Martin McDonagh noch während der Probenzeit, verweist auf die enge Verbindung der Stücke mit der Druid Theatre Company und dem daraus resultierenden Erfolg.⁵³⁰

Einen weiteren ausführlichen Bericht gibt Bernie NíFhlathatra in der City Tribune. Nach seinen Kritiken zu *The Beauty Queen of Leenane* und der Berichterstattung im Vorfeld der Leenane-Trilogie, schreibt sie hier eine ausführliche Kritik und fügt auch ihre Beobachtung der Reaktionen des Publikums bei. Auch sie sieht die Leenane-Trilogie als „Melodrama mixed with black comedy – very black comedy – are the main ingredients [...]“⁵³¹ Bernie NíFhlathatra macht, wie auch Fintan O'Toole und andere⁵³², auf die Authentizität der Sprache, beziehungsweise die authentisch wirkende Sprache und die auffallend flüssigen Dialogstrukturen aufmerksam, die McDonagh einsetzt.

He [Martin McDonagh] has a great grasp of the type of conversations such people might have. The repetitiveness of the interaction between the characters is almost poetic. Much of the ordinary, simple dialogue is quite believable; for instance the way people talk about the weather, about time passing by.

But if some of the dialogue is believable, the situations of all of the three plays [...] is highly exaggerated, surreal almost.⁵³³

⁵²⁸ Siehe: Kapitel III.1.1.1.1. und III.1.1.1.2. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in Galway und in London.

⁵²⁹ A. G.: *Martin McDonagh's savage mindscapes*. 26.06.1997.

⁵³⁰ Siehe auch: Judy Murphy: Three steps to theatre. The Cork Examiner, 08.04.1997. In dem Artikel wird Martin McDonagh zitiert: "I like to be in rehearsals because I just like my opinions to be heard. But I trust Garry totally."

⁵³¹ Bernie NíFhlathatra: *Survival course in rural isolation and emotional assault*. City Tribune, 27.06.1997.

⁵³² Siehe: II.1. Interviews und Portraits, III.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, III.2.1. *The Cripple of Inishmaan* usw...

⁵³³ Bernie NíFhlathatra: *Survival course in rural isolation and emotional assault*. 27.06.1997.

Wieder wird auf die Tatsache hingewiesen, dass der Plot an sich, so sehr er auch seinen Reiz ausüben sollte, nicht der eigentliche Mittelpunkt der Stücke ist, sondern die Zeichnung der Charaktere das Besondere an den Stücken ausmacht.

There is high drama in all three plays but it is the way his characters react and not the actual plot that is important. It is almost as if he has thrown his characters into a survival course scenario just to see what happens.

Of course, his characters are highly primitive to start with so their reactions are over the top, unreal by ordinary standards, but then what is ordinary in McDonagh's writing? Nothing it appears because everything about his location, characters, situations, reactions, language etc is extraordinary. [...] These are not plays for the faint-hearted. They are graphically cruel and crude. [...] This is a soap that is more at home in a horror movie than on the small screen, which makes it all the more sinister seeing it on stage. [...] There is much laughter, by the way, in all three plays but it is the blackest of humour. McDonagh gives us a licence to laugh at the most horrific situations. It is a bit like watching violent cartoons.⁵³⁴

Nach der Aufzählung vieler Eigenheiten der Stücke kommt Bernie NíFhlathatra auf den Aufbau der Bühne zu sprechen. So wie schon bei der Premiere von *The Beauty Queen of Leenane* hat der Regen im Hintergrund, zu sehen durch die Fenster der Wohnküchen, in denen alle drei Stücke zum größten Teil spielen, eine nachhaltige Wirkung.

The Druid make great use of the hydraulic backdrop on the stage transforming the scene from a country cottage interior to an eerie graveyard or a lonesome pier. A heavy rain shower towards the end of the third play makes a dramatic backdrop, giving a realistic touch to a most surreal situation.⁵³⁵

Auch Bernie NíFhlathatra macht auf die Universalität der Stücke aufmerksam, wenn auch nicht so deutlich wie zuvor z.B. Bernadette Fallon⁵³⁶. Was die Themen der Stücke betrifft, so wird sie diesbezüglich sehr deutlich:

Afterwards there is much food for thought and a touch of depression because it touches a few raw spots and we all have them.⁵³⁷

Zum Schluss ihres Artikels spricht Bernie NíFhlathatra noch einmal ihr Unbehagen an, das sie über ein Jahr zuvor bei der Premiere von *The Beauty Queen of Leenane* in ihrer Kritik festgehalten hat⁵³⁸:

Personally, I expected to dislike the trilogy on the basis of my feelings about the Beauty Queen but the experience touched a nerve. It made me laugh but it also moved me because this is powerful stuff. Audiences should be warned that they need emotional strength to survive the trilogy, which is why it might be better for some

⁵³⁴ Bernie NíFhlathatra: *Survival course in rural isolation and emotional assault*.

⁵³⁵ Ebenda.

⁵³⁶ Siehe: Bernadette Fallon: *The Leenane marathon*. 26.06.1997. – Siehe oben.

⁵³⁷ Bernie NíFhlathatra: *Survival course in rural isolation and emotional assault*. 27.06.1997.

⁵³⁸ Siehe: III.1.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*. Bernie NíFhlathatra: *Deliverance comes to Connemara in condescending new Druid play*. City Tribune, 02.02.1996.

people to see the three plays individually. Whichever way you see them, it will be an experience never to be forgotten.⁵³⁹

Ein weiterer Artikel am selben Tag bringt einige Details zur Sprache, die bis dahin nicht erwähnt wurden: die Länge der Aufführung von drei Stücken – gute zehn Stunden⁵⁴⁰ – und die Herausforderung, die damit verbunden ist, das Interesse des Publikums über diese Zeitspanne hinweg zu halten. Ein Kunststück, so der Verfasser des Artikels, das geglückt sei:

The pace throughout was fast enough to keep everybody on their toes and riveted to the action [...]⁵⁴¹

Den größten Teil des Artikels nimmt die Beschreibung der schauspielerischen Leistungen des Ensembles in Anspruch und immer wieder wird daran erinnert, dass das Lachen, zu dem man als Zuschauer förmlich gezwungen wird, ein sehr ambivalentes Lachen ist:

In fact, all thought ceases as you double up with laughter; to think about the action unfolding on stage would put you in the dangerous position of feeling guilty for laughing. If one could feel guilty amid such characters and sheer farce – the end of the play [A Skull] is pure slapstick.⁵⁴²

Die Einschätzung des zweiten Stückes fällt hier durchwegs positiver aus als bei den anderen Kritiken zur Leenane-Trilogie. Trotzdem ist auch hier zu lesen, dass der Höhepunkt der Aufführungen das dritte Stück der Trilogie ist:

And finally, the jewel in the crown is surely “The Lonesome West”. The wonder is that anybody could ever write such perfectly realised, humorous, pathetic, believable, yet contrived characters as the brothers Valene and Coleman.⁵⁴³

Fazit:

The trilogy reads like the darkest soap opera, the funniest comedy and the most gripping drama you could imagine. In the end it’s all of those things and none of them. It has its won setting, its own time and its own place and in the end McDonagh has created his own genre. He has gone to rural Ireland and taken the bleakness, the violence, the secrets and gossip, the rumours, the uneasy relationships and the family feuds which exist there. In a very modern way he has “shaken and stirred” and served in a big fancy glass that is familiar yet out of place. You’ve seen it before and yet it disturbs.⁵⁴⁴

In der Sunday Times erschien ebenfalls ein langer Artikel zur Leenane-Trilogie. Verfasser des Artikels, Michael Ross, schreibt sehr ausführlich über die Stücke und die

⁵³⁹ Bernie NíFhlathatra: *Survival course in rural isolation and emotional assault*. City Tribune, 27.06.1997.

⁵⁴⁰ Siehe: (unbekannt): *Druid trilogy a resounding success as tributes pour in*. City Tribune, 27.06.1997.

⁵⁴¹ Ebenda.

⁵⁴² Ebenda.

⁵⁴³ Ebenda.

⁵⁴⁴ Ebenda.

Assoziationen, die mit ihnen verbunden sind. So wiederholt er in früheren Artikeln anderer Autoren gezogene Vergleiche mit anderen Dramatikern und Genres⁵⁴⁵ und stellt in Art einer Zusammenfassung die wichtigsten Punkte in Beziehung mit den Stücken McDonaghs.

In the wild west of Martin McDonagh's brutal and lyrical Leenane Trilogy, a place of elemental oppressiveness and miserable isolation, beyond politics and morality, where religion and the law are hopelessly impotent, savage things happen without even the meagre comfort that they might belong to a larger scheme of meaning. [...] Comparisons can be made with the dark lyricism of Synge and Tom Murphy, and the surrealism and brute poverty of Tom Kilroy's Talbot's Box, but this violently, relentlessly funny Druid production has less in common with anything seen before on an Irish stage than it does with the more violent and nihilistic of Hollywood's recent productions, notably those of Quentin Tarantino. [...] Despite the contemporary references [...] the dramas unfold with a peculiar sense of isolation from time and larger circumstances. [...] Unlike, for example, Friel and Murphy, McDonagh exhibits no trace of a politics or poetics of transformation.⁵⁴⁶

Hier die Zusammenfassung Michael Ross' der wichtigsten Charakterzüge der Figuren in allen drei Stücken:

The characters, four in each play, exhibit few civilities or other expressions of social order, little to inhibit the impulsive, irrational or casually murderous. They are all on the make, they are mostly selfish, debauched and sneering. They have breakdowns, commit suicide, kill or are killed, with no quarter given. [...] The three plays share a style which is neither naturalism nor surrealism but a skewed realism in which the characters are aware of themselves as artifices.⁵⁴⁷

Wie in den zuvor zitierten Artikeln wird auch hier auf das zweite Stück in Zusammenhang mit Gewalt hingewiesen:

[...] the violence of skulls smashed to smithereens [...] in A Skull in Connemara is the most vivid expression of the often subterranean warfare in the trilogy.⁵⁴⁸

Ebenfalls geht Michael Ross auf die Sprache ein und hält auch fest, in wie weit sich der Einsatz der Sprache bei McDonagh von Synge unterscheidet⁵⁴⁹:

The Language [...] is an exaggerated Hiberno-English, an unstable product of fragmentation and discontinuity between two cultures which makes nations of cultural unity or the expression of a widely shared consciousness impossible. All the characters take their lyricism for granted: unlike in Synge, for example, verbal virtuosity does not offer an escape from frustration and repression.⁵⁵⁰

⁵⁴⁵ Siehe dazu vor allem das Kapitel III.1.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*, die ersten langen Kritiken.

⁵⁴⁶ Michael Ross: *Shaking up the west*. The Sunday Times, 29.06.1997, Seite 10.

⁵⁴⁷ Ebenda.

⁵⁴⁸ Ebenda.

⁵⁴⁹ Näheres dazu: siehe Kapitel II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

⁵⁵⁰ Michael Ross: *Shaking up the west*. 29.06.1997.

Kritisch hingegen sieht Michael Ross die Ausweglosigkeit und die Hoffnungslosigkeit in den Stücken und ist in dieser Hinsicht auch nicht der erste, der Martin McDonagh Herzlosigkeit vorwirft.

Amid the relentless satisfaction of rapacious personal appetites, there is no appeal to higher authority, physical or meta-physical. The suicidal Fr Welsh, though in despair, clings to the bedrock Christian belief of self-sacrifice as redemption and, like the few other characters who believe in anything is mocked for his trouble. Despite the magnificence of this trilogy, McDonagh may find that nihilism, even when populated so richly by the defeated, the neurotic and the sociopathic, leaves him with nowhere to go.⁵⁵¹

Auch am 29. Juni erscheint ein längerer Artikel von Jocelyn Clarke über die Leenane-Trilogie im Tribune Magazine. Sie hat schon früher des Öfteren über McDonagh und die Stücke berichtet und bringt⁵⁵² hier in ihrer Kritik auch eine gute Publikumsbeobachtung.

The young playwright Martin McDonagh likes to make his audience squirm. Most of the people in last Saturday's *Trilogy Day* audience covered their eyes and mouths during various scenes in each of McDonagh's three plays [...] Little beads of perspiration rolled down their faces and their hands turned clammy as they squirmed in their seats. And then they laughed, big belly laughs rolled like waves across the auditorium before huge gulps of breathy shock suddenly crashed over their laughter... and they squirmed some more. [...] For six hours, between the laughter and the squirming, the gasping and the nervous giggling, the audience had not only survived but also enjoyed one of the whitest knuckle roller coaster theatre rides ever to careen across an Irish stage."⁵⁵³ Die Stücke sind, so Jocelyn Clarke, „[...] a curious mixture of body blow, rib tickle and heartbeat [...]“⁵⁵⁴

Wie schon zuvor, bei ihrem noch sehr allgemein gehaltenen Artikel über die Leenane-Trilogie⁵⁵⁵, betont sie die an sich einfachen Zutaten der Trilogie:

McDonagh deftly combines tight narrative and simple characterisation with quirky dialogue to create dramatic fairy tales which are at once knowing and naïve, seductive and disturbing, charming and Grimm. He defines the world of his plays through his unique language – an unruly introverted Synge song – which gleefully encloses the characters and events on narratives which thought at first glance seem familiar and recognisable, later prove unpredictable and alienating.⁵⁵⁶

McDonagh, so Jocelyn Clarke weiter, verstehe es meisterhaft, mit diesen Dingen zu spielen.

But tithing this deceptively simple dramaturgy, McDonagh plays extraordinary games by casually adding narrative and character digressions, occasionally dropping references and stories into one play to be picked up later in another.

⁵⁵¹ Michael Ross: *Shaking up the west*.

⁵⁵² Siehe: u.a. Jocelyn Clarke: *Coming up with the story*. Sunday Tribune, 15.06.1997.

⁵⁵³ Jocelyn Clarke: *Theatre*. Sunday Tribune Magazine, 29.06.1997.

⁵⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵⁵ Siehe: Jocelyn Clarke: *Coming up with the story*. 15.06.1997.

⁵⁵⁶ Jocelyn Clarke: *Theatre*. 29.06.1997.

He breaks his own linguistic and narrative rules in self-reflexive playfulness, juxtaposing very different and almost contradictory scenes beside one another, and going for a visual or linguistic gag at the least likely dramatic moment.⁵⁵⁷

So widersprüchlich vieles bei den Stücken und der Rezeption dieser Stücke ist, so widersprüchlich ist auch folgende Feststellung von Jocelyn Clarke bezüglich der Wirkung und der Macht der Stücke: „[...] by throwing the audiences off he pulls them in.“⁵⁵⁸ Nicht nur die Wirkung beruht auf dieser Widersprüchlichkeit, auch die Figuren scheinen zugleich überzeichnet und unrealistisch, aber ebenso vertraut und glaubwürdig:

[...] they [the characters] are not conscious socio-political or cultural representations of Irish society; instead they embody its debris and junk. And as such they seem familiar and recognisable and yet curiously distant and hyper-real. [...] Though his situations and characters look and sound like traditional Irish stereotypes – the lonely parish priest, the crabby mother, the fresh-faces colleen – they are also deliberately off-kilter and askew.⁵⁵⁹

Bei der Bühnenbeschreibung erwähnt Jocelyn Clarke ein weiteres Detail, dass bis dahin meist zu Gunsten der Erwähnung des Regens vor den Fenstern nicht berücksichtigt wurde, jedoch verdeutlicht, wie realistisch der Aufbau der war: „[...] dark and dirty with cracked window panes and debris strewn across the floor [...]“⁵⁶⁰

Auch ihr Resultat des Theatermarathons ist nicht ungetrübt, aber durchwegs positiv:

Though not all of the plays are flawless, they nevertheless combine to produce an incredibly exciting, surprising and moving theatrical experience.⁵⁶¹

Selbst in der gälischsprachigen Zeitung Foinse erschien ein langer, ausführlicher Artikel zur Leenane-Trilogie von Breandán Delap^{562 563}.

Wie einen abschließenden Bericht hingegen schreibt David Burke im Tuam Herald über die Leenane-Trilogie. In gewisser Weise ist dies auch ein Abschluss, denn die Trilogie ist zu diesem Zeitpunkt schon auf dem Weg nach London – Premiere in London am 17. Juli im Royal Court. Am Ende seines Artikels⁵⁶⁴ weist David Burke darauf hin, dass die Trilogie im September desselben Jahres für zwei Wochen wieder

⁵⁵⁷ Jocelyn Clarke: *Theatre*.

⁵⁵⁸ Ebenda.

⁵⁵⁹ Ebenda.

⁵⁶⁰ Ebenda.

⁵⁶¹ Ebenda.

⁵⁶² Siehe: Breandán Delap: *Trilóg An Líonáin: Guth úrnua nó athchúrsáil ar fhoirmle*. Foinse, 29.06.1997.

⁵⁶³ Die Übersetzung ins gälische von *The Beauty Queen of Leenane* wurde sehr erfolgreich im Westen Irlands gespielt – Siehe auch: Interview mit Michael Diskin vom 12.07.2006. Im Anhang, Seite 954.

⁵⁶⁴ Siehe: David Burke: *The Leenane Trilogy*. Tuam Herald, 12.07.1997.

in Galway zu sehen sein wird, bevor sie am Theaterfestival in Dublin teilnimmt. Bemerkenswert an dem Artikel ist die– im Rahmen eines Zeitungsartikels – überaus genaue und ausführliche Beschreibung von Bühne und Technik:

The show was technically superb: the sets were stunning, the lighting magnificent and the action was generally excellent. The plays share a common type of setting, for the most part: kitchens in three houses in Leenane, a sink and a cooker or stove in the same location, and a common back wall [...]. The opening cameo set the mood: a headscarved figure against a lowering sky, wet by an incessant wind-blown drizzle.⁵⁶⁵

Nach einer kurzen Inhaltsbeschreibung zu *The Beauty Queen of Leenane* folgt eine Zusammenfassung des zweiten und dritten Stückes mit besonderem Augenmerk auf Ähnlichkeiten von gewissen Details.

Through a slip of the tongue, similar to that which betrayed Mag's interception of the letter, Mick decides his imbecilic young assistant Mairtín Hanlon is the culprit, and after a grotesquely comic scene of pounding skulls and bones to dust on the kitchen table, goes after Mairtín with the mallet.⁵⁶⁶

Das dritte Stück wird mit einem Satz charakterisiert:

The Lonesome West, a classic study of sibling rivalry among men whose growth has been stunted into an eternal pre-adolescence.⁵⁶⁷

Trotz dieser Beschreibungen, so David Burke, ist dies in keiner Weise ausreichend, um den Stücken in irgendeiner Weise gerecht zu werden:

Just as "Father is killed by uncle who then marries widow, and all are killed by son who dies by poison" does not describe Hamlet, neither can the plot outline [...] describe the three plays that make up The Leenane Trilogy. The world created by Martin McDonagh in these inter-related and interlaced plays is a very dark, harsh place indeed. Not only does it rain, and rain, and rain, in the words of Maryjohnny Rafferty [...] but grudges about – kicking a cow starts one that lasts twenty years – and there are no secrets from the neighbours in this Leenane. The law may have ruled that neither Maureen Folan nor Mick Dowd nor Coleman Connor killed their nearest of not dearest, but everyone else knows the truth – or there have been three murders and a suicide in the parish since he arrived: he will shortly add his own life to that grisly score.

The only medicines to salve this soul-corrosion are black humour and poitín, and the three plays are awash in both. That McDonagh is a master of dialogue is undoubted: many commentators are astonished that he has been able to write in such a powerful idiom based only on summer trips home to Connemara from his native London. But the lines are more hewn from situation than minted from observation: his ear for phrase and cadence is acute, but the dialogue is as theatrically artificial as was Synge's when he wrote his masterpieces after listening at the attic floorboards during his stays in the West. [...] It is the playwright's task to write dialogue that seems natural, or at least credible – some succeed better than others, and McDonagh better than most. [...] It is because of his mastery of spoken words that he can give us the bleak world of the trilogy and not have us walk pit o despair. The most awful situations are dressed in gallows humour and we are allowed to whistle past the graveyard. In A Skull in

⁵⁶⁵ David Burke: *The Leenane Trilogy*.

⁵⁶⁶ Ebenda.

⁵⁶⁷ Ebenda.

Connemara we accept the absurd (in Ireland) premise that bones will be exhumed to make burial space available. Despite what Cromwell said, there is enough soil here to bury a man. We (just about) tolerate a fairly disgusting scene in which bones are hammered to dust and the humour sinks to a schoolboy lavatorial low. But because Mick Lally as the gravedigger is so believable, and because the production values are so high [actual soil being dug out of the stage in the previous graveyard scene) we are held down by the power of the drama. And then, just when the going is in imminent danger of getting too tough, we are back for a flash of Playboy-style deflation as the “murdered” Mairtín appears and the queasiness vanishes in relieved laughter.⁵⁶⁸

Und wieder der Verweis darauf, dass das zweite der Stücke neben den beiden anderen mangelhaft wirkt:

A Skull in Connemara is the weakest of these three plays. I would have been disappointed to see it on its own. But as part of the trilogy it makes its own contribution to the whole as a kind of absurd gloss on the more believable if no less depressing world – humour and poitín – fights it in the audience world in the shape of acting skill, brilliant direction, design, lighting and sound, and, again, humour.⁵⁶⁹

Bei all den Punkten, die David Burke hier auflistet, macht er jedoch darauf aufmerksam, dass die Stücke vor allem theatralisch sind, geschaffen für das Theater, um Geschichten zu erzählen, nicht jedoch um soziologische oder philosophische Probleme zu diskutieren. – „These plays are still intensely theatrical, rather than sociological or indeed philosophical.”⁵⁷⁰ – Ein Hinweis, den auch der Autor in allen seinen Interviews gibt⁵⁷¹ und der im einzigen nicht-irischen Stück, *The Pillowman*, Gegenstand der Handlung ist⁵⁷².

Anlässlich der Premiere in London erschien in der *Irish Post* ein rückblickender Bericht von der Premiere in Galway mit einigen Interviews der Schauspieler und der Regisseurin Garry Hynes⁵⁷³.

[...] three plays in one day, a virtual feast of drama named after a picturesque but remote village in the heart of Connemara which, until now, took its fame from its proximity to the mountain-circled fjord of Killary Harbour and the fact that the movie, *The Field*, had its contentious there.⁵⁷⁴

Nach dem Gastspiel in London kehrte die Produktion zurück nach Irland. Neben Aufführungen in Cork⁵⁷⁵ kam es zu weiteren Aufführungen in Galway ab dem

⁵⁶⁸ David Burke: *The Leenane Trilogy*.

⁵⁶⁹ Ebenda.

⁵⁷⁰ Ebenda.

⁵⁷¹ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

⁵⁷² Siehe: III.3. *The Pillowman*.

⁵⁷³ Siehe auch: III.1.1.1.2. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in London.

⁵⁷⁴ Fred Johnston: *Three of the west*. *The Irish Post*, 19.07.1997.

⁵⁷⁵ Leenane-Trilogie in Cork vom 16. – 20.09. Siehe III.2.1. *The Cripple of Inishmaan*. Siehe: (unbekannt): *Film and Theatre*. Image, September 1997.

23. September und schließlich auch ab dem 07. Oktober in Dublin im Zuge des Theater Festivals.⁵⁷⁶

In seinem Artikel über das 40. Theaterfestival schreibt Declan Jones im Irish Independent:

Of the Irish production the one every dog and devil will be queuing to see is Martin McDonagh's *Leenane Trilogy*. [...] To describe the reviews for his set of three plays as a rave would libel them by understatement.⁵⁷⁷

Ebenfalls anlässlich des Theaterfestivals erscheint auch ein Portrait über Martin McDonagh.⁵⁷⁸ Hierbei beschreibt Jocelyne Clark noch einmal genau Martin McDonaghs Stücke und Stil.

McDonagh's *Leenane Trilogy* and *The Cripple Of Inishmaan* – as a complete trilogy and the first part of another trilogy – both combine highly stylised language with vivid but askew characterisation to create plays whose narratives rev up and let rip with astonishing energy and dramatic force. [...] Not unlike the plays by J.M. Synge, McDonagh's representations of Irish life on stage – loosely contemporary in *The Leenane Trilogy* or vaguely historical in *The Cripple* – are deliberately exaggerated to infuse his stories with a mythopoetic intensity. Both Aran and Leenane are intensely imagined fictional places, inhabited by characters who exist somewhere between the real and the mythic, at once recognisable and alien just as Synge's *Playboy's* parricide and a small community's celebration/collusion in the crime shocked audiences 90 years ago, McDonagh's *Beauty Queen's* matricide equally alarmed its contemporary audiences – not least of all because it was both inevitable and unexpected.⁵⁷⁹

Wie schon zuvor in Zeiten der Tournee der Druid Theatre Company finden sich in Folge viele Notizen in Lokalzeitungen zu bevorstehenden Aufführungen der Leenane-Trilogie.⁵⁸⁰

Auch die mittlerweile vierte Aufführungsserie von *The Beauty Queen of Leenane* in Galway im Zuge der Trilogie ändert nichts an der wiederholten Berichterstattung über das Stück. Gerade Bernadette Fallon, die eineinhalb Jahre zuvor noch etwas zurückhaltend über *The Beauty Queen of Leenane* geschrieben hatte⁵⁸¹ betont in ihrem Artikel, wie großartig das Stück sei.

⁵⁷⁶ (unbekannt): *Film and Theatre*.

⁵⁷⁷ Declan Jones: *All the city's a stage for the festival*. Irish Independent. 02.09.1997.

⁵⁷⁸ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

⁵⁷⁹ Jocelyn Clarke: *Thrice Told Tales*. Cara, September-Oktober 1997, Seite 26 – 31.

⁵⁸⁰ Siehe u.a.: Imokilly People, 04.09.1997; Galway Advertiser, 04.09.1997; Muskerry Leader, 11.09.1997, Vale Star & Mallow Star, 11.09.1997; Galway Advertiser, 11.09.1997; Corkman, 12.09.1997; Evening Echo (Cork), 13.09.1997; Galway Advertiser, 18.09.1997; Galway Advertiser, 25.09.1997; usw.

⁵⁸¹ Siehe: Bernadette Fallon: „*Beauty Queen*“ first impression ecstatic. City Tribune, 02.02.1996. – Kapitel III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

Declan Hassett, der einige Tage zuvor noch eine Besprechung über die Londoner Produktion von *The Cripple of Inishmaan* in Cork geschrieben hat⁵⁸², schreibt am 18. September im *Examiner* über die Leenane-Trilogie einen sehr positiven, enthusiastischen Bericht:

Absolutely stunned [...] stirs the soul and re-works one's thoughts over and over again. [...] This is theatre which simultaneously entertains, scrapes raw nerves, echoes experiences and holds a mirror up to the darker edges of life as it was and, in an uncomfortably strange way, as it is still in Ireland. [...] McDonagh's art is that sadness is always only a tear away from laughter.⁵⁸³

Am 18. September erschien ein kurzer Artikel die Druid Theatre Company und McDonaghs Stücke betreffend: Victoria White informiert, dass

Druid Theatre Company is to make its New York début in February with Martin McDonagh's hit play, *The Beauty Queen of Leenane*. [...] The month before, the Leenane Trilogy – *The Beauty Queen*, *A Skull In Connemara* and *The Lonesome West* – will play at the Sydney Festival [...]⁵⁸⁴

Anlässlich der Aufführungen der Trilogie erschien ein weiteres Interview mit Martin McDonagh: '*Thrice Told Tales*'.⁵⁸⁵

Noch vor dem Transfer der *Beauty Queen of Leenane* wurde ein längerer Aufsatz von Diana Barth in der *CASTA*⁵⁸⁶ veröffentlicht, der sich mit der Aufführung der Leenane-Trilogie beschäftigt. Der Aufsatz enthält wenig mehr als die meisten der bis dahin erschienen Zeitungsartikel, kann aber als eine Art Vorbereitung des New Yorker Publikums gelesen werden.

[...] the Trilogy might be called family drama. But such a classification would represent a tongue-in-cheek understatement. [...] The kind rife with jealousy, evil mothers, resentful daughters, warring brothers, rumours, gossip, and, yes, murder. Murder mostly kept in-house, so to speak: patricide, fratricide, that sort of thing. [...] the ironic note struck by that crucifix: It oversees what can be best described as pagan or amoral in character. Desperation outweighs Christianity. It is the lengths to which the playwright takes these intense desires that lift McDonagh's Trilogy out of the ordinary, may one say "kitchen sink" dramas, and onto the realm of almost mythic dimensions.⁵⁸⁷

Auch weist Diana Barth auf die enge Zusammenarbeit zwischen Garry Hynes und McDonagh hin:

Director Garry Hynes, who worked closely with the playwright, has extracted every possible nuance from the text and from the actors.⁵⁸⁸

⁵⁸² Siehe Kapitel zu III.2.1. *The Cripple of Inishmaan*.

⁵⁸³ Declan Hassett: *This masterpiece will change your mind about theatre*. *The Examiner*, 18.09.1997.

⁵⁸⁴ Victoria White: *First bite at the Big Apple*. *Irish Times*, 18.09.1997.

⁵⁸⁵ Näheres dazu: siehe Kapitel II.1. Interviews und Portraits.

⁵⁸⁶ Center for Advanced Study in Theatre Arts

⁵⁸⁷ Diana Barth: *Western European Stages, Visit to Galway*. *CASTA*, Herbst 1997, Seite 83.

⁵⁸⁸ Ebenda.

Am Ende ihres Aufsatzes zur Leenane-Trilogie relativiert sie ihre Aussagen, dass eine bloße Beschreibung der Stücke diesen nie gerecht werden könne damit, dass sie die Kombination von Gewalt und Humor als typisch Irisch bezeichnet. Sie tritt damit in eine Falle, die durch die Stücke gestellt wird und auch in Zukunft immer wieder zu unreflektierten Äußerungen führt.

Simple description, however, cannot convey the unexpected twists and turns of McDonagh's plots, the richness of the language, the idiosyncratic and compelling characters, the typically Irish fusion of pain and laughter.⁵⁸⁹

Sogar das irische staatliche Fernsehen RTE brachte eine halbstündige Zusammenfassung der Leenane-Trilogie⁵⁹⁰, die Eintrittskarten waren aber auch ohne diese zusätzliche Werbung schnell verkauft⁵⁹¹. Auch wurden wieder Portraits der Schauspieler in verschiedenen Zeitungen gedruckt, so wie zum Beispiel ein langes Portrait von Anna Manahan⁵⁹² und ein Portrait von Mick Lally⁵⁹³ im RTE Guide vom selben Tag⁵⁹⁴. In dem langen Interview mit Mick Lally kommen auch die Leenane-Trilogie und seine Rolle als Mick Dowd zur Sprache. Mick Lally zu seiner Rolle und über das Stück:

It's physically quite demanding. There is one scene where there is a take of digging to be done, quite serious digging at one point in it. [...] It's certainly madder and more irreverent [als die anderen beiden Stücke].⁵⁹⁵

Außerdem, so Paddy Kehoe, unterstreicht Mick Lally die Authentizität der Sprache:

He [Mick Lally] believes that McDonagh's language is akin to the English with Gaelic constructions, spoken in former Gaeltachts as Irish passed out of use, back in the forties and fifties. As a consequence, where language is concerned, he does not concur with Synge comparisons. "It would have been possible for McDonagh to come across it without having read Synge. My father often talks the way McDonagh writes."⁵⁹⁶

Declan Jones hat schon einmal, damals allerdings nur als Ankündigung anlässlich der Auführungen der Leenane-Trilogie beim Theaterfestival in Dublin, einen Artikel geschrieben⁵⁹⁷, diesmal ist es aber eine Kritik, die sich explizit auf die Trilogie bezieht. Zu Beginn versucht er die Sprache McDonaghs zu kopieren.

⁵⁸⁹ Diana Barth: *Western European Stages, Visit to Galway*.

⁵⁹⁰ Am 1. Oktober 1997 auf RTE 1 um 22:25 – Siehe auch Notiz im: Roscommon Champion, 03.10.1997.

⁵⁹¹ Siehe Notiz in Evening Herald am 02.10.1997.

⁵⁹² (unbekannt): Anna Manahan In West End. Waterford News & Stars, 10.10.1997.

⁵⁹³ Rolle des Mick Dowd in *A Skull in Connemara*.

⁵⁹⁴ Paddy Kehoe: *Mick & Mick*. RTE Guide, 10.10.1997, Seite 18 – 19.

⁵⁹⁵ Mick Lally zitiert in: ebenda.

⁵⁹⁶ Ebenda.

⁵⁹⁷ Siehe: Declan Jones: *All the city's a stage for the festival*. Irish Independent. 02.09.1997.

The base scheming ways of them! The cruel violent talk of them! The senseless murderin' acts that do be fillin' up their days. These's people haven't got – and it's the truth I'm tellin' you now – the slightest scrapeen of human decency. A mad fecker of an amadan you would have to be to set your foot down anywhere near that place Leenane.⁵⁹⁸

Erstaunlicherweise bezeichnet Declan Jones das zweite der Stücke als das erfolgreichste:

Of the plays, the second one *A Skull in Connemara*, is the most successful. It's where the writers talent is best showcased. If your looking for insight [...] you've come to the wrong place, for the lad McDonagh has absolutely nothing to say. Once you get over that fact, the plays he writes can be very enjoyable. [...] The laughter that reverberated around the Olympia was quite often accompanied by gasps. It is that peculiarly Irish humour based on saying the unsayable.⁵⁹⁹

Hingegen bezeichnet er das dritte Stück, das ansonsten gleichgestellt oder als fast ebenso gut wie *The Beauty Queen of Leenane* in der Mehrzahl der Kritiken erwähnt wird, als „just plain irritating.“⁶⁰⁰ Sein Resümee des Theatertages:

If you go however, just enjoy them for what they are: big, dumb, entertainment.⁶⁰¹

Am selben Tag erschien noch ein weiterer Artikel zur Leenane-Trilogie im Irish Independent; wieder ist die Kritik etwas verhalten, bei weitem nicht so enthusiastisch wie zur Zeit der Uraufführung der Trilogie in Galway. John Boland betont allerdings, dass alle drei Stücke an einem Tag zu sehen sind, sei ein großartiges Erlebnis.

[...] no matter what you think of their essential achievement, to experience them like this [alle drei Stücke an einem Tag] makes for an extraordinary encounter with contemporary Irish theatre. [...] three texts that explode with ferocious energy and comic malevolence.⁶⁰²

Auch goutiert er die Sprache und die dramatischen Fähigkeiten McDonaghs, nur:

Here is a man with an astonishing grasp of stagecraft and a mesmerising ear for the comic cadences that illuminate his various characters. It's what he does with these amazing gifts that troubles some people, and it troubles this reviewer. I felt as if I were watching a set of surreal sitcoms, all terrifically realised, but concerned less with people than with literary, cultural and social stereotypes and with the farcical possibilities of such stereotypes.⁶⁰³

Die Figuren, die Martin McDonagh in seinen Stücken erschaffen hat, seien wenig menschlich – ein Argument, dass sowohl positiv als auch negativ in vielen Kritiken angesprochen wurde – ein bewusster Zug des Autors, so John Boland, aber er

⁵⁹⁸ Declan Jones: *Immersed in the Wild Wild West*. Irish Independent, 14.10.1997.

⁵⁹⁹ Ebenda.

⁶⁰⁰ Ebenda.

⁶⁰¹ Ebenda.

⁶⁰² John Boland: *Three into one does go – and it adds up to a wonderful show*. Irish Independent, 14.10.1997.

⁶⁰³ Ebenda.

verhindere die Identifikation und somit verhinderten sie die unmittelbare Nähe und Wirkung.

In these demolitions of monster mothers, matricidal daughters, patricidal sons and murderous husbands, you get the dizzying comedy [...] but you never feel you're in the company of real human beings. [...] A dazzlingly-expressed parodic heartlessness, like that of an Irish Quentin Tarantino, is what you get from McDonagh. Ultimately it's not enough [...] but you'd be a fool to miss out on the opportunity to experience an immensely exciting writing talent and a production and cast that rise so gleefully to the challenges he presents.⁶⁰⁴

Beim Theaterfestival in Dublin wurde die Leenane-Trilogie als die beste irische Produktion nominiert,⁶⁰⁵ und gewann die Auszeichnung auch.⁶⁰⁶

Schon kurz danach ging das zweite Stück der Trilogie, *A Skull in Connemara*, auf Tournee durch Irland, wie zuvor schon *The Beauty Queen of Leenane*⁶⁰⁷. In mehreren Zeitungsartikeln wird diese Tournee angekündigt und ist nachvollziehbar.⁶⁰⁸

Anlässlich der Auszeichnung in Dublin erschienen weitere Artikel. Ganz allgemein zu den Stücken schreibt M.C. Walsh:

His [McDonaghs] knowledge and observation of rural Irish life is impressive. [...] The set of the dark and dull cottage kitchen was appropriate to the feeling of the play. The heavy themes and tragedy in the play were lightened by humour and the overall impression was of a great play.⁶⁰⁹

M.C. Walsh zitiert in seiner Zusammenfassung des Theatre Festivals auch eine Besucherin des Stückes:

A regular theatre goer to theatre in Dublin caught the mood when she gave her thoughts about "The Beauty Queen of Leenane". "It was a powerful moving story which lingers in my memory for many days afterwards. Martin McDonagh raised the

⁶⁰⁴ John Boland: *Three into one does go – and it adds up to a wonderful show*.

⁶⁰⁵ Siehe: Bernadette Fallon: *Druid scoop top award at Dublin Theatre Festival*. City Tribune, 17.10.1997.

⁶⁰⁶ Siehe: Victoria White: *Druid Theatre collects top award*. Irish Times, 17.10.1997; Galway Advertiser, 23.10.1997 – *Druid wins best Irish production with McDonagh's 'Beauty Queen'* – und eine kleine Notiz in: The Star, 20.10.1997.

⁶⁰⁷ Siehe: III.1.1.1.3. Pressestimmen *The Beauty Queen of Leenane*, zurück in Irland.

⁶⁰⁸ u.a.: Sligo Champion, 22.10.1997; Connaught Tribune, 24.10.1997; City Tribune, 24.10.1997; Sligo Champion, 05.11.1997; Sligo Weekender, 07.11.1997; Southern Star, 08.11.1997; Lurgan & Portadown Examiner, 13.11.1997 – "If the cold, miserable weather and dark winter evenings are getting you down and you want something to perk you up, then as the saying goes 'laughter is the best medicine' and this is certainly guaranteed when the prestigious Druid Theatre Company from Galway return to Armagh [...] with 'A Skull in Connemara' by Martin McDonagh, whose name was practically unknown in the theatre world a year ago. [...] a great gothic soap opera." – Wexford People, 19.11.1997; Muskerry Leader, 20.11.1997; Armagh Down Observer, 20.11.1997; Longford Leader, 22.11.1997; Leitrim Observer, 26.11.1997; Avondhu, 27.11.1997; Muskerry Leader, 27.11.1997; Cork Leader, 29.11.1997 – „A Skull in Connemara has broken all previous records [...] sold out [...] extra performance [...] delighted to note that McDonagh's appeal bridges the 'generation gap' with amazing reactions from both young and old to the powerful drama.“ – Corrishoun Weekly, 29.11.1997; Evening Echo (Cork), 29.11.1997; The Examiner, 04.12.1997; Evening Echo (Cork), 05.12.1997; Limerick Leader, 06.12.1997; Evening Echo (Cork), 09.12.1997; Limerick Leader, 10.12.1997; Limerick Leader, 13.12.1997.

⁶⁰⁹ M.C. Walsh: *The Dublin Theatre Festival*. Munster Express, 24.10.1997.

issue of mental illness and handled it superbly, relegating it quite rightly to its place in the total area of general illness, whether of the mind or the body. Rarely have I been so engaged or so satisfied by the art of the playwright.” D. Jacob.⁶¹⁰

Auch in der Variety erschienen anlässlich des Theater Festivals Artikel, in denen zwar allgemein über die Stücke des Festivals, aber hierbei auch über die Leenane-Trilogie, berichtet wurde.⁶¹¹

Wieder auffallend ist die Reaktion des ‘städtischen’ Publikums in Dublin⁶¹²; so erschien am 30. Oktober in der Irish Times ein zutiefst enttäuschter Leserbrief bezüglich der Leenane-Trilogie:

Sir, – I am amazed that the *Leenane Trilogy* – a hotchpotch of rural stereotypes and slapstick – is hailed as the bright new work in Irish theatre. On the night I saw it I was deeply depressed that the audience was so lacking in critical faculties that they gave this mediocrity a standing ovation.

How can we account for the *Father Ted* phenomenon, of which the *Leenane Trilogy* is an extension? Even if one could argue that there is value in stereotype if it points out useful things about ourselves, I don’t see how the naïve bogman stereotype really applies these days. I would be much more interested to see something colder to the bone, like a send-up of executive Ireland complete with flash cars, pretensions of culture and the ubiquitously intrusive mobile phone.

Our eagerness to accept simplistic and comfortable unreal images of ourselves suggests a gaping lack of real self-analysis. – Yours, etc., Dervilla Cooke [...] ⁶¹³

Dass dies allerdings nicht die allgemeine Meinung war, wird sowohl in dem Brief selbst als auch in einer Reaktion darauf deutlich, die ebenfalls in der Irish Times erschien:

Sir, – It seems from Ms Dervilla Cooke’s letter (October 30th) that she feels uncomfortable with Martin McDonagh’s portrayal of the “bogman stereotype” in the *Leenane Trilogy*. I was fortunate to attend all three plays on October 18th and would not have missed them for anything. Yes, at times I felt uncomfortable at the darkness portrayed, but I marvelled at how the playwright had captured everyday idiosyncrasies and developed them to the point of celebration, particularly in the character of Vally [sic!] in *The Lonesome West*.

Let’s face it, who can say that they do not know of a house in Ireland which has a drawer or cupboard full of plastic bags? Yet through the play Martin McDonagh shows us how bizarre this can be. The character of Vally’s brother Coleman also made me squirm, because I meet variations on this man almost every day, but far from seeking to turn a blind eye and ridicule the superficiality of mobile phones etc. (things which have no place in Irish culture past or present), why not value that which makes us different, the way we speak and, indeed, the way we are.

The trilogy got standing ovation the day I attended. Almost everyone, including the cast, recognise that we were experiencing a wonderful new voice in Irish theatre. Let it flow, Martin” – Yours, etc., Marie McCluskey, [...] ⁶¹⁴

⁶¹⁰ M.C. Walsh: *The Dublin Theatre Festival*.

⁶¹¹ Siehe: Karen Fricker: *Dublin fest serves up heavy brew*. Variety, 27.10.1997, Vol. 368 Issue 12, Seite 2; sowie Greg Evans: *Noises off*. Variety, 27.10.1997, Vol. 368 Issue 12, Seite 49.

⁶¹² Siehe dazu auch: Interview mit Michael Diskin vom 12.07.2006. Im Anhang, Seite 954.

⁶¹³ Dervilla Cooke: *Leenane Trilogy*. Irish Times, 20.10.1997.

⁶¹⁴ Marie McCluskey: *Leenane Trilogy*. Irish Times, November 1997.

Und weiter: ein Leserbrief vom 15. November:

Sir, – I was so relieved to read Dervilla Cooke's letter about the Leenane Trilogy. I thought I was the only one to find this work unreal and distasteful. No wonder overseas audiences lapped it up. It confirms their outdated conceptions of Ireland. This is not to say the playwright is untalented. He could write a brilliant sitcom. – Yours, etc., Cecil Bell, [...].⁶¹⁵

Mittlerweile wurde auch die US amerikanische Presse auf McDonagh und seine Stücke aufmerksam.⁶¹⁶

Nach der Tournee in Irland und einer erfolgreichen Spielzeit in London kehrte die Trilogie zurück nach Irland, gleichzeitig wurden einzelne Stücke der Trilogie als eigene Produktionen gespielt. Bis zum Ende des Jahres waren die Stücke in den Medien präsent. So ist es auch nicht verwunderlich, dass John Boland in seinem Jahresrückblick noch einmal an den Erfolg erinnert:

It was the year of the Spice Girls and Teletubbies and of our very own ersatz group Boyzone, too. However, more about all of them later, after we've dispensed with the serious artistic stuff that occurred in 1997.

But is Martin McDonagh serious? In the last couple of years we'd read all about this London-Irish whippersnapper when he took the English capital by storm, causing the critics to dust off their superlatives and hail the greatest dramatic chronicler of Irish life since Synge, no less.

[...] So this year we got to assess his amazing talent for ourselves. And in one sense it really was amazing – he has a brilliant grasp of stagecraft and a brilliant ear for the banalities and grotesqueries of both humdrum and heightened dramatic speech.

It's the use to which he puts them that divides audiences. Some see him as offering a dazzling postmodernist critique of conventional notions of Irish rural life; others regard him as just a heartless, indeed, soulless, clever-dick, whose plays are no more than extended sitcoms [...]

[Zukunftsprognosen] Movies perhaps. Maybe he'll become an Irish Tarantino – certainly in his knowingness and delight in parody he has all the right qualifications.⁶¹⁷

⁶¹⁵ Cecil Bell: *Leenane Trilogy*. Irish Times, 15.11.1997.

⁶¹⁶ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits.

⁶¹⁷ John Boland: *Nobody mention the Teletubbies*. Irish Independent, 27.12.1997.

III.1.3.1.2. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in London (1997):

Mit Beginn des Juli 1997 weitet sich die Berichterstattung auch auf England aus. Noch beziehen sich die Autoren der diversen Kritiken auf die Aufführungen in Galway, schreiben aber in Hinsicht auf die bevorstehenden Aufführungen in London. So schreibt Susannah Clapp im Observer relativ ausführlich über die Trilogie. Zu Beginn ihres Artikels konzentriert sie sich auf die Sprache McDonaghs und auf die Motivation, die hinter der Entstehung der Stücke steht⁶¹⁸.

He has a zest for stories, and a gift for making audiences mind about what happens next. He has developed a language with a distinctive cadence and a startling vocabulary. [...] it is hard to imagine that the freshness of his vocabulary is taken from anyone else's. [...] He has said that he writes the sort of plays he would like to see if he went to the theatre.⁶¹⁹

Die Stücke, so Susannah Clapp, sind

very pacey, very funny and very gloomy. They slip from realism into melodrama and back again. [...] There is caricature and implausibility here, but there is always something surprising to lift the spirits. McDonagh takes risks. On more than any occasion, he creates a scene which consists only of a soliloquy, a speech which ingeniously slides between the formal and the colloquial. He puts on the stage people who have not been there before. His rural adolescents are crazy about soap operas; [...] ⁶²⁰

Das Zusammenspiel der drei Stücke der Trilogie beschreibt Susannah Clapp folgendermaßen:

All three plays are nicely balanced between the outrageous and the completely normal. McDonagh has a taste for arcane facts and statistics; he also has a flair for showing how easily the ordinary and the domestic can seem weird. [...] the events of one play are referred to in another; a character gossiped about in one appears as the main focus of interest in the next. These are characters who have a lot in common, geography, acquaintances, lowered hopes, a tendency to despair, a capacity for violence. They are in the same damp boat, but they do not form a community. At the end of the trilogy, the cast of all three plays take their curtain call together; they do so standing apart from each other, without lining hands. McDonagh's fizzing action and careful mapping of a territory are at the opposite dramatic pole from Samuel Beckett's bafflements and flattening out of expectations on *Waiting for Godot*. What the two playwrights have in common is the Irish loops of their language [...] ⁶²¹

Eine Woche später, am selben Tag, an dem ein ausführlicher Artikel von David Burke als eine Art Zusammenfassung der Inszenierung in Galway im Tuam Herald

⁶¹⁸ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits.

⁶¹⁹ Susannah Clapp: *Skull diggery*. The observer, 06.07.1997.

⁶²⁰ Ebenda.

⁶²¹ Ebenda.

erscheint⁶²², erscheinen ein weiteres Portrait über Martin McDonagh im Daily Telegraph⁶²³ und an den folgenden Tagen in diversen Tageszeitungen Notizen zu der Trilogie und ein Gewinnspiel für Karten.⁶²⁴

Als Vorschau auf die kommenden Aufführungen der Leenane-Trilogie in London war auch der Artikel im Independent am 13. Juli gedacht, in dem Maeve Walsh zu Beginn seines Artikels ein Resümee zieht –

When a character in Martin McDonagh's Leenane Trilogy hears the local priest's first name is Roderick, he sniggers, "We shouldn't laugh." Father Welsh has just drowned himself in the lake, but it's impossible for the audience not to laugh too, even though the total body count is high – three murders, three attempted murders, two suicides.⁶²⁵

– dann ist damit zwar schon viel vom Inhalt – und Ausgang – der Stücke erwähnt, in gewisser Weise aber nur der Köder gelegt worden, um einen Besuch als lohnenswert anzupreisen. So fügt Maeve Walsh auch hinzu:

[...] their cumulative effect fleshes out dysfunctional daily life beyond the kitchen sink in a way that's both disturbingly naturalistic and refreshingly absurd.⁶²⁶

Ebenfalls noch vor der ersten Aufführung in London erschien ein weiteres Portrait über McDonagh⁶²⁷ mit einer kurzen Beschreibung der Stücke:

The two plays, like *Beauty Queen*, are set in rural Irish backwaters where erstwhile ordinary folk are inclined to behave as if Stephen King has penned an episode of *Father Ted* and Quentin Tarantino directed it. On other words, McDonagh subscribes wholeheartedly to the new brutalism.⁶²⁸

Zwei Tage später erschien wieder ein Portrait von McDonagh⁶²⁹ und Garry Hynes im Times Out Magazin⁶³⁰.

Am 19. Juli bringt die Irish Post einen langen Artikel mit Interviews der Schauspieler und mit Garry Hynes sowie Eindrücken über die Aufführung der Leenane-Trilogie⁶³¹. Außerdem wird hier das erste Mal auf die Spielzeit in London hingewiesen⁶³².

⁶²² Siehe: David Burke: *The Leenane Trilogy*. Tuam Herald, 12.07.1997. – siehe Ende des Kapitels III.1.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung der Leenane-Trilogie.

⁶²³ Siehe: A. Weston: *Star Life*. Daily Telegraph, 12.07.1997.

⁶²⁴ Siehe: u.a. The Irish Post, 12.07.1997; *ri-ri*, Juli 1997; *What's On*, 16.07.1997.

⁶²⁵ Maeve Walsh: *These things always come in threes*. The Independent, 13.07.1997, Seite 14.

⁶²⁶ Ebenda.

⁶²⁷ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits.

⁶²⁸ (unbekannt): *Curtains Up*. Midweek Magazine, 14.07.1997.

⁶²⁹ siehe auch: II.1. Interviews und Portraits.. – Carole Woddies: *Curtain Call*. *What's On*, 16.07.1997.

⁶³⁰ Siehe: Jane Edwardes: *Hynes' 57 varieties*. Time Out, 16.07.1997, Seite 22 – 23.

⁶³¹ Siehe: III.1.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung der Leenane-Trilogie.

⁶³² Vom 17.07.1997 bis zum 13.09.1997, Anschließend wurde die Trilogie wieder nach Galway übersiedelt.

Am 26. Juli erscheint ein offener Brief in der Irish Times von Mike Casey, in dem primär auf die Premiere von *The Cripple of Inishmaan* in Galway hingewiesen wird, aber auch auf die gleichzeitig stattfindende Premiere der Leenane-Trilogie in London.⁶³³

Im Theatre Record werden Artikel, die bis weit in den August über die Leenane-Trilogie geschrieben werden, veröffentlicht. Robert Gore-Langton im Express führt wieder den qualitativen Unterschied der Stücke an:

[the BQ is] A brilliant play, it was as funny as it was heartbreaking. That play is now reprised with two weaker, new ones [...]⁶³⁴

Sehr deutlich sein Urteil über das zweite Stück der Trilogie:

A Skull in Connemara [...] is by far the most tasteless thing McDonagh has written.⁶³⁵

Auch hier wieder der Verweis auf die Sprache und die Leistung der Druid Theatre Company, aber das Fazit ist durchweg negativ.

The playwright's ear is superb, his characters brilliantly animated by this excellent company [Druid]. Mind you, McDonagh's treatment of his characters is so cruel you fear for his mental health. A trilogy in one day is perhaps a mistake. You come away with the sneaking feeling that once you've seen one of these, you've seen 'em all.⁶³⁶

Ganz anders die Einschätzung von Benedict Nightingale: Was der Kritikpunkt (schon bei *The Beauty Queen of Leenane*) der Herzlosigkeit und Amoralität betrifft, so sei gerade in der Trilogie mit der Figur des Father Welsh eine zutiefst moralische Figur geschaffen worden.

The 26-year-old McDonagh lives in London, but comes of Galway stock and writes in the tradition of the Synge of *The Playboy of the Western World*. That's to say, he can make callousness and brutality frighteningly funny. [...] is he [McDonagh] a brilliantly precocious pup with a morbid line in black humour, as some reviews have suggested, or is he a maturing artist with heart and gravity in his make-up?⁶³⁷ [...] If you were thinking McDonagh got his creative kicks celebration mischief and endemic malice, here is your answer. In his flummoxed earnest way David Ganly's Welsh provides the trilogy with a moral centre. Humanity, mercy, love have meaning for him; McDonagh can write touchingly and even tenderly.⁶³⁸

⁶³³ Siehe: Mike Casey: *Doing McDonagh*. Irish Times, 26.07.1997. – siehe auch: Kapitel III.2.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan*.

⁶³⁴ Robert Gore-Langton: (Theatre Record: *The Leenane-Trilogie*). Express, 28.07.1997, (Seite 925).

⁶³⁵ Ebenda.

⁶³⁶ Ebenda.

⁶³⁷ Benedict Nightingale bezieht sich hierbei nicht nur auf die Stücke der Leenane-Trilogie, sondern auch auf das Stück: *The Cripple of Inishmaan*.

⁶³⁸ Benedict Nightingale: *Frighteningly funny trio* (Theatre Record: *The Leenane-Trilogy*). The Times, 28.07.1997, (Seite 926).

Zusammenfassend betont Benedict Nightingale: „It is hilarious and stomach-turning.“⁶³⁹

So schreibt Kate Stratton am 30. Juli im Time Out Magazin über die Leenane-Trilogie einen sehr kritischen Artikel. Mehr oder weniger bestätigt auch sie, dass das erste Stück bei weitem das beste sei, insgesamt ist ihre Beurteilung wenig mehr als ein Lob der Sprache, weniger der Dramaturgie und gar nicht des Inhalts:

[...][*The Beauty Queen of Leenane*] it's by far the most accomplished of the three plays. The same demented plotting is evident in 'A Skull in Connemara', a nudgingly clever farce [...] There's little sense of progression to the trilogy: what unites the plays is the Leenane landscape and McDonagh's pendulum swings between cynicism and sentimentality. [...] The result is fast, furious and very, very funny, but it's hard not to conclude that McDonagh's ability to write dazzling comic dialogue may, at the moment, outstrip anything he has to say.⁶⁴⁰

Auch Georgina Brown schreibt in ihrer Kritik sehr kritisch über das Unterfangen, drei Stücke an einem Tag aufzuführen, noch dazu in der Sommersaison. –

The Royal Court has never been short of nerve, but it takes buckets of it to lay on a three-play marathon in the West End on a Saturday in mid-summer [...]⁶⁴¹

– Ihr Kritikpunkt an der an sich ungünstigen Zeit für die Aufführungen ändert jedoch nichts daran, das Experiment als ein gelungenes anzusehen. So wie die meisten anderen bemängelt aber auch Georgina Brown das zweite Stück und hebt *The Beauty Queen of Leenane* als das beste der drei Stücke hervor:

It is a place it which a local lad kills time by bashing his head against a table (intoning: 'I don't want to be here, I don't want to be here...'), snorts salt as if it might miraculously change into cocaine and fiddles with the poker that will play a murderous role a couple of scenes later. Not a word nor a movement – the performances are phenomenally good – go to waste as the play moves inexorably towards its desperate denouement.

The Beauty Queen, however, is streets ahead of the other plays, in which the soullessness, so humanely handled by McDonagh in the first, becomes increasingly wearing in the second and third. [...] *The Lonesome West* recycles many ideas from the previous plays, but in a way which, by now, feels mechanical, thin and phoney.⁶⁴²

Ebenfalls sehr kritisch, um nicht negativ zu sagen, die Besprechung von Robert Butler im Independent: Zu Beginn seines Artikels vertritt Robert Butler noch die Meinung, dass man zumindest eines der Stücke gesehen haben sollte, allerdings nicht mehr als eines, da sich die Geschichten zwar abwechseln, das Resultat aber dasselbe bliebe.

⁶³⁹ Benedict Nightingale: *Frighteningly funny trio*.

⁶⁴⁰ Kate Stratton: *The Leenane Trilogy* (Theatre Record: *The Leenane Trilogy*). Time Out, 30.07.1997, (Seite 922).

⁶⁴¹ Georgina Brown: (Theatre Record: *The Leenane-Trilogy*). Mail on Sunday, 03.08.1997, (Seite 298).

⁶⁴² Ebenda.

The trouble about watching three McDonagh plays in a day – or, indeed, four within a year – is that we get wise to the underlying patterns in his work: the rhythms of the threats and insults, the faux-naïf literalism of the dialogue, the “fecking this” and “fecking that”, not to mention the casual cruelty he metes out to his characters. The central tension in McDonagh’s plays lies between the unreliability of any information and the characters’ comic fastidiousness about establishing facts. Quite quickly we learn that anything we are told about anyone may well turn out to be untrue. McDonagh has tremendous facility for creation conflict. But the thick ink with which he sketches in his characters pits me in mind of a Giles cartoon. Only in *Beauty Queen* does he succeed in creating people that you feel confident in caring about: which is not enough to sustain a whole day out.⁶⁴³

Daniel Rosenthal berichtet im Independent kurz über die durchaus auch körperlichen Herausforderungen bei der Leenane-Trilogie, diesmal jedoch nicht wie viele andere bezogen auf das Durchhaltevermögen des Publikums und die Herausforderung, die Aufmerksamkeit des Publikums aufrecht zu erhalten, sondern die Herausforderung, die ein Theatertag mit drei Aufführungen – und im Extremfall von Brían F. O’Byrne in drei verschiedenen Rollen⁶⁴⁴ – darstellt.⁶⁴⁵

Ebenfalls im Juli erschien ein etwas eigenwilliger Artikel von Dominic Cavendish über McDonagh und die Stücke im Allgemeinen, die Vorliebe zu Trilogien und den Kommerz.⁶⁴⁶

Ein weiteres ausführliches Interview mit Garry Hynes bezüglich der Leenane-Trilogie erschien am 23. Juli⁶⁴⁷.

Ausführlich ist der Artikel zur Leenane-Trilogie, der am 28. Juli erschienen ist. Michael Billington, der schon über die Aufführungen von *The Beauty Queen of Leenane* geschrieben hatte⁶⁴⁸, lobt die Absicht, die seiner Meinung nach hinter der Entstehung der Stücke steht. So beschreibt er die Leenane-Trilogie mit vielen Verweisen auf Vorbilder und Hinweise auf Zitate. Für ihn ist

the trilogy [...] a formidable achievement [...] McDonagh’s purpose, over the long haul, becomes clear – to explode the myth of rural Ireland as a place of whimsical gaiety and folksy charm. The reality, he suggests, is murder, self-slaughter, spite, ignorance and familial hatred. McDonagh is not the first writer to tell us that the travel poster Ireland conceals dark impulses: Synge, to whom he remains deeply indebted, made the point back in 1907. But McDonagh’s great strength is that he combines a

⁶⁴³ Robert Butler: (Theatre Record: *The Leenane-Trilogy*). The Independent on Sunday, 03.08.1997, (Seite 923).

⁶⁴⁴ In *The Beauty Queen of Leenane*: Pato Dooley, in *A Skull in Connemara*: Tom Hanlon, in *The Lonesome West*: Valene Connor.

⁶⁴⁵ „It’s the largest and most physically demanding part“ he says. „When it’s all over, I’m drenched in sweat[...]“ Brían F. O’Byrne zu seiner Rolle als Valene zitiert in: Daniel Rosenthal: *Then hours on stage – then off for a pint*. Independent on Sunday, 20.07.1997.

⁶⁴⁶ Näheres dazu: II.1. Interviews und Porträts. Dominic Cavendish: *The Irish Star Wars*. The Big Issue, 21.-27.07.1997.

⁶⁴⁷ Siehe: VI. Bibliographie.

⁶⁴⁸ Siehe III.1.1.1.2. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in London.

love of traditional story-telling with the savage ironic humour of the modern generation. Murder, solitude and rain are what bind the three plays together.⁶⁴⁹

Und nochmals der Hinweis auf die Mischung und die Verbindung verschiedener Vorbilder und Strömungen in McDonaghs Arbeiten:

McDonagh's vision is not wholly original. Indeed, he shows a post-modern delight in asking you to recognise his sources. In *The Skull*, for instance, the grave-digger's mutinous boy-mate is disappointed to learn he may not after all be working for "a fella up and slaughtered his wife" and later returns from a seemingly mortal battering – pure *Playboy Of The Western World*. And in *The Lonesome West*, both the title and the fraternal violence recall Sam Shepard's *True West*, while the central pair's division into the smooth and the hairy inevitably echoes *The Odd Couple*. McDonagh constantly plunders the past. But he has a talent for excess, for taking a situation and pushing it to surreal extremes.⁶⁵⁰

Auch Michael Billington greift die Frage nach der Herzlosigkeit des Autors gegenüber seiner Figuren auf und kommt zu folgendem Resultat:

He does lack the Chekhovian compassion you find in Connor McPherson's *The Weir*, but he has an endless capacity for surprise. Just when you think he is a ruthlessly sardonic observer, he writes a beautifully tender scene such as that in *The Lonesome West* between the comically inept Father Welsh - the butt of jocks throughout the trilogy - and a tough, lovestruck teenager. The plays are also bound together by a sense that the characters are all victims: of history, of climate and of rural Ireland's peculiar tension between a suffocation, mythic past and the banalities of the global village where American soaps hold sway.⁶⁵¹

Am Ende seines Artikels lobt Michael Billington die schauspielerische Leistung aller in den drei Stücken:

A remarkable day in which McDonagh punctures Irish myths and views the old country with the ironic detachment of the born outsider.⁶⁵²

Im Herald erscheint am selben Tag ebenfalls ein Artikel über McDonagh und die Leenane-Trilogie. Carole Woddies schreibt sehr allgemein, kritisiert etwas die Aussage Fintan O'Tooles, es sei eines der größten Ereignisse des modernen irischen Theaters⁶⁵³, fügt aber hinzu: „it's certainly one of the darkest satires on Irish culture [...]“⁶⁵⁴

Zu Beginn ihres Artikels weist sie darauf hin, dass die Karriere McDonaghs eigentlich gerade erst angefangen habe, dass die Stücke, die bis zu diesem Zeitpunkt zu sehen sind, nur ein Beginn einer internationalen Karriere seien. Groß sei die Ähnlichkeit zu Synge:

⁶⁴⁹ Michael Billington: *Triple whammy*. The Guardian, 28.07.1997.

⁶⁵⁰ Ebenda.

⁶⁵¹ Ebenda.

⁶⁵² Ebenda.

⁶⁵³ Siehe: mehr oder weniger alle Artikel von Fintan O'Toole.

⁶⁵⁴ Carole Woddie: *Theatre*. The Herald, 28.07.1997.

both in storyline and behaviour he appears once more, as in *The Cripple of Inishmaan*, to borrow liberally from J M Synge and his *Playboy of the Western World*. The flavour, however, is biliously, manically his own – [...] McDonagh comes across though as essentially a sitcom writer, gleefully dexterous at repulsive comic bravado with a teaser's ability to spring surprises. [...] McDonagh's merciless eye and determination to shock dies, though, become wearing; there is nothing, you feel, he won't sacrifice for a laugh in a rural landscape pitted with long-held resentments, petty warfares, and only occasional shafts of, immediately quashed, love or compassion.⁶⁵⁵

Dass es nicht nur positive Kritiken gibt, liegt auf der Hand. So wie schon bei *The Beauty Queen of Leenane* und der ziemlich einheitlichen Kritik an dem zweiten Stück der Trilogie als das schwächste der Stücke, gibt es auch Kritiker, die nicht nur Fehler aufzeigen sondern auch ansonsten nichts, oder so gut wie nichts Positives an den Stücken finden.

So schreibt Nicholas de Jongh kurz und überspitzt:

But then Martin McDonagh's three melodramatic farces, with their back-to-adolescence humour and attempts to shock and amuse with bad-boy bad taste, seem simply calculated to amuse. The plays share a geographic location and aimless cross-references to each other's characters, but are otherwise unrelated. [...] A few intelligent characters understandably kill themselves or go mad. [...] The subsequent orgy of skull-smashing in which the widower and his young side-kick indulge emphasises the play's own yawning emptiness. [...] the thirtysomething brothers, exuberantly inhabit a weird, warring world beset by touches of farcical fantasy.⁶⁵⁶

Und Paul Taylor im Independent:

There's something creepy about the Martin McDonagh phenomenon. [...] McDonagh opts for the less honourable course of giving the heartstrings the odd strum before systematically snapping them. [...] it all seems very shallow[...]⁶⁵⁷

Das beste Stück, so Paul Taylor, sei *The Beauty Queen of Leenane*, und die Gewalt in dem Stück sei nachvollziehbar, in den anderen beiden Stücken sind die Auslöser der Gewalt jedoch marginal und deswegen sei dies, so Paul Taylor:

[A] indication of the way the plays decline into high-energy, repetitive cartoon: where, in a simultaneous cheeky nod to *Playboy of the Western World* and to the physical resilience of *Tom & Jerry* [...] The violence of the plays is self-relishing out of proportion to its implied sociological causes: the ingrownness of a remote, gossip-greedy community (or lack of community). [...] One isn't asking for the *Oresteia*, just some position where the alternative to cynicism wasn't sentimentality and which you didn't feel would be undermined yet again if the author had time.⁶⁵⁸

Gar nicht gut kommt die Trilogie bei Alastair Macoulay weg, der für die Financial Times einen Artikel über die Stücke schreibt:

⁶⁵⁵ Carole Woddis: *Theatre*.

⁶⁵⁶ Nicholas De Jongh: *Skull-diggery, but not a lot of cranial matter*. The Evening Standard, 28.07.1997.

⁶⁵⁷ Paul Taylor: *The Leenane Trilogiy*. The Independent, 28.07.1997.

⁶⁵⁸ Ebenda.

The problem with the plays of Martin McDonagh is that they are synthetic. They are also cute, melodramatic, and manipulative – but these faults, though irritating, would be offset by McDonagh's sheer talent, if only he created a world onstage that he himself valued seriously. As it is, the world of his plays has no weight in our minds because it has none in his, Truth doesn't interest him – his plays are artificial from their cod-Irish parlance out to their protracted *grand guignol* climaxes – but "effectiveness" does. [...] Each play is different, each play confirms McDonagh's skill, and yet each play makes us feel that, the more we see of McDonagh, the less there is to see. The reality of his talent – he has craft, nerve, humour, suspense, charm, he is actor-friendly, and he can play an audience like a fiddle – is offset by the meanness of his mind.⁶⁵⁹

Wieder die Kritik an der Herzlosigkeit des Autors seinen Figuren gegenüber. Diesmal jedoch fehlen die positiven Aspekte vollkommen.

Also suicides, and tell-all letters that are put to the flames, and what-did-you-just-say revelations, and shocking cat-out-of-the-bag faux pas, and protracted weapon-wielding climaxes. McDonagh loves all this. By the end of *The Leenane Trilogy*, it is impossible not to suspect that his banal, boring, backwater village Leenane and its unstoppable, grotesque, blood-guts-subterfuge-and-despair goings-on are an allegory for Ireland itself and "the troubles". [...] Yet I think even Quentin Tarantino has more affection for his dramatis personae than has McDonagh for his; a subtler moral sense, too. [...] You know that McDonagh is merely softening you up before returning the terrible brothers to the next and worse stage of their Tom-and-Jerry round of tit-for-tat violence; and so it proves.⁶⁶⁰

Im Zuge dieser Kritik ist es vielleicht nicht weiter verwunderlich, dass Alastair Macaulay ganz gegen den Trend das zweite Stück als das seiner Meinung nach beste bezeichnet:

The best play of the trilogy is *A Skull in Connemara*, because that is where McDonagh most energetically fulfils his penchant for black comedy. The sheer zest of the scene in which Mick the gravedigger and Mairtín his dim-witted assistant, both drunk take mallets and gleefully hammer skulls and skeletons into dust on the kitchen table is terrific. Here, McDonagh's gift is at its most naked and infectious. And in the following scene he doesn't miss a trick. The blood-covered culprit; the surprise confession to the policeman; the surprise entrance of the presumed corpse, bloody but ecstatic; the surprise murder attempt by the policeman... No, you don't believe it, but oh! it leaves you giddy with gruesome exhilaration.⁶⁶¹

Eine weitere, etwas verhaltene Kritik gab es von Kate Stratton im *Time Out* Magazin. So hebt sie hervor, dass die Trilogie unterhaltsam, jedoch der tiefere Sinn oder eine intellektuelle Herausforderung vergeblich zu suchen seien.

McDonagh's *Leenane* emerges as an enormously entertaining place. It's a wild Irish West populated by losers, low of brow and morals, who come to vicious blows over Kimberley biscuits, Tayto crisps and religious figurines but think nothing of suicide or murder. [...] The drama [*The Beauty Queen of Leenane*] knocked everyone for six when it was first unveiled last year, and with its sour-mash of comedy and a plot that

⁶⁵⁹ Alastair Macaulay: *A touch too much of the blarney*. Financial Times, 29.07.1997.

⁶⁶⁰ Ebenda.

⁶⁶¹ Ebenda.

consists of a series of perfectly sprung traps, it's by far the most accomplished of the three plays.⁶⁶²

Erstaunlicherweise hebt auch sie das zweite Stück hervor als eine „nudgingly clever farce [...]“⁶⁶³

Alles in allem jedoch, so Kate Stratton, sind die Stücke zwar verführerisch, aber ohne wirkliche Aussage:

There's little sense of progression to the trilogy: what unites the plays is the Leenane landscape and McDonagh's pendulum swings between cynicism and sentimentality. It's a seductive mix [...]. Like so many seductions, though, you're left feeling habit cheap afterwards. While in 'Beauty Queen...' McDonagh explores his characters lives before he explodes them, with the two new plays he abandons psychological depth for maniacal farce and then stands back grinning like a cruel child at the monster fantasies he has unleashed. The result is fast, furious and very, very funny, but it's hard not to conclude that McDonagh's ability to write dazzling comic dialogue may, at the moment, outstrip anything he has to say.⁶⁶⁴

Weniger auszusetzen hat hingegen Neil Smith in seiner Kritik zur Leenane-Trilogie. Auch er versucht zu Beginn einen Einblick in die Welt der Trilogie zu geben und beschreibt das Leenane in den Stücken McDonaghs:

If the playwright is to be believed, the rural backwaters of County Galway are awash with feuding siblings, spiteful gossips, vindictive biddies and drunken labourers, all of whom pass their neighbours, dreaming of escape and hatching foul schemes against their relatives. Rest assured there's not a blarney stone or leprechaun in sight. Indeed, if a leprechaun was so foolish as to show his face in this dark little corner of the world, it wouldn't be long before he had his head caved in with a widen mallet – the type of implement that's so handy for shattering the skulls you've just dug up from the local cemetery, or for pummelling your brother's bloody pate minutes after he's been thrust head first through a windscreen window.

If you haven't already guessed, McDonagh's drama is not for the faint-hearted. Beneath the hilarious one-liners and intricately plotted narratives, there's a seam of sadism and an eagerness to shock that will make these plays difficult to endure for those of a nervous disposition.⁶⁶⁵

Mit dem Hinweis auf die Aggressivität der Stücke fasst Neil Smith die Stücke folgendermaßen zusammen:

The three plays in question [...] take a perverse pleasure in violent mayhem and lurid *coups de théâtre*. [...] But to feel the full force of McDonagh's gleeful assault on the Irish playwriting tradition, you really have to see all three of them in one go [...]⁶⁶⁶

Die Gewaltausbrüche von *The Beauty Queen of Leenane* seien, so Neil Smith, in *A Skull in Connemara* noch ausgeprägter, allerdings ist der Effekt ein anderer: „There's a

⁶⁶² Kate Stratton: *The Leenane Trilogy*. Time Out, 29.07.1997.

⁶⁶³ Ebenda.

⁶⁶⁴ Ebenda.

⁶⁶⁵ Neil Smith: *The Leenane Trilogy* (Theatre Record: *The Leenane Trilogy*). What's on in London, 30.07.1997, (Seite 927 – 928).

⁶⁶⁶ Ebenda.

lot more gore in *A Skull in Connemara*, but the effect is comical, not sickening.”⁶⁶⁷
Trotzdem. „there’s too much chat and not enough story; [...]”⁶⁶⁸ Am Ende seines Artikels hebt Neil Smith die Leistung des ganzen Teams hervor und macht noch einen Querverweis auf *The Cripple of Inishmaan*.⁶⁶⁹

Eine weitere sehr positive Kritik erschien Ende Juli in *The Stage*.

The dark, backward world of Martin McDonagh’s *Leenane*, a rural Irish community where murder, suicide and animal torture are as common as making porridge or going to confession, returns to the Royal Court.⁶⁷⁰

Andrew Aldridge bezieht sich hier auf das Wiedersehen mit *The Beauty Queen of Leenane* im Zuge der *Leenane*-Trilogie. Auch er hebt hervor, dass *The Beauty Queen of Leenane* das beste der Stücke sei:

The new offerings provide further evidence of McDonagh’s precise plotting and wicked, black humour, but they do not reach the giddy heights scaled by his first and most complete play. [...] Scenes like these [*The Beauty Queen of Leenane*, der Morgen danach, Szene four] are as poignant as they are funny, McDonagh’s vision is bittersweet [...] In the second and the third plays, however, this comic universe is stretched to almost unbelievable proportions. [...] Perhaps it is possible to have too much of a good thing. For these two unsavoury scenarios set in motion a chain of bloody shenanigans unrivalled in their deranged, slapstick intensity. While they are packed with crackling dialogue and excellent acting, the insane rush of events which ends both plays does not equal the measured tone of *Beauty Queen*. Still, the passion and sheer theatricality is impressive enough, McDonagh’s vision is as bloody, funny and modern as any Tarantino film and deserves all the success it can get.⁶⁷¹

Anfang August dann die Besprechung der Stücke im *Variety*. Matt Wolf schreibt über *A Skull in Connemara* und *The Lonesome West*. Zu Beginn erinnert er nur an *The Beauty Queen of Leenane* und verweist auf *The Cripple of Inishmaan*.⁶⁷²

While McDonagh’s concurrent ‘*The Cripple of Inishmaan*’ suggested the coming of age of a playwright able to absorb his country’s forebears and move on, the two new plays point to an angry young man mired in an adolescent miasma of rage. [...] Perhaps these plays would be better served in less indulgent stagings that, as Nicholas Hytner demonstrated, with the far more compassionate ‘*Inishmaan*’.⁶⁷³

⁶⁶⁷ Neil Smith: *The Leenane Trilogy*.

⁶⁶⁸ Ebenda.

⁶⁶⁹ Siehe: ebenda. – siehe auch: Kapitel III.2.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan*.

⁶⁷⁰ Andrew Aldridge: *The Leenane Trilogy*. *The Stage*, 31.07.1997.

⁶⁷¹ Ebenda.

⁶⁷² Siehe dazu: III.2.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan*.

⁶⁷³ Matt Wolf: *A Skull in Connemara/The Lonesome West*. *Variety*, August 1997, Seite 64.

Ein ganz neuer Kritikpunkt im Zuge der Rezensionen: bis dahin wurden, wenn schon nicht die Stücke an sich, so doch immer die hervorragende Arbeit des Ensembles und die Regie von Garry Hynes hervorgehoben.⁶⁷⁴

Instead, Druid Theatre founder Garry Hynes meets the writing without irony, the straightforward approach suggested by Francis O'Connor's intentionally dreary, bare-bulb sets. [...] The resumed intention is to authenticate the experience of a small-town Ireland steeped in the gossip, ritual and violence against which McDonagh takes no less violent aim. But by the end of 'The Lonesome West', the stage in ruins and with it the spiritual ancestry of a writer on the rampage, one feels nothing but relief to leave the theatre.⁶⁷⁵

So ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass Matt Wolf alles in allem den Stücken nicht all zu viel Positives abringen kann.

McDonagh folds in sentimental interludes – a letter that turns out to be a suicide note, among them – that make a writer uneasily trying to have it both ways. [...] Like 'Lonesome West', 'Skull in Connemara' needs a good script editor, as well as a stringent director to prune those self-satisfied performances. [...] There's no doubt this 26-year-old possesses vigor and energy and a relish for language to spar. But one person's raw bravado is another's excess: McDonagh owes it to himself to pause for breath lest he end up crippled by his own disgust.⁶⁷⁶

In der Augustausgabe von Applause erschien ein weiteres Portrait von Martin McDonagh, in dem es auch einige Aussagen zur Leenane-Trilogie gibt.⁶⁷⁷

Neben einer kurzen Inhaltsangabe der drei Stücke schreibt Michael Coveney in der Daily Mail über die Leenane-Trilogie:

McDonagh is similarly reckless. He is concocting a story-telling brew of brazen theatricality, an anti-mythical fantasia prompted by other, more sentimental representations of murder, alcoholic excess, sibling rivalry and death. He has an unquestionable gift for structure [...]⁶⁷⁸

Eine Zusammenfassung, die nicht nur auf die Leenane-Trilogie sondern auf alle Stücke McDonaghs zutrifft.

Eine weitere, sehr ausführliche Besprechung der Stücke von John Peter findet sich in der Sunday Times. Eingehend schreibt John Peter über die Stücke und die Motive und zeichnet sich in einigen Punkten von vorhergegangenen Kritiken deutlich ab, vor allem am Ende, wenn er darauf hinweist, dass diese überspitzt wirkende Figurenkonstellationen der Wirklichkeit näher sind, als es einem lieb ist.

⁶⁷⁴ Interessant auch, dass später bei der Produktion des Stückes *The Cripple of Inishmaan* durch die Druid Theatre Company die Inszenierung von Nicholas Hytner als nicht so gelungen, und viel zu sehr auf die lustigen Elemente des Stückes bezogen beurteilt wurde. Siehe: Kapitel III.2.1.3. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion: Druid Theatre Company/Atlantic Theatre Company.

⁶⁷⁵ Matt Wolf: *A Skull in Connemara/The Lonesome West*. Variety, August 1997, Seite 64.

⁶⁷⁶ Ebenda, Seite 66.

⁶⁷⁷ Siehe dazu: II.1. Interviews und Portraits.

⁶⁷⁸ Michael Coveney: *A tasty Irish stew of bad biscuits and rain*. Daily Mail, 01.08.1997, Seite 48.

[...] confident, individual and shockingly accomplished. This was a fresh voice, full of anguish and raucous laughter, and in seemingly effortless command of the tense, vaulting language of the stage. [...] The Leenane Trilogy [...] conforms McDonagh as both a writer of staying power and an individual talent within a powerful tradition, with something distinctive and important to say. [...] McDonagh's writing is pitiless but compassionate: he casts a cold, hard but understanding eye on relationships made of mistrust, hesitation, resentment and malevolence.⁶⁷⁹

Auch hier ist dem zweiten Stück eine Sonderstellung eingeräumt:

The second play, *The Lonesome West*, is a play about hatred: the need for it, the uselessness of it, the helpless addiction to it, and also the price paid for it, frequently by others. [...] This [*A Skull*] is the slightest but also the funniest of these three plays. What is extraordinary about all of them is their combination of brutish violence and raw, rowdy, black comedy.⁶⁸⁰

Zu den Figuren und dem Wechselspiel von Gewalt und Humor schreibt John Peter:

McDonagh's characters have an animal-like, blood-soaked innocence that is both hilarious and scary. There is no such thing here as free goodwill: those who have it, such as Father Welsh, will pay for it. [...] Sometimes loathing and laughter are intertwined in the same exchange, even the same sentence. The effect is both unsettling and liberating: a combination of terror and the sense of relief that lurks in all comedy that all this is happening to other people. Such tragic comedy tests the moral resilience of your imagination: somebody up there is suffering so that you can laugh, or joking like a stand-up comic to make your blood run cold.⁶⁸¹

Auch John Peter hebt die Arbeit von Garry Hynes hervor:

Hynes knows these plays are not dramatised sermons on the state of Ireland or meditations on the condition of the Irish soul, but terrifying, comic tragedies that are universal but could be set nowhere except in Ireland. The distinction is crucial. All important drama bears the imprint of its nationality; but countries that are battered, colonised, exploited, corrupt or insecure (deleted as appropriate) tend to produce plays of conscience and self-examination. [...] Such plays are the opposite of patriotic reassurance: they are made up of guilt, pity, anger and subversion. [...] In the plot of *The Lonesome West* [...] or *A Skull* in Connemara [...] you can see portraits of Ireland, but these pictures are neither parochial nor tribal: they would be understood all too well on several continents.⁶⁸²

John Gross hingegen macht viele Vergleiche bei seiner Besprechung der Leenane-Trilogie. Aber auch hier ist die Kritik an dem zweiten Stück deutlich und die Enttäuschung über die Schwäche des Stückes artikuliert John Gross dann auch am Ende seines Artikels⁶⁸³.

He was born nearly 120 years after Shaw, but it would be hard to maintain, on the basis of **The Leenane Trilogy**, that he represents a more advanced state of civilisation. [...] a black comedy [*The Beauty Queen*] that slowly descends into outright horror. [...] They [the plays of the Leenane Trilogy] take place in the same

⁶⁷⁹ John Peter: *Three of a kind*. The Sunday Telegraph, 03.08.1997.

⁶⁸⁰ Ebenda.

⁶⁸¹ Ebenda.

⁶⁸² Ebenda.

⁶⁸³ Siehe: John Gross: (*Leenane-Trilogy*). The Sunday Telegraph, 03.08.1997.

village; the level of violence, not to mention the murder-rate, remains conspicuously high. [...] There are echoes of *Hamlet* and a blood-soaked borrowing from Synge, but the big scene (rare sport!) is the one in which the two men spread out skulls and bones on the kitchen table and smash them to bits with mallets. [...] Here [The Beauty Queen] alone you are given a chance to get to know the characters, and to care about them. Elsewhere, McDonagh settles for grisly humour and shock tactics (with a brief attempt to regain more serious ground with the suicidal priest – but by that time it's too late).

His theatrical skills are not in question. He keeps up a steady supply of bizarre twists and deliciously naff detail. But the humour comes to seem increasingly manipulative and contrived, or plain crude: the skull-smashing scene struck me as being about as profound as the Three Stooges.⁶⁸⁴

Im August erschien auch mehrmals ein langer Artikel über alle Stücke und über McDonagh im Time Magazin.⁶⁸⁵ Die Stücke McDonaghs blieben auch weiterhin ein Thema, bis nach Australien zieht sich die Berichterstattung.

In Irland, besonders in Dublin, ist die Medienpräsenz währenddessen eher spärlich: Während in London alle jungen irischen Autoren Erfolge feierten, wechselten sich die beiden großen Häuser in Dublin mit Wilder und Sean O'Casey ab.⁶⁸⁶ Eine Notiz in der City Tribune vom 8. August macht darauf aufmerksam, dass die Leenane-Trilogie im September wieder in Galway zu sehen sein wird.⁶⁸⁷

In der Times erschien Anfang August ein weiterer Artikel zur Leenane-Trilogie. Ausführlich geht hier Oliver Reynolds auf die drei Stücke der Trilogie ein:

The plays are complementary, rather than sequential, and seeing them together reveals their basic similarities – of dialogue, plotting and action – but in a way that heightens, rather than reduces, their impact. Two of the plays begin with an exchange about the weather (the keyword in one is “cold”, in the other “wet”). This, though, is not evidence of a lack of dramatic imagination, but a pointer to the trilogy's cumulative power, its near-musical reliance on the pleasures of repetition and on the ability of theme and variation to spur each other on.⁶⁸⁸

Im Gegensatz zu den negativen Kritiken, in denen immer wieder die Wiederholung als ein störendes Element genannt wurde – auch, dass sich die Stücke zu sehr ähnelten und dadurch der Reiz verloren ginge – hebt Oliver Reynolds genau dies als den Umstand hervor, der die Stücke so reizvoll macht. Ein weiteres Element der Stücke ist, so Oliver Reynolds,

[t]he casualness with which murder is considered, discussed or performed is underpinned by a Church willing to forgive almost anything. The beautiful squalor of Francis O'Connor's sets is watched over by a spotlight crucifix. Instead of hanging on a wall with the other religious impedimenta (such as the tea-towel with the legend “May

⁶⁸⁴ Siehe: John Gross: (*Leenane-Trilogy*).

⁶⁸⁵ Siehe dazu: II.1. Interviews und Portraits. 04.8.1997, 18.08.1997. usw.

⁶⁸⁶ Siehe dazu: Mic Moroney: *Playboys of the Emerald Isle*. The Independent, 06.08.1997, Seite 4 – 6.

⁶⁸⁷ Siehe: (unbekannt): *Leenane trilogy re-opens*. City Tribune, 08.08.1997.

⁶⁸⁸ Oliver Reynolds: *Pressure cooking*. Times Literary Supplement, 08.08.1997, Seite 22.

you be in heaven half an hour before the devil knows you're dead"), it is suspended mid-air, spattered by Leenane's regular rain: an admonition, a totem and a joke.⁶⁸⁹

Zur Sprache McDonaghs:

Like Synge, or any significant dramatist, McDonagh also creates his own idiom, and, as it is a dramatic one, it is as much an idiom of action as of speech. [...] The main cultural reference points for McDonagh's characters are television programmes. Though a few of his riffs seem over-indebted to the formulas of the situation comedy, his dramatic method as a whole extends a genre most at home on the small screen: the cartoon. [...] The broadness of McDonagh's characterisation, the helter-skelter of speech and actionist moral universe policed by pratfalls and [unleserlich, schlechte Kopie, es könnte heißen: scatology]: Leenane is the creation of a cartoonist rather than a satirist, a world where lunacy [and?] mayhem are mundane. McDonagh's characters however, are borne beyond the realms of the cartoon by the power of language.⁶⁹⁰

Oliver Reynolds spricht auch einen weiteren wichtigen Punkt an, der bis dahin in den Artikeln eigentlich nie berücksichtigt worden ist, und wenn, dann nur indirekt angesprochen wurde: die Vorstellungskraft des Publikums/Rezipienten, die durch die Impulse der Stücke gefördert und angesprochen wird.

Dramatists reveal their power by an ability to make an audience anticipate something, whether in dread or helpless laughter. McDonagh is easily capable of making you believe a man is about to shoot his brother or that a seventeen-year-old girl is about to kiss a priest. The strength of such moments are not whether they happen, but that they might; the audience cannot help living out the consequence before the act. [...] Just as Synge creates a dramatic nimbus around a simple ploy (the spade similar to that with which Christy Mahon may, or may not, have killed his father), so McDonagh can compel an audience of 600 people to focus their attention on a stove.⁶⁹¹

Roy Shaw bringt in seinem Bericht über die Leenane-Trilogie eher allgemeine Dinge wie den Inhalt und die schauspielerische Leistung. Auch er betont, dass das erste Stück besser als die beiden anderen sei und bemängelt die Originalität des zweiten Stückes.

[...] it [The Beauty Queen] should be called a comic tragedy, for it provokes a good deal of laughter, which is gradually silenced as the harrowing tale unfolds of the murderous hatred that grows between a daughter and her old and ailing mother. The relationship is cleverly written and the characters adroitly portrayed. [...] This is truly one of the best-written and best-performed new plays around.⁶⁹²

Das dritte Stück aber, *The Lonesome West*, würde, so Roy Show, mit der Figur der Girleen ein wunderbares Gegenstück zu all den anderen Charakteren der Stücke schaffen:

⁶⁸⁹ Oliver Reynolds: *Pressure cooking*.

⁶⁹⁰ Ebenda.

⁶⁹¹ Ebenda.

⁶⁹² Roy Shaw: *Theatre*. The Tablet, 09.08.1997, Seite 1019.

Girleen [...] is perhaps the most innocent and likeable person in all the plays and the scene where she tries to console the distraught priest is most delicately written in a work full of shouting and anger.⁶⁹³

Alles in allem, so Roy Show, seien die Stücke hoffentlich kein Spiegelbild des irischen Westens, denn:

[T]he increasing strain of heartless cruelty in these plays does seem excessive. [...] Suspended over them all is a crucifix. As it is spotlighted, it is obviously considered important and you wonder why. It could be both an ironic symbol of how these Catholics love one another and an indication that Christ looks down with compassion on all their sufferings.⁶⁹⁴

Ein weiteres Interview mit Garry Hynes folgte am 10. August⁶⁹⁵ sowie in der irischen Presse weitere Hinweise auf weitere Aufführungen in Irland⁶⁹⁶.

Noch Ende August erschienen Artikel bezüglich der Aufführungen in London, so am 30. August in der Irish Post. Martin Doyle bringt hierin seine Enttäuschung zum Ausdruck, dass das dritte Stück der Trilogie zu sehr dem ersten ähnele⁶⁹⁷:

It is with disappointment, then, that I have to report that *The Lonesome West* is a pale imitation and a poor relation of *Beauty Queen*. Whereas the tragedy of the latter play's utterly believable characters still stings the memory, the pathetic and farcical figures in *The Lonesome West* beggar belief. [...] There are some cracking sequences of comic dialogue in the play but the effect is undermined by a few cheap laughs at the expense of the Catholic clergy.⁶⁹⁸

Ab Mitte September war die Leenane-Trilogie wieder in Irland zu sehen.

⁶⁹³ Roy Shaw: *Theatre*.

⁶⁹⁴ Ebenda.

⁶⁹⁵ Siehe: Diarmuid Doyle: *A day in the life*. Sunday Tribune, 10.08.1997.

⁶⁹⁶ Siehe u.a.: Avondhu, 28.08.1997 – *Three extraordinary plays by Martin McDonagh*; Muskerry Leader, 28.08.1997 – *A nights at the Everyman with the handsome Michael Collins*; Carrighoun Weekly, 30.08.1997 – *Leenane Trilogie At Everyman Palace*; usw.

⁶⁹⁷ In seinem Artikel bespricht er nur *The Lonesome West*.

⁶⁹⁸ Martin Doyle: *A black farce*. The Irish Post, 30.08.1997.

III.1.3.1.3. Pressestimmen zu *A Skull in Connemara*, Irlandtournee (1997):

Die Tournee in Irland wurde nicht nur mit den Ankündigungen und den obligatorischen Inhaltsangaben des Stückes kommentiert, sondern es gab weiterhin Kritiken. So schrieb Tina Neylon, das Stück sei:

Gruesome but hilarious [...] The central play in The Leenane Trilogy, it succeeds on its own merits and is hugely entertaining. [...] Nothing is said, though they use a lot of words, both echoing the other. The language is simple but employed with great wit. [...] McDonagh breathes new life into the conventions of classic Irish drama: a rural setting, lots of drinking, violence. His characters transcend their stereotypes.⁶⁹⁹

Declan Hassett in derselben Ausgabe der Zeitung über *A Skull in Connemara*:

[...] Skull has grown during its tour as audiences responded to this dark work which has a contradictory seam of ironic humour as McDonagh careers along, skittling that which is held sacred and seen in a subversive irreverence.⁷⁰⁰

Ronan Dodd schreibt im Limerick Leader:

McDonagh has taken up where Synge left off in his treatment of the native savage – but while Mick Dowd, played by Mick Lally, is no Playboy, they both share the dubious past of having murdered. In the case of the Playboy, it is something to boast about: with Dowd, something to be denied. [...] It's like a place in which there is no difference between a dead cow, stoned to death and left to rot in a field, and the death of a wife, allegedly killed with the blow of a mallet and left to die in a set-up drunk-driving car crash. [...] It is a play that is wickedly savage in word and action [...] For a play that deals with such dark events, it is full of humour – more savage than black, but never subtle. In places it was played more like the Marx Brothers than straight – words and actions that made us laugh might be better used to make us wince.⁷⁰¹

⁶⁹⁹ Tina Neylon: *Gruesome, but hilarious show*. The Examiner, 04.12.1997.

⁷⁰⁰ Declan Hassett: *Trilogy is set to explode on world stage*. The Examiner, 04.12.1997.

⁷⁰¹ Ronan Dodd: *Laughter brightens up the darker side of life*. Limerick Leader, 13.12.1997.

III.1.3.1.4. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in Sydney (1998):

Noch bevor die Produktion nach New York kam, wurde *The Beauty Queen of Leenane* im Zuge der Leenane-Trilogie in Sydney aufgeführt und auch dort war das Stück in den Medien vertreten. So gab es schon am 08. Jänner ein längeres Interview mit Martin McDonagh⁷⁰² und auch die irischen Medien verwiesen auf die Aufführungen in Sydney⁷⁰³. Ab Jänner 1998 bis zum Ende der Spielzeit am 24. des Monats sind mehrere Artikel in den Tageszeitungen Sydneys zu finden.

Anlässlich des Sydney Festivals, bei dem die Druid Theatre Company die Leenane-Trilogie spielte, erschien ein Interview mit Martin McDonagh im Sydney Morning Herald.⁷⁰⁴ Joyce Morgan beschreibt Martin McDonaghs Stil folgendermaßen:

His dark tales of rural Ireland are extremely funny – and incredibly violent – bringing to mind the disturbing humour of David Lynch and Quentin Tarantino.⁷⁰⁵

So schrieb Andrew Stevenson im Daily Telegraph:

[...] the Leenane Trilogy, a soap opera of manic intensity where the characters scream obscenities and smash each other over the head with mallets and iron pokers. [...] Such is life in Connemara [...] where the sun never shines and its either raining, or just about to start. Outside Ireland may be a verdant paradise; inside it's a bleak farce full of dysfunctional relationships, incompetent police and priests suffering crises of Catholicism. If you want emotional conflict and high drama then Martin McDonagh's work will satisfy. People wrestle and things get blown up and smashed.⁷⁰⁶

Auch Andrew Stevenson bemängelt die Oberflächlichkeit der Stücke:

[...] the trilogy, for all its polish, humour and tension, lacks emotional depth. It's not exactly shallow but while it feels like food, there's not a lot of substance to counter the colour and movement.⁷⁰⁷

Und auch hier die Bestätigung, dass das erste Stück der Trilogie das beste sei.

The Beauty Queen of Leenane, is McDonagh's first play and is best offered in this set. It builds its tension slowly but relentlessly, opening windows of hope only to slam them shut. Everything good is thwarted, every attempt to change the course of fate fails.⁷⁰⁸

⁷⁰² Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

⁷⁰³ Siehe: (unbekannt): *Druid's Leenane Trilogy opens in Sydney prior to New York run*. Galway Advertiser, 08.01.1998.

⁷⁰⁴ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

⁷⁰⁵ Joyce Morgan: *Aussie soaps: McDonagh comes clean*. Sunday Morning Herald, 08.01.1998.

⁷⁰⁶ Andrew Stevenson: *When The Young Ones write A Country Practice*. The Daily Telegraph (Sydney), 12.01.1998, Seite 17.

⁷⁰⁷ Ebenda.

⁷⁰⁸ Ebenda.

Am selben Tag erschien noch ein weiterer Artikel, diesmal im Sydney Morning Herald. James Waites beginnt einen Artikel mit einer Beschreibung der Stücke, um dann auf die Stücke-übergreifenden Zusammenhänge einzugehen, so zum Beispiel die allgemeine Tristesse:

Poverty, boredom, ignorance, grog, Catholic law, folklore and the gift of the gab combine in an incendiary mix.⁷⁰⁹

Auch hier, in Sydney, wird die Melodik der Sprache als ein herausragendes, positives Element der Stücke hervorgehoben und auf die besondere Stellung des ersten Stückes weist James Waites ebenfalls hin:

The characters might verge on illiteracy, but how the words can flow. [...] *The Beauty Queen of Leenane*, is probably the most substantial work; yet, curiously, it is also the most old-fashioned. [...] it could have been written by Synge or O'Casey 100 years ago. [...] McDonagh crafts this, his first play, with remarkable assurance. The story is excellently plotted and rich in character. That the tale is, by the end, lifted to tragic heights is truly remarkable [...] ⁷¹⁰

James Waites verbindet die Stücke sehr stark mit dem realen Irland.

The dim dawn of truce is hounded away by habits so ingrained as to cast a cynical laughing despair over the entire trilogy, over the story that is Ireland. While the sagas that unfold remain bounded by the personal, there's little doubt McDonagh holds his storytelling up for broader interpretation. If we have here a study of the Irish character, then it must also be a commentary and the broader problematic of Irish identity politics. [...] The way any of these characters can turn a laughter, and of these conflicts submit to truce, however temporary, suggests the game-playing drive behind it all. This is also part of McDonagh's message. If the Irish are so good at playing war, why not try their hand at something new, or at least different: playing peace?⁷¹¹

Einen Tag später ein langer Artikel von John McCallum im Australian: Der Artikel ist eine ausführliche Besprechung der Leenane-Trilogie. John McCallum bezeichnet die Trilogie als eine: „[...] vividly over-the-top trilogy [...]“⁷¹² und bespricht die Stücke generell als etwas Zusammengehörendes, nicht als drei einzelne Stücke.

“I'd have to murder half me feckin' relatives to fit into this town”, says the pathetically nice Father Welsh, before he finally goes the way of all good people in Leenane. It's the sinners who survive, because they are driven by passions stronger than any that ever beat in poor Welsh's young breast. [...] Martin McDonagh's writing is blackly comic, full of long blarney scenes of elaborately colourful Irish bastardry interspersed with sudden savage incidents in his plots. There is plenty of peat and poteen, and also a lot of references to modern television, remote peasant communities everywhere being now invaded as they are. It has lots of great insults and gleeful fights. Its biggest success is to provide some superb material for an excellent cast who transform it into something quite marvellous.⁷¹³

⁷⁰⁹ James Waites: *The Irish art of hating*. The Sydney Morning Herald, 12.01.1998, Seite 12.

⁷¹⁰ Ebenda.

⁷¹¹ Ebenda.

⁷¹² John McCallum: *Sinners triumph with their violent passions*. The Australian, 13.01.1998, Seite 12.

⁷¹³ Ebenda.

Aber auch John McCallum kommt nicht umhin, auf den Sonderstatus des ersten Stückes aufmerksam zu machen, behandelt jedoch die Stücke gleichwertig in seiner Besprechung:

There [in *The Beauty Queen of Leenane*] is a great deal of bitter struggle between them [Mutter und Tochter] in the first half, and then a series of twists in the second – a tribute to 19th-century plotting (missed letters, long-suppressed episodes of madness, etc.) – by which both lose. This play has the first of a nicely gory series of endings. [...] It [*A Skull in Connemara*] pushes the grim folktale to happy excess, with lashings of drunkenness, smashed skulls and blood-soaked violence. There is a lot of lively Irish talk as we wait for the few turning points in the story. [...] In the third play, *The Lonesome West*, the style and the extravagance come into their own.⁷¹⁴

John McCallum betont auch das Zusammenspiel des Bühnenbildes und der Schauspieler und die daraus erfolgende Stimmigkeit zwischen Text und Spiel.

The three plays are performed on a great set by Francis O'Connor, squalid in its domestic detail but reaching out, literally, to embrace the rain and wild sky of Connemara. [...] it confines violent passions indoors and uses the weather outside as a metaphor for them. This is a plot-driven series of plays but is also gives wonderful opportunities to the actors, who manage to evoke an entire village full of wild and desperate types. [...] The only scene in which the frantic inventiveness and relentless Irish colour of this trilogy settles down for a while and becomes a bit reflective is in the third play. It is between David Ganly, as Father Welsh on the last legs of his faith, and Dawn Bradfield, as a young woman on the first steps of her love. [...] As always in McDonagh's script, their quiet scene is later swept away by a torrent of violence and excess as the sinners triumph, but the effect lingers.⁷¹⁵

Die Erfolge in Australien wurden auch in der irischen Presse kommentiert.⁷¹⁶

Noch ein kurzer Exkurs zu *A Skull in Connemara* und *The Lonesome West*: auch diese beiden Stücke wurden außerhalb der Trilogie gespielt, einige Pressemitteilungen und Kritiken bezüglich dieser beiden Stücke in Irland und den USA zeigen, wie diese beiden Stücke als selbstständige Inszenierungen bestehen oder nicht bestehen konnten.

⁷¹⁴ John McCallum: *Sinners triumph with their violent passions*.

⁷¹⁵ Ebenda.

⁷¹⁶ Siehe dazu u.a.: Jeff O'Connell (Ed.): *Druid conquers down under*. Galway Advertiser, 22.01.1998.

III.1.3.1.5. Pressestimmen zu *The Lonesome West*, Irland und New York (1998):

Während *The Beauty Queen of Leenane* in New York Erfolge feierte und die Spielzeit ein ums andere Mal verlängert wurde, kam es zu einer weiteren Aufführungsserie von dem dritten Stück der Leenane-Trilogie, *The Lonesome West*, in Galway. Im Zuge des Theater Festivals in Galway wurde das Stück in dem kleineren, intimeren Theater der Druid Theatre Company in der Chapel Lane⁷¹⁷ aufgeführt. Drei der vier Rollen mussten jedoch neu besetzt werden, einzig Maeliosa Stafford⁷¹⁸ spielte die Rolle des Coleman wieder. Maeliosa Stafford über das Stück:

All of this character's life is a bloody tragedy. All of his motivation is to do with one upmanship and begrudgery. It's a negative way of survival, but it seems to keep him going. The humour rests in the audience's ability to identify with the situation – they are not laughing at it exactly because it cuts very close to the bone. Often people are laughing while wondering if they really should be.⁷¹⁹

In Folge erschienen wieder in diversen Zeitungen Werbeeinschaltungen und kurze Notizen über die bevorstehenden, stattfindenden und zu Ende gehenden Aufführungen in Galway⁷²⁰. Diesmal ist das dritte Stück der Trilogie der Mittelpunkt der Berichterstattung.

So schreibt Bernie NíFhlathatra über *The Lonesome West*, es sei:

[t]he complexities of human relationships of the theme of Martin McDonagh's 'The Lonesome West', [...]⁷²¹

Im Gegensatz zum Artikel von Bernadette Fallon ist hier nur von zwei Neubesetzungen die Rede. Neben Maeliosa Stafford ist auch Dawn Bradfield als Girleen wieder mit dabei.⁷²² Das Stück, so Bernie NíFhlathatra, ist:

[t]he strange relationships between the two borders of farce and though there are plenty of laughs, this is serious stuff, with McDonagh's dialogue brilliant. The banter between them, always just a fingernail away from violence, is usually about petty daily matters – but then aren't most family feuds of a similar nature. [...] The pace of the

⁷¹⁷ 85 Sitze.

⁷¹⁸ Aus Irland kommender, eigentlich in Sydney tätiger Schauspieler; für den (europäischen) Herbst 1998 plante er bei einer Inszenierung von *The Cripple of Inishmaan* in Sydney Regie zu führen, sowie die Rolle des Johnnypateenmike zu spielen.

⁷¹⁹ Maeliosa Stafford zitiert in: Bernadette Fallon: *Lonesome west rides again*. Magpie, Juli 1998.

⁷²⁰ So zum Beispiel in: Galway Advertiser, 16.07.1998; Connaght Tribune, 17.07.1998; City Tribune, 17.07.1998; Sunday Independent, 19.07.1998; The Examiner, 20.07.1998; Mayo News, 22.07.1998; Sunday Times, 26.07.1998; City Tribune, 31.07.1998; Sunday Times, 09.08.1998; Connaght Sentinel, 11.08.1998.

⁷²¹ Bernie NíFhlathatra: *Demented antics of bickering brothers makes for another terrific offering from Druid*. City Tribune, 17.07.1998.

⁷²² „[...] two new cast members [...] Maeliosa Stafford and Dawn Bradfield are from the original cast and their performances are as fresh this time round as they were before” – Ebenda.

play is fast enough to keep you in the edge of your seat – there isn't a boring moment in it.⁷²³

Ähnlich die kurze Beschreibung des Stückes bei Judy Murphy in derselben Ausgabe:

it's [The Lonesome West] a rollickingly funny tale of two brothers, Coleman and Valene, living in mutual disharmony in McDonagh's Connemara, ruled by hundreds of holy statues, bottles of poitin, and by jealousy and rivalry.⁷²⁴

Ähnlich auch der Artikel von Emer O'Kelly:

The production is billed as the original Druid/Royal Court work, and although Hynes has re-staged it faithfully to her own initial production, the cast changes have created their own change in emphasis.⁷²⁵

Außerdem verweist Emer O'Kelly auf die sprachlichen Unstimmigkeiten des Stückes, eine Auffälligkeit, die bis dato jedoch nicht in dieser Deutlichkeit aufgezeigt wurde. Relativiert wird dieser Hinweis jedoch ebenfalls durch die Feststellung, dass es sich ohnehin um eine reine Bühnensprache handelt.

If one suspends objections to the basic Englishness of the piece, in attitude towards Ireland as well as dialogue nuances – grammatical inversions that are pure stage Irish, and actual English expressions such as “The Virgin” for the Irish “Our Lady”, the almost unheard in Ireland “shall” for “will” and “figurine” for “statue” in the “holy” context – it has unsettling and marvellous comic force.⁷²⁶

Eine kurze Notiz von Michael Ross – auch er hat schon mehrfach über die Stücke berichtet – in der Sunday Times beschreibt das Stück als das beste der Trilogie und verweist auf die Regiearbeit Garry Hynes'.

The concluding play of Martin McDonagh's Leenane Trilogy, and his best work to date, *The Lonesome West* is a brutal and savagely funny probing of the possibility of readaptation in the post-Christian world. [...] This Druid production, directed by Garry Hynes, exploits marvellously both the locked-down tightness of McDonagh's writing, in which every line performs at least one vital function, and the violent beauty of his heightened language.⁷²⁷

Die Verleihung der Tony Awards⁷²⁸ hatte auch auf die Aufführungen von *The Lonesome West* in Galway eine Auswirkung, insofern, dass viele amerikanische Touristen die Chance nutzten, um ein Stück sehen zu können, dass eng verbunden mit *The Beauty Queen of Leenane* ist.⁷²⁹

⁷²³ Bernie NíFhlathatra: *Demented antics of bickering brothers makes for another terrific offering from Druid*.

⁷²⁴ Judy Murphy: *Maeliosa's frenzied Druid homecoming*. City Tribune, 17.07.1998.

⁷²⁵ Emer O'Kelly: *Garry Hynes brings West awake*. Sunday Independent, 19.07.1998.

⁷²⁶ Ebenda.

⁷²⁷ Michael Ross: *The Lonesome West*. Sunday Times, 26.07.1998.

⁷²⁸ Siehe Kapitel III.1.1.1.5. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in New York.

⁷²⁹ Siehe Hinweis in der City Tribune, 31.07.1998.

Garry Hynes, die bald nach der Verleihung der Tony Awards zurück nach Irland geflogen war, sprach mit Michael Ross über McDonagh, die Stücke und vor allem über die Wiederaufnahme von *The Lonesome West*. Zu Beginn seines Artikels stellt Michael Ross McDonagh Conor McPherson gegenüber und zeigt die deutlichsten Unterschiede der beiden Autoren auf:

Where McPherson is measured, subtle and civilised, say some, McDonagh is vulgar and bombastic. Where McPherson is an insistent, understated new voice, McDonagh is a wide boy, all flash and little substance. Theatre critics are celebrated for their need to bash innocent playwrights in the course of promoting current favourites. Eighteen months ago McDonagh was the one on whom favour was bestowed. Now he [McPherson] is the fresh meat ready for clubbing.

The return to Galway of McDonagh's most savage play, *The Lonesome West*, offers chance to gauge whether the backlash is gathering pace.⁷³⁰

Wie schon zuvor⁷³¹ bezeichnet Michael Ross *The Lonesome West* als das beste der Stücke McDonaghs.

A hostile response, applauding the quality of the production but deploring the content of the play, should not be a surprise. It would, however, be a disappointment, given that the play is one of the tightest, funniest, bleakest and most daring pieces to emerge from a new Irish playwright. [...] It [*The Lonesome West*] is the most violent of McDonagh's plays to date, much of it psychological warfare, calibrated precisely as the brothers find ways of tormenting each other, often by doing very little.⁷³²

Für Michael Ross ist es diese „[...] perverse morality [...]“⁷³³, die das Stück so verstörend wirken lässt, dass die Brüder Gegenständen mehr Gefühl entgegen bringen als Menschen, dass Dinge mehr zählen als ein Leben.

Auch das Thema der verwendeten Sprache spricht Michael Ross an:

Unlike his Irish contemporaries, who have mostly stuck to using naturalistic language, McDonagh's language is exaggerated to what some might consider stage Irish. [...] Hynes, however, rejects suggestions that McDonagh's language is parodic. [...] Likewise, Hynes rejects the rumbling suggestions that McDonagh's work, though spectacular, may lack substance, and that the playwright may be a flash in the pan.⁷³⁴

In einem Artikel in der *Variety* verweist Karen Fricker auf das rege Interesse an den Aufführungen in Galway. Ansonsten beinhaltet der Artikel hauptsächlich Aussagen von Garry Hynes, die zuvor schon in anderen Zeitungen wiedergegeben wurden.⁷³⁵ Ebenfalls in derselben Ausgabe gibt es noch eine genauere Beschreibung des Stückes.

⁷³⁰ Michael Ross: *Bad boy back on the block*. Sunday Times, 12.08.1998, Seite 4.

⁷³¹ Siehe oben. Michael Ross: *The Lonesome West*. Sunday Times, 26.07.1998.

⁷³² Michael Ross: *Bad boy back on the block*. 12.08.1998.

⁷³³ Ebenda.

⁷³⁴ Michael Ross: *Bad boy back on the block*. 12.08.1998.

⁷³⁵ Karen Fricker: *Druid basks in 'Beauty' treatment, Druid basks in 'Beauty' glow*. Variety, 17. – 23.08.1998; Seite 39 – 44.

If you thought the folks on “The Beauty Queen of Leenane” were petty and dysfunctional, just wait until you meet the denizens of Martin McDonagh’s “The Lonesome West”. [...] While “The Lonesome West” is a step up in absurdity from “Beauty Queen”, it also represents a leap forward in ambition and achievement for McDonagh. For all its humor, spot-on characterization and well-calibrated dialogue, “Beauty Queen” was a plot-driven exercise. “The Lonesome West” offers a more in-depth examination of character and is, in the end, a moving and complicated examination of redemption that might even offer a glimmer – a wee distant glimmer – of hope.⁷³⁶

Auch hier liegt das Hauptaugenmerk auf der Figur des Father Welsh, der sich von allen anderen Figuren McDonaghs durch seinen Charakter am deutlichsten abhebt.

Welsh’s character is part of a larger question addressed by the play: the question of the power of the Catholic church and the church’s ability – or lack of ability – to cope with the realities of contemporary life. Valene and Coleman’s warped morality doesn’t come from nowhere, the play argues: That a person can be forgiven for murder just by confessing it while suicides are eternally damned is just one of the church’s many inconsistencies that McDonagh teases out here.⁷³⁷

Die Aufführungsgeschichte dieses Stückes ist damit in Irland noch nicht ganz zu Ende; schon im November desselben Jahres gab es eine Wiederaufnahme mit einer gänzlich anderen Besetzung⁷³⁸, aber ebenfalls unter der Regie von Garry Hynes.⁷³⁹ Diese Produktion ging wieder irlandweit auf Tournee⁷⁴⁰. Die Rollen der Brüder übernahm das Komikerduo Jon Kenny und Pat Shortt, in Irland bekannt unter dem Namen D’Unbelievables. Auch deswegen gab es eine rege Berichterstattung. Sophie Gorman dazu in der Irish Independent:

[...] D’Unbelievables Jon Kenny and Pat Shortt will [...] embark on one hell of a theatrical do. [...] The Lonesome West, is on a whirlwind tour of Ireland, with the new addition of these two most unexpected leading men.⁷⁴¹

Durch die erst wenig früher so erfolgreiche Originalbesetzung waren die Erwartungen und Ängste überdurchschnittlich, auch bei den Schauspielern. Pat Shortt zu seinen Motiven, die Rolle anzunehmen:

⁷³⁶ Karen Fricker: *The Lonesome West*. Variety, 17.-23.08.1998, Seite 41.

⁷³⁷ Ebenda, Seite 41–42.

⁷³⁸ Pauline Hutton als Girleen, Pat Shortt und Jon Kenny als die Brüder Coleman und Valene und David Wilmot als Father Welsh.

⁷³⁹ Siehe u.a. Longford Leader, 6.11.1998; Anglo Celt, 12.11.1998; Avondhu, 12.11.1998; The Examiner, 13.11.1998; Limerick Post, 14.11.1998; Limerick Leader, 14.11.1998; Southern Star, 14.11.1998; The Examiner, 16.11.1998; Irish Independent, 16.11.1998; Irish Independent, 17.11.1998; Wexford People, 18.11.1998; City Tribune, 20.11.1998; Kilkenny People, 20.11.1998; Leister & Offaly Express, 21.11.1998; Tullamore Tribune, 21.11.1998; Limerick Post, 21.11.1998; Anglo Celt, 26.11.1998; The Ulster Gazette, 26.11.1998; Kilkenny People, 04.12.1998.

⁷⁴⁰ u.a. nach Longford, Tralee, Limerick, Skibbereen, Tullamore, Wexford, Shercock, Armagh, Clifden, Kilkenny und Charleville.

⁷⁴¹ Sophie Gorman: *A bit of a theatre do, boy*. The Irish Times, 16.11.1998.

This is a very serious undertaking for us, and we're all too aware of the responsibilities that are lying heavily on our shoulders of working in such a prestigious company [...]. We didn't want to even attempt to follow in the footsteps of Brian F O'Byrne and Maeliosa Stafford, who preceded us. We'll be quite happy if we land in our own.⁷⁴²

Und Jon Kenny:

We didn't actually see the original production – a probable blessing in disguise – and will avoid all video recordings of it till the tour is well and truly over. Our policy at the moment is of the ostrich variety: it's healthier not to know what exactly we should be doing. If we did, we'd only be trying to recreate what they'd done, rather than create something new.⁷⁴³

So ist es nicht verwunderlich, wenn auch Sophie Gorman – die schon über die Leenane-Trilogie schrieb – meint:

While they are successfully breathing life into McDonagh's vicious and vindictive Connor brothers, under Hynes's watchful eye they are bringing entirely new interpretations to the roles.⁷⁴⁴

Pat Shortt und Jon Kenny betonen außerdem, dass sie sich ganz in die Hände von Garry Hynes begeben hatten, es von vorne herein nicht sicher war, dass sie beide für die Rollen genommen würden und Sophie Gorman beendet ihren Artikel mit dem Hinweis, dass die beiden es geschafft haben

the essence of that darkest black humour that provides the backbone for McDonagh's highly personal, yet unsettlingly universal language⁷⁴⁵

auf der Bühne umzusetzen.

In einem Artikel in der City Tribune ist zu lesen, dass die sechs Wochen der Tournee schon ausverkauft seien und *The Beauty Queen of Leenane* seit zehn Monaten in New York zu sehen sei.⁷⁴⁶

Im Zuge der Tournee gab es auch zwei Vorstellungen in Nordirland, die Berichterstattung im Vorfeld dazu unterscheidet sich dahingehend von der in Irland, dass hier eindrücklich vor „strong language“ gewarnt wird und darauf hingewiesen wird, dass das Stück nicht für Kinder geeignet ist.⁷⁴⁷

Im April 1999⁷⁴⁸ kam es zur amerikanischen Erstaufführung – unter der Regie von Garry Hynes – von *The Lonesome West* in New York.⁷⁴⁹ Das Stück wurde verhalten

⁷⁴² Pat Shortt zitiert in: Sophie Gorman: *A bit of a theatre do, boy*.

⁷⁴³ Jon Kenny zitiert in: ebenda.

⁷⁴⁴ Pat Shortt zitiert in: ebenda.

⁷⁴⁵ Ebenda.

⁷⁴⁶ Siehe: City Tribune, 20.11.1998; Limerick Post, 21.11.1998.

⁷⁴⁷ Siehe: The Ulster Gazette, 26.11.1998.

⁷⁴⁸ Siehe auch: III.1.1.1.5. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in New York.

von den Kritikern aufgenommen. So schrieb Ben Brantley, der ja zuvor durchaus positiv über *The Beauty Queen of Leenane* berichtet hatte, zuerst über *The Beauty Queen of Leenane* und den Eindruck, den dieses Stück hinterlassen hatte.

Ah, the sounds of the Irish countryside: the patter of rain, the lowing of cattle, the gentle hiss of scalding human flesh. [...] That production [*The Beauty Queen of Leenane*] shut down last month [...] And now, before we've had a chance to mourn it properly, here is "The Lonesome West", which opened last night at the Lyceum Theater, with Ms. Hynes again directing, [...]. Bringing in "West" with such haste was not a great idea. Part of a trilogy of Leenane plays by Mr. McDonagh ("A Skull in Connemara" is the third), the work offers many of the contempt-making aspects of familiarity and few of the comforts.⁷⁵⁰

Auseinander gerissen, alleine von den beiden anderen Stücken, so Ben Brantley, würde *The Lonesome West* viel an Kraft verlieren. Außerdem würde durch diese Inszenierung ohne die beiden anderen Stücke ein déjà vu Effekt auftreten, da das Bühnenbild dem von *The Beauty Queen of Leenane* sehr ähnlich sei. Im Zuge einer Trilogie nachvollziehbar und legitim, als ein weiteres, einzeln dargestelltes Stück irritierend.

Seen in repertory with its sibling plays, as it was at the Druid Theater in Galway, where it originated, and at the Royal Court in London, "West" might register as part of an enriching marathon experience. [...] On its own, however, with the memory of "Beauty Queen" still warm, comparisons are not in its favor. It is directed and acted with comic precision and flair, and it is occasionally quite funny. But it lacks the narrative intricacy of "Beauty Queen" and the attendant suspense and psychological mystery. What you see at the start is what you get for the rest of the evening, and it all starts to seem as repetitive as a Tom and Jerry cartoon. [...] The violent deaths that are central to "Beauty Queen" and "Skull" are alluded to here, just as references to some mayhem around the O'Connor brothers, involving the fatal severing of a dog's ears, worked their way into "Beauty Queen". But for body count "West" handily tops the trilogy, with two deaths by drowning in addition to the plot-propelling patricide. There is also a rather grisly mortification of the flesh that concludes the first act and brings to mind a similar scene in "Beauty Queen". [...] It seems clear that the dramatist was aspiring, as in "Beauty Queen", to a more nebulous mixture of elements. [...] The play features several lovely tragicomic speeches for Welsh, played with an affecting blend of ingenuousness and bleakness by the strapping Mr. Ganly, that suggest vernacular variations on Hamlet's suicide soliloquy. And there's a wryly bittersweet discussion of ghosts by Welsh and Girleen Kelleher (Dawn Bradfield), a comely, foul-mouthed local lass with a crush on the priest.⁷⁵¹

Das Problem sei, so Ben Brantley, dass es keine Entwicklung gäbe.⁷⁵² Trotzdem sei die Originalität McDonaghs zu spüren, nur sind die Umstände nicht besonders gut:

⁷⁴⁹ Siehe dazu auch: Jesse McKinley: *New Segment Of Irish Trilogy*. New York Times, 26.02.1999 – <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A04E2D9163CF935A15751C0A96F958260&n=Top/Reference/Times%20Topics/People/H/Hynes.%20Garry>

⁷⁵⁰ Ben Brantley: *Another Tempestuous Night in Leenane (Sure, It's not a Morn in Spring)*. The New York Times, 28.04.1999, Seite E1.

⁷⁵¹ Ebenda.

⁷⁵² „The problem is that this is implicit from the first sight of the brothers, and there is minimal room for development and none for real revelation.“ – Ebenda.

Even in “The Lonesome West” there is evidence of an exhilaratingly original voice. It has just gone hoarse in this outing. Repetition and strain can do that.⁷⁵³

Trotz dieser Kritik – und Ben Brantley war bei weitem nicht der einzige – erlangte auch diese Produktion vier Nominierungen für die Tony Awards 1999.

Fintan O’Tooles Kritik des Stückes bei seinem Gastspiel in New York ist wie immer sehr positiv. Erinnernd an den Erfolg von *The Beauty Queen of Leenane* in dem Jahr zuvor, schreibt Fintan O’Toole:

It has the same fusion of hilarity and cruelty, only more so. It is both the funniest play on Broadway and one of the darkest. The comedy and the agony come from the same source. For all his surreal comic exaggerations, McDonagh is an acute social observer.⁷⁵⁴

Das Team der Uraufführung des Stückes lobt Fintan O’Toole ganz besonders und schreibt am Schluss dieses Artikels: „They create a world that in real life would be unbearable but that is, onstage, irresistible.“⁷⁵⁵

Richard Zoglin schreibt im Time Magazin über *The Lonesome West* in New York eine weitaus positivere Kritik:

Martin McDonagh’s *The Lonesome West* is [...] deceptive. It has the trappings of a small play – four characters, one bleakly confining set – but is really a very big one. [...] McDonagh again shows a knack for casually mixing the blackest comedy with haunting human tragedy. [...] *The Lonesome West* has plenty of grisly laughs, but this is at bottom a terrifying, brilliant play. McDonagh’s mad brothers wrestle on the ground like six-year-olds but have the conscience-free menace of characters in a Tarantino film. The brother-vs.-brother conflict is reminiscent of Sam Shepard, but McDonagh’s writing has more discipline, and more sadness. It’s a splash of cold water on the romance of rural Ireland and a shocking vision of human nature turned rancid by boredom and isolation.⁷⁵⁶

Eine bis dahin vernachlässigte Seite des Stückes spricht Richard Zoglin an: die Traurigkeit, die in diesem sinnlosen Kampf der Brüder steckt.

Überaus positiv hingegen die Kritik von Robert Brustein in der *New Republic*;

The Lonesome West [...], is a powerhouse, a considerable advance on McDonagh’s less well-crafted if more highly praised first play, *The Beauty Queen of Leenane*, indeed almost as good as his similarly underestimated *The Cripple of Inishmaan*.

⁷⁵³ Ben Brantley: *Another Tempestuous Night in Leenane*.

⁷⁵⁴ Fintan O’Toole: *A Great Play by the Irish ‘The Lonesome West’ wrests the Crown from ‘Beauty Queen’*. The New York Daily News, 28.04.1999.
http://www.nydailynews.com/archives/entertainment/1999/04/28/1999-04-28_a_great_play_by_the_irish_.html

⁷⁵⁵ Ebenda.

⁷⁵⁶ Richard Zoglin: *Broadway, Straight Up*. The Time, 10.05.1999, Seite 85.

McDonagh's title comes from a line in *The Playboy of the Western World* ("Well, there's a sainted glory in the lonesome west"), and the play confirms McDonagh's position as John Millington Synge's legitimate heir.⁷⁵⁷

So sei die Szene, in der die Brüder sich nach dem letzten Willen Father Welsh' versöhnen sollen

as funny as anything to be found on the modern stage, each confesses to a list of sins against the other which the victim is then obliged to forgive. [...] In this play, McDonagh again demonstrates that nobody today can touch him when it comes to dramatizing the extremes of human kindness and human viciousness, and nobody today can mine more humor out of people in a brute state of nature.⁷⁵⁸

Der Vergleich mit Synge ist oft zu finden, schon ganz zu Beginn, mit den ersten Artikeln wird dieser Vergleich bemüht. Allen voran ist dafür Fintan O'Toole verantwortlich, der diesen Vergleich auch immer wieder begründet. So auch in einem Aufsatz für *American Theater* im Oktober 1999, anlässlich des anhaltenden Erfolges der Stücke McDonaghs in New York.⁷⁵⁹

2001 kam es zu weiteren Aufführungen von *The Lonesome West* mit der Originalbesetzung: im Spätsommer für einige Wochen im Gaiety Theatre in Dublin, zu guter Letzt noch weitere fünf Aufführungen im Town Hall Theatre in Galway Anfang Oktober. In den Rezensionen diverser Autoren wurden ab diesem Zeitpunkt schon bekannte Vergleiche bemüht und es gab die üblichen Inhaltsangaben. Eher selten sind hingegen ausführlichere Auseinandersetzungen mit dem Stück, was nicht weiter verwunderlich ist, da schon sehr viel zu einem früheren Zeitpunkt darüber geschrieben wurde. So schreibt Harvey O'Brien zuerst auch nur die allgemeinen Daten und Fakten auf und gibt einen Überblick über die Handlung des Stückes, bemerkt dann jedoch:

There is a lot less to it than meets the eye, and it frequently amounts to little more than what it appears to be: cartoonish mayhem about two gibbering idiots, trading on shock. [...] *Itchy and Scratchy* as frames of reference.⁷⁶⁰

Mit einem Zitat aus dem Programmheft versucht Harvey O'Brien dies noch zu unterstreichen:

McDonagh bloody-mindedly kicked open the door on the benighted cabin of stage-Ireland, replacing wily euphemisms and sentiment with Kimberley wrappers, pee-in-the-sink crudeness, and raw, shocking cruelty.⁷⁶¹

⁷⁵⁷ Robert Brustein: *Spring Roundup*. New Republican, 07.06.1999, Seite 32 – 34.

⁷⁵⁸ Ebenda.

⁷⁵⁹ Siehe näheres dazu: II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

⁷⁶⁰ Harvey O'Brien: *The Lonesome West*. Dublin, 06.08.2001, www.culturevulture.net/Theater2/LonesomeWest.htm

⁷⁶¹ Ebenda.

Wenn man dies akzeptiere, so Harvey O'Brien, dann wäre das Stück

at least successful in poking its audience in the eye. It deliberately exaggerates various familiar threads of stage Irishness [...]to the point of sheer absurdity, leaving the audience with little option but to laugh.⁷⁶²

So sei die Intention des Stückes, laut Harvey O'Brien, ein Hervorheben der Situationen, nicht der Charaktere, und damit verbunden sei:

The audience is not expected to laugh at the characters, but at the blatant absurdity of the entire affair. On this level the play is successful. It is absurd. It is also well crafted to the point where its absurdities have been delicately woven through fine performances and careful direction. Caricature they may be, but the characters of Valene and Coleman are expertly played with the correct balance of slapstick and severity by Stafford and O'Byrne.⁷⁶³

Resignation auch hier das Resultat:

[...] the audience is really left with nothing to take seriously. The rest is clichéd by definition and offers nothing new but its nose-thumbing grotesqueness, which may or may not be of interest. [...] there is little lyricism to McDonagh's writing, and only as much art as required to achieve specific effects. [...] Already it seems less shocking than it did four years ago and there have been no 'Playboy' riots to sustain its notoriety.⁷⁶⁴

⁷⁶² Harvey O'Brien: *The Lonesome West*.

⁷⁶³ Ebenda.

⁷⁶⁴ Ebenda.

III.1.3.1.6. Pressestimmen zu *A Skull in Connemara*, Seattle und New York (2000/01):

Nachdem alle bisherigen Stücke – *The Beauty Queen of Leenane*, *The Lonesome West* und *The Cripple of Inishmaan* – schon in den USA zu sehen waren, wurde *A Skull in Connemara* zum ersten Mal in Seattle gezeigt. Gordon Edelstein, so zitiert Misha Berson in ihrem Artikel, habe fast ein Jahr lang um die Rechte an dem Stück anfragen müssen, die bei der Druid Theatre Company waren. In ihrem Artikel für American Theatre beschreibt Misha Berson das Stück als:

[a] macabre, mordantly comic study of a haunted gravedigger and his edgy young sidekick took longer to reach these shores than the two other works in his [McDonagh's] celebrated Leenane trilogy. [...] *A Skull in Connemara* – a deftly staged, scrupulously acted outing that captured the odd interpersonal rhythms, slanted poignancies and sepulchral humor of McDonagh's Anglo-Irish oeuvre.⁷⁶⁵

Misha Berson zitiert auch Martin McDonagh aus einem Interview, das dieser anlässlich der bevorstehenden Premiere in Seattle im Juli 2000 gab; (Premiere derselben Inszenierung in New York am 22. Februar 2000.) Martin McDonagh erzählt im Zuge der Premiere in New York über das Stück:

[it was] the first play I wrote in the Leenane trilogy, but just an early version of it. The first two scenes have stayed intact, but I went back later to change the course of the story because originally, it didn't really go anywhere interesting.⁷⁶⁶

Das Stück, so Misha Berson, hätte eigentlich Oonas Tod zum Thema,

it focuses more on ghoulish comedy and the ties that bind (and choke) neighbors and brothers – a motif that also threads through the bloodier, more conclusive story lines of *Beauty Queen of Leenane* and *Lonesome West*.⁷⁶⁷

Dem stimmt McDonagh zu⁷⁶⁸, denn:

This is a looser, crazier play in a lot of ways than *Beauty Queen* [...]. Even though it has very black humor, I think it's probably the least dark of the plays in the trilogy. All the characters walk away in the end – or at least stagger away. And it's probably the most ambiguous. It leaves more to the audience's imagination to decide exactly what happened.⁷⁶⁹

⁷⁶⁵ Misha Berson: *A Completed Irish Trilogy Sings*. American Theatre, Februar 2001, Seite 60.

⁷⁶⁶ Martin McDonagh zitiert in: ebenda.

⁷⁶⁷ Ebenda.

⁷⁶⁸ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

⁷⁶⁹ Martin McDonagh zitiert in: Misha Berson: *A Completed Irish Trilogy Sings*. Februar 2001.

So zitiert Misha Berson auch Fintan O'Toole, um den Grundton des Stückes wiederzugeben: „somewhere between a cheap vampire movie and the fourth act of Hamlet,[...]”⁷⁷⁰.

Auch Ben Brantley schreibt über diese Erstaufführung in den USA, beziehungsweise über die Premiere dieser Inszenierung in New York. So beschreibt Ben Brantley auch die ‘Unmittelbarkeit’ der Inszenierung:

When you give a couple of strong, drunken Irishmen a pair of mallets and a set of skeletons to demolish, as only Mr. McDonagh would, it's only natural that some of those soiled white fragments would fly beyond the proscenium arch. Audience members should be prepared to duck. On the other hand, who could possibly take his eyes off such a mordant, morbid and oddly ecstatic spectacle?

And you thought that Mr. “Alas Poor Yorick” Hamlet had the last word on how to pose with human skulls. In “A Skull in Connemara”, which opened last night in a Roundabout Theater Company production directed by Gordon Edelstein, the title object is central to the snarled and squalid plot.⁷⁷¹

Schon bei seinen anderen Kritiken zu den Stücken der Leenane-Trilogie ist der Tenor durchaus positiv, trotzdem zeigt Ben Brantley hier auf, dass mehr in dem Stück steckt, als der Regisseur herausarbeiten konnte.

O, Leenane, Leenane: that inbred, claustrophobic world in which existence has become so tedious that nothing is held sacred – including matricide, patricide, fratricide and suicide – if it livens things up a bit. [...] in no work to date has he given that streak such exhilarating license.

That's what the robustly acted Roundabout production picks up on most successfully: the pure infantile joy of crashing against taboos, giggling all the way.[...] What the evening doesn't get is the tension beneath the carousing, generated by profoundly lonely people who would seem to know one another all too well yet still keep their unsettling secrets.⁷⁷²

Generell sei das Stück eine Mischung aus dem ersten und dem dritten Stück der Leenane-Trilogie, so Ben Brantley, nicht nur, dass es in der Mitte der Trilogie angesiedelt ist:

As a piece of writing, it falls between the taut “Beauty Queen”, [...] and the looser, loopier “Lonesome West”, [...]. “Skull” has the physical rowdiness of “West”, but it also has the quieter, brooding elements of “Beauty Queen”. Its story isn't as satisfyingly shaped as that of “Beauty Queen”; [...] when you read it, it haunts you in a way that the entertaining Roundabout version doesn't allow.⁷⁷³

In der Inszenierung werde, so Ben Brantley, der Grundton des Stückes durchaus richtig getroffen:

McDonagh's appetizingly bizarre lines, [...] could be killed by overemphasis, are delivered with welcome matter-of-factness.” [...] Not coming across are the festering

⁷⁷⁰ Fintan O'Toole zitiert in: Misha Berson: *A Completed Irish Trilogy Sings*.

⁷⁷¹ Ben Brantley: *Leenane III, Bones Flying*. New York Times, 23.02.2001.

⁷⁷² Ebenda.

⁷⁷³ Ebenda.

rancor and sadism born of frustration, which are needed to give “Skull” emotional clout.⁷⁷⁴

Auch Ben Brantley verweist auf das Potential des Stückes, das, seiner Meinung nach, von den meisten Kritikern nicht gesehen wurde.

Mairtin’s final scene becomes the play’s epiphany, a transfiguration that blurs the lines between drunkenness and saintliness. [...] It says much about Mr. McDonagh’s talent that “Skull” has room for such occurrences. It’s what makes him more than an impudent satirist with a Gothic flair. This interpretation only partly realizes the play’s fertile potential. But it’s still a zesty testament to Mr. McDonagh’s uncommon sensibility. Besides, who can resist the nerve of a production that shatters a new set of skulls every night?⁷⁷⁵

Eine weitere enttäuschte Reaktion auf die Inszenierung von *A Skull in Connemara* erschien im Hollywood Reporter anlässlich der Aufführungen in New York. Auch hier wieder der Verweis auf die unglaublich positive Berichterstattung vor allem bei dem ersten Stück *The Beauty Queen of Leenane* und der damit verbundenen Erwartungshaltung den anderen Stücken gegenüber, die enttäuscht wurde. So schreibt Frank Scheck zu Beginn seines Artikels:

When Martin McDonagh’s “The Beauty Queen of Leenane” received its New York premiere, its author was widely regarded as the next big thing, a supremely talented playwright in the tradition of Synge and O’Casey. The arrival of “The Lonesome West”, another in his trilogy of plays centered around the inhabitants of the rural Irish county of Galway, diminished that reputation somewhat, and this third installment is likely to unravel it some more. What once seemed daring and outrageous now seems tired and strained in its attempts to shock.⁷⁷⁶

Die Enttäuschung ist hier deutlich formuliert und wird auch anhand von Beispielen untermauert.

Granted, the playwright is attempting to create the modern-day equivalent of Irish folk tales. But his ignoring of basic human behavior, of emotional truths, robs his work of any resonance.⁷⁷⁷

Nach einer kurzen Zusammenfassung des Inhaltes des Stückes zieht Frank Scheck das Resümee:

The resulting hysteria, which includes more than a little bloodshed played for laughs, forms the crux of the play, which might have been reasonably entertaining as a brief one-act but quickly proves tiresome in full-length form. The thin, ludicrous plot is not enhanced by McDonagh’s dialogue, which is less witty than it is windy. And the cartoonish nature of the proceedings seems more self-conscious than gleeful; you can sense the calculation behind the outrageousness.⁷⁷⁸

⁷⁷⁴ Ben Brantley: *Leenane III, Bones Flying*.

⁷⁷⁵ Ebenda.

⁷⁷⁶ Frank Scheck: “*Skull*” stirs little but dust. Hollywood Reporter - International Edition, 06.03.2001, Seite 24.

⁷⁷⁷ Ebenda.

⁷⁷⁸ Ebenda.

Ebenfalls verhalten bis kritisch die Besprechung der Aufführung von Robert Brustein in der New Republic. Trotz seiner ansonsten positiven Einstellung den Stücken McDonaghs gegenüber, schreibt Robert Brustein:

he [McDonagh] may be writing too much and too fast. With *A Skull in Connemara*, one senses for the first time the presence of formula.⁷⁷⁹

Es gehe hier weniger um die Wiederholung von Gags (Robert Brustein führt hier den Running-Gag mit dem Namen des Father Welsh an) als viel mehr:

a question of style. McDonagh has always been brilliant at creating a comedy of mayhem, at showing how the light sides and the dark sides of human nature co-exist with each other. But while his characters have previously managed to be savage and engaging at the same time, here their whimsicality tends to make us skeptical of the reality of their violent side. [...] Or maybe his protagonist is, since in this play a character can be brained with a mallet, blood streaming down his shirt, without suffering more than a headache. This is the stylistic privilege of an animated cartoon, the one genre in which violence has no lasting physical consequences. And while *A Skull in Connemara* sometimes asks to be compared with *Hamlet* (the play is one long gravediggers' scene, with dozens of Yoricks getting their skulls smashed into splinters), it is actually closer to *Tom and Jerry*.⁷⁸⁰

So auch die resignierte Schlussfolgerung:

McDonagh is still a master of dramatic surprise and unexpected reversals. It's just that these techniques are now beginning to look a little tired and mechanical.⁷⁸¹

⁷⁷⁹ Robert Brustein: *The Aesthetics of Violence*. New Republic, 09. – 16.04.2001, Seite 32 – 36.

⁷⁸⁰ Ebenda.

⁷⁸¹ Ebenda.

III.1.3.2. *The Lonesome West*, Produktion: Spiders Ancles (2008):

Stellvertretend für viele andere Laienaufführungen der Stücke in Irland – mit semi-professionellen Schauspielern (Schauspielausbildung, aber nicht Brotberuf) – soll u.a. die Inszenierung des Stückes *The Lonesome West* von der Regisseurin Catherine Leahy stehen. 2008 kam es zu einer Wiederaufnahme des Stückes mit einer leicht veränderten Besetzung.⁷⁸²

Motivation dieser Inszenierung war der Gedanke, dass *The Lonesome West* Teil der Literaturliste für die Abschlussklasse der Schule geworden war.⁷⁸³ Die Hoffnung, viele junge Menschen damit ins Theater zu locken, ist allerdings bei den fünf Aufführungen im Herbst 2008 nicht in Erfüllung gegangen. Das Theater war spärlich besetzt,⁷⁸⁴ das Publikum jeden Tag anders, die Reaktion auf das Stück deswegen auch.

Regie:	Catherine Leahy
Bühne:	John Sheehy, Blaithin Fitzgerald
Licht:	Brian Murray
Sound Design:	Frank Smith, Matthew O'Boyle
Musik:	Tom Waits vom Album: Blood Money ⁷⁸⁵
Coleman Connor:	Brendan Dunne
Valene Connor:	Anthony O'Boyle
Father Welsh:	Brian Murray
Girleen Kelleher:	Michelle O'Rourke

⁷⁸² Siehe: Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008. Im Anhang, Seite 996.

⁷⁸³ Siehe: Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008. Im Anhang, Seite 996.

⁷⁸⁴ Freitag, den 05. September 2008: 70 Zuschauer, Samstag, 06. September etwa 100 Zuschauer und am Sonntag etwa 40 Zuschauer, in einem Theater mit 240 Plätzen.

⁷⁸⁵ Album von 2002. Musik wurde für eine Inszenierung des Woycek in Kopenhagen geschrieben.

Inszenierungsanalyse:

Die genaue Inszenierungsanalyse erfolgt anhand der Aufführungen vom 05., 06. und 07. September 2008 in Rathoat.

Nach der ausführlichen Inszenierungsanalyse der Uraufführung⁷⁸⁶, wird im weiteren Verlauf der Arbeit nur mehr auf Besonderheiten, Abweichungen oder Eigenheiten einer Inszenierung eingegangen werden. D.h. für diese Inszenierung, dass über weite Strecken des Stückes nichts gesagt wird, auch wenn es möglich wäre – die Unterlagen und Voraussetzungen sind gegeben, Wiederholungen ließen sich aber nicht vermeiden.

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Coleman Connor wird gespielt von Brendan Dunne. Von sehr großer, mächtiger Statur, ein wirrer Haarschopf, achtlos gekleidet stellt er ein gutes Gegenbild dessen dar, was Anthony O’Boyle als Valene verkörpert. Der Pullover hat große Löcher, die graue Jeans ist zerrissen, das weiße Hemd am Beginn des Stückes ist ein grobes Arbeitshemd, nicht passend für die Beerdigung, von der er gerade kommt.

Valene Connor, gespielt von Anthony O’Boyle, trägt braune Hosen, ein braunes Sakko, einen dunkelbraunen Polunder und ein helles Hemd, dazu die passende Krawatte und einer Baskenmütze. Auch das, streng genommen, nicht das richtige Outfit für eine Beerdigung, aber die Kleidung ist gepflegt, gleichzeitig spießig, ländlich und zeitlos.

Die beiden Schauspieler, die die Brüder spielen, dürften beide um die fünfzig Jahre alt sein und entsprechen somit der Vorgabe des Stückes,⁷⁸⁷ abgesehen davon ist die Differenz zwischen ihnen und Father Welsh auffallend groß.

Father Welsh, gespielt von Brian Murray, wirkt jugendlich, Anfang bis Mitte Dreißig, trägt dunkle Hosen mit Bügelfalte, dunkle Schuhe, ein schwarzes Hemd mit

⁷⁸⁶ Siehe: III.1.3.1. Uraufführung von *The Lonesome West*.

⁷⁸⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Seite 63.

Priesterkragen und einen schwarzen Wollmantel am Beginn des Stückes. Die äußerliche Jugendhaftigkeit wird von Schwermut und Zweifel fast gänzlich überdeckt.

Girleen Kelleher, gespielt von Michelle O'Rourke, ist eine resolute siebzehnjährige. Sie trägt einen kurzen, grauen Schuluniformrock und zu Beginn des Stückes ein grünes Top. Auf der kleinen Bühne hat sie, vor allem bei ihrem ersten Auftritt, eigentlich nicht genug Platz: sie ist zu stürmisch.

Bühne:

Der Aufbau der Bühne ändert sich im Verlaufe des Stückes nicht, nur zwei Szenen spielen nicht in der im Stück beschriebenen Wohnküche, für diese wurde jedoch nur mit dem Licht ein abgegrenzter Bereich geschaffen.

Die Bühne stellt einen einfachen Raum dar, in dem sich die für das Stück notwendigen Gegenstände befinden. Anders als in der Regieanweisung des Textes befinden sich die drei Türen an den drei Wänden der Kulisse. So ist hier die Eingangstüre in der rückwärtigen Wand auf der linken Seite, die beiden Türen zu den Zimmern der Brüder befinden sich jeweils an den Seitenwänden ganz vorne an der Rampe.

Zwecks räumlicher Tiefe wurde das Bühnenbild Rhomben ähnlich angelegt, so dass die Winkel zwischen Rückwand und Seitenwänden deutlich stumpf sind. Ebenfalls zu diesem Zweck wurde der Tisch – der aus groben Brettern zusammengeagelt war – dieser optischen Täuschung angepasst.

Die Wände des Zimmers sind in grau-blau gestrichen, unregelmäßig, schäbig. An der linken Seite (vom Saal aus) ist eine Türe, die in Colemans Zimmer führt – kleines Detail: die Türe weist unten deutliche Spuren von Fußtritten auf – gleich dahinter befindet sich ein kleiner Beistelltisch mit diversen Frauenzeitschriften darauf, hinten an der Wand steht ein alter, zerrissener Autositz, der als Sitzgelegenheit umfunktioniert wurde. Hinter dem Sessel steht ein schäbiger Schrank auf dem diverse größere und kleinere Heiligenfiguren stehen. In dem Schrank stehen Gläser, nicht sichtbar hinter einer der Türen ist die Blechdose mit der Flasche Poteen. In den untersten Fächern, ebenfalls von Türen verdeckt, steht eine Metallschüssel. Hinter dem Schrank sind Gardarobehaken angebracht, an denen diverse alte Jacken und Hüte hängen.

In der rückwärtigen Wand befindet sich auf der linken Seite wie schon erwähnt die Eingangstüre, die aus groben Brettern zusammengeagelt wurde. Rechts davon hängt

etwas über Augenhöhe ein kitschiges Jesusbildchen mit kaputter Lampe davor, darunter eine Schrotflinte.

Auf der rechten Bühnenseite vorne die Türe in Valenes Zimmer, daneben an der Wand steht ein Schubladenregal, auf dessen Schubladen mit Klebeband jeweils ein großes ‘V’ geklebt ist. Auf dem Regal stehen das Foto eines schwarzen Hundes und eine Glasschüssel mit Chips. Links des Regals ist ein Brett als Regal an der Wand angebracht, ebenfalls relativ weit oben, das mit weiteren Heiligenfiguren belegt ist.

Auf der rechten Seite des Zimmers steht der schon oben erwähnte Holztisch, links davon ein einfacher Holzstuhl, rechts eine ebenso schäbige Holzbank.

Änderungen gibt es nur in geringer Form während des Stückes; so wird das Schubladenregal beim Umbau für die zweite Szene bis zum Ende des Stückes ganz nach hinten verschoben, um an seiner Stelle Platz für einen Herd zu machen. Die Heiligenfiguren werden, zwangsläufig, während des Stückes durch andere ersetzt.

Für die vierte Szene, in der Father Welsh mit Girleen am Ufer des Sees sitzt, wurde eine weitere, etwas festere und nicht so schäbige Holzbank ganz vorne links auf die Bühne gestellt und schwach beleuchtet, der Rest der Bühne blieb im Dunkel. Die darauf folgende Szene spielt in einem nicht näher beschriebenen Umfeld und kam mit einem einzigen auf Father Welsh gerichteten Scheinwerfer aus.

Generell ist zu sagen, dass das Wort Kulisse hier in seinem wörtlichen Sinne zu verstehen ist: Nicht nur die Wände, sondern auch der große Tisch und die Bank vermitteln etwas gewollt Kulissenhaftes, die übrigen Möbelstücke sehen fast zu real, zu echt aus und sind es ja auch. Die Bühne wirkt hier durch ihre Kulissenhaftigkeit in mehrerer Hinsicht: das Geschehen tritt hervor, der Text und die Schauspieler bekommen mehr Aufmerksamkeit vom Zuschauer, da die Ablenkungen im Bühnenbild so gering sind, dass Kleinigkeiten schnell entdeckt werden und nicht noch nach weiteren raffinierten Gegenständen und dergleichen gesucht werden muss. Der Realismus entsteht durch das Spiel der Schauspieler, die Bühne dient als Bühne, nicht als realer Raum.

Erste Szene:

Abweichungen im Text gibt es keine. Sowohl Dialog als auch Nebentext und Regieanweisungen halten sich ausnahmslos an die Angaben in dem Stücktext. Einzig durch die etwas andere Anordnung des Raumes ergeben sich andere Wege, die aber keine Auswirkungen auf die Interpretation haben.⁷⁸⁸

Die Reaktion des Publikums ist vor allem bei den Teilen der Szene zu hören, in denen es entweder um die Kirche und ihre Fehltritte geht, oder um die Respektlosigkeit, mit der Coleman und später auch Valene, Father Welsh behandeln.⁷⁸⁹ Hier gab es am Freitag zwei sehr unterschiedliche Reaktionen aus dem Publikum: die jüngeren, aber weniger Zuschauer, haben gelacht, die älteren Zuschauer haben die Luft angehalten, sind unruhiger geworden. Am Samstag und Sonntag war die Reaktion durchwegs Lachen, das Publikum war auch wesentlich jünger, bzw. sah es so aus, als wäre es ein Theater gewohntes Publikum, im Gegensatz zu Freitag.

Die zweite, einheitliche Reaktion gab es auf die Sticheleien und Streitereien zwischen den beiden Brüdern: hier wurde ausnahmslos gelacht, egal von wem. Diese Grundeinstellung den Streitereien gegenüber hatte aber auch einen weiteren Effekt: Das Publikum nahm es als Gaudium, als pure Unterhaltung, die Reflexion hat mitunter deutlich komplett gefehlt.⁷⁹⁰

Durch die Besetzung der Schauspieler ist die Gegensätzlichkeit der beiden Brüder sehr gut herausgearbeitet worden, der Altersunterschied zu Father Welsh und das herablassende, respektlose Verhalten der beiden älteren ihm gegenüber ist glaubhaft, nachvollziehbar. Father Welsh ist in dieser Inszenierung sehr viel mehr der Zweifler, der Verzweifelte. Selbst seine Sucht zum Alkohol ist eine Verzweiflungstat und bringt ihn immer mehr zur Verzweiflung.

Father Welsh ist immer in der Defensive und vergeht gleichzeitig in Selbstmitleid, bekommt einen Weinkrampf nach dem anderen.

Mit Girleens Auftritt bricht Father Welsh schließlich komplett zusammen: ihre frivolen Anspielungen und respektlosen Kommentare – ganz wie die der beiden Brüder – und die Reaktion Father Welsh' darauf, machen deutlich, wie sehr er an diesem Ort fehl am Platz und auf verlorenem Posten ist.

⁷⁸⁸ Dauer der ersten Szene bis: 00:14:00.

⁷⁸⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 63 – 70.

⁷⁹⁰ Siehe auch: Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008. Im Anhang, ab Seite 996.

Zweite Szene:

Auch hier wieder: die Reaktion des Publikums ist vorwiegend auf die Streitereien und die Handgreiflichkeiten der beiden Brüder bezogen (an allen drei Abenden). Die Sticheleien am Beginn der zweiten Szene⁷⁹¹ werden hingegen viel weniger kommentiert.

Die Reaktion der beiden Brüder auf Father Welsh – als dieser komplett aufgelöst und verzweifelt zur Türe hereinkommt – hat so etwas wie einen Deja-vú Effekt: Die Respektlosigkeit von der ersten Szene wiederholt sich, die Reaktionen aus dem Publikum ebenfalls.

Als Father Welsh in ein Handgemenge zwischen die beiden Brüder gerät, verstummt das Lachen des Publikums erst nach einigen Worten von Father Welsh.

Vor allem die Mimik der beiden Brüder, nach den Vorwürfen von Father Welsh, auf die schreckliche Nachricht gar nicht reagiert zu haben,⁷⁹² ist grandios und in dem kleinen Theater gut zu beobachten und Auslöser für Lachanfälle im Publikum.

Etwas ernster hingegen geht es dann im Publikum zu, als Coleman Father Welsh direkt verbal angreift.⁷⁹³ Die betretene Stille ist fast greifbar geworden.

Als Coleman am Schluss der Szene erst den Ofen andreht, dann noch die Figuren in einer Schüssel sammelt und in den Ofen stellt, lacht das ganze Publikum bis weit in die Pause zwischen den Szenen hinein.⁷⁹⁴

Dritte Szene:

Gerade am Beginn der dritten Szene ist es Father Welsh, der mit seinem Verhalten das Publikum zum Lachen reizt: nachdem Valene und er den Raum betreten haben, schenkt Valene sich Poteen ein, gibt Father Welsh aber nichts davon.⁷⁹⁵ Die sehnsüchtigen Blicke, die Father Welsh in Richtung der Flasche wirft, haben etwas unglaublich Komisches an sich.

Im weiteren Verlauf der Szene kommt es zu dem Gespräch zwischen Valene und Father Welsh über Selbstmord und Hölle: hier war die Reaktion des Publikums am Freitag wieder auffallend anders als an den beiden folgenden Tagen: Die

⁷⁹¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 70.

⁷⁹² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 73.

⁷⁹³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two Seite 72.

⁷⁹⁴ Dauer der zweiten Szene bis: 00:31:15.

⁷⁹⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 75.

Schlussfolgerungen, die Father Welsh bezüglich des Selbstmordes zieht,⁷⁹⁶ sind ketzerisch und die Reaktion des Publikums waren Unruhe und Verunsicherung im höchsten Maße. (An den beiden anderen Tagen wurde über diese Schlussfolgerung nur gelacht.)

Ein desillusionierender Nebeneffekt der kleinen Bühne und der unmittelbaren Nähe des Zuschauerraumes war, dass auffallen musste, dass der Rauch, der aus dem Ofen kam, eindeutig nicht nach Plastik gerochen hat. Dadurch, dass Valene den Rauch, der so offensichtlich immer stärker wurde, trotz der vorsichtigen Hinweise auf den eigenartigen Geruch durch Father Welsh⁷⁹⁷ nicht beachtete, wurde dies zu einer weiteren Lachnummer.

Nachdem Valene das Fehlen seiner Figuren bemerkt, die kläglichen Überreste aus dem Ofen geholt und auf den Tisch gestellt hat, dreht er durch. Jeder Versuch von Father Welsh, ihn zu beruhigen, schlägt fehl. Großes Gelächter, vor allem, als die Bezeichnung: Inanimate objects⁷⁹⁸ fällt. Valene ist nicht mehr zu halten: in seiner Wut auf seinen Bruder und auf Father Welsh reißt er das Gewehr an sich und zielt sogar auf Father Welsh, dieser sucht verzweifelt Schutz neben dem Ofen, sinkt in sich zusammen, beide Hände erst hoch erhoben, dann schützend vors Gesicht gelegt.

In diesem Moment kommt Coleman zur Türe herein und Valene dreht sich, das Gewehr im Anschlag, schnell um.

Der rasante Handlungsverlauf und die unterschiedlichen Reaktionen von Father Welsh und Coleman auf die Waffe, reizen zum Lachen. Das Publikum am Freitag hat jedoch vor allem wegen der actionreichen Abläufe in diesem Teil der Szene gelacht, weniger wegen der subtilen Hinweise im Text und der Leistung der Schauspieler. An den beiden anderen Tagen war die Reaktion im Publikum eindeutig auf den Text und die kuriose Reaktion Colemans angesichts der Waffe⁷⁹⁹ bezogen.

Die Verzweiflung Father Welsh' im weiteren Verlauf der Handlung⁸⁰⁰ wurde vom Publikum am Freitag als komisch empfunden, an den beiden anderen Tagen durchaus als tragisch.

Was die weiteren Handlungsabläufe betrifft, ergeben sich diese aus dem Text. Nachdem sich Valene und Coleman endgültig in den Haaren liegen – durchaus wörtlich zu verstehen – kommt Father Welsh aus seinem Rückzugsgebiet neben dem

⁷⁹⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 75.

⁷⁹⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 75.

⁷⁹⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 76.

⁷⁹⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 77.

⁸⁰⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 78.

Ofen hervor, unfähig, die beiden Streitenden zu trennen. Die Schüssel mit dem geschmolzenen Plastik steht vor ihm auf dem Tisch: er taucht die Hände ein und nach einigen Sekunden erst fängt er an zu schreien. Valene und Coleman hören schlagartig auf zu raufen, bleiben aber am Boden vor dem Tisch knien und sitzen und schauen Father Welsh fassungslos an.

Die letzte Pointe in der dritten Szene⁸⁰¹ geht in der Fassungslosigkeit der beiden Brüder fast ganz unter.⁸⁰²

Dass hier die Pause ist, lässt dem Publikum zumindest etwas Zeit das bis dahin Gesehene zu verarbeiten: die Stimmung in der Pause am Freitag war reflektierend und ernst. An den beiden anderen Tagen hingegen verschaffte die Pause der Einstellung dem Stück gegenüber fast die gegenteilige Reaktion: die ernste, überlegte und reflektierende Haltung dem Stück gegenüber wechselte zu einer weitaus ausgelasseneren, so, als wäre das Schlimmste schon überstanden.

Vierte Szene:

Der Schauplatzwechsel⁸⁰³ nach der Pause wurde noch deutlicher durch die sehr dunkel gehaltene Szene.

Diese Szene ist ein starker Kontrast zu den vorhergegangenen Szenen: Das Verhältnis von Father Welsh und Girleen wird in einer sehr subtilen, teilweise auch sehr klaren Art und Weise deutlich gemacht. Man spürt, wie die Unsicherheit, die Father Welsh gegenüber anderen Menschen und seinem eigenen Glauben hat, auch seine Gefühlswelt ins Chaos stürzt.

(Anders als bei der Uraufführung sind bei dieser Inszenierung die Hände von Father Welsh bis zu den Fingerspitzen einbandagiert. Zum einen erklärt sich dies aus der Logik heraus⁸⁰⁴, zum anderen beinhaltet dieser Zustand eine gewollte Komik: das Trinken aus einem Bierglas (oder einer Bierflasche) wird ungleich schwerer und wirkt dadurch als Bruch der ansonsten durchgehend ernsten und gefühlsbetonten Szene.)

Das Sprichwort: Was sich liebt, das neckt sich, wird im Verlauf der Szene immer wieder deutlich: Sei es aus Verlegenheit oder durch die Kommunikationsfehler, hervorgerufen durch verbale Missverständnisse oder falsche Interpretation der

⁸⁰¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 79. – Valene ruft Father Welsh hinten nach, wer denn jetzt aufwischen soll.

⁸⁰² Dauer der dritten Szene bis: 00:42:00.

⁸⁰³ Siehe oben.

⁸⁰⁴ Siehe: III.1.3.1. Uraufführung von *The Lonesome West*.

Körpersprache des Gegenübers, Girleen und Father Welsh reden sowohl miteinander als auch aneinander vorbei: dieses Nicht-verstehen-Wollen und -Können ist wunderbar komisch.

Es gibt viele Momente im Dialog zwischen Father Welsh und Girleen, die jene düstere Grundstimmung der Szene (und des ganzen Stückes) vergessen machen können und dies gelingt in dieser Inszenierung auch hervorragend. Aber die kurzen Momente des Glücks werden immer zerstört und die Träume müssen der Realität weichen.⁸⁰⁵

Die Reaktion des Publikums bei dieser Szene ist durchgehend eine gespannte, aufmerksame gewesen. Es wurde gelacht aber auch ebenso intensiv hingehört. Wenn die Schauspieler in ihren Rollen lachen mussten, lachte das Publikum ebenfalls.

Die Hinweise auf den bevorstehenden Selbstmord, die im Text vorhanden sind, wurden offensichtlich nicht wahrgenommen. Somit war auch der durchwegs düstere Hintergrund der Szene weniger klar, die Reaktionen deswegen auch durchwegs heiter und gelöst.⁸⁰⁶

Fünfte Szene:

Der Übergang von der vierten zur fünften Szene besteht nur aus wenigen Augenblicken, in denen das Licht ganz ausgedreht ist, dann wieder auf Father Welsh fällt, der diesmal steht. Die Bandagen an den Händen fehlen. (Allerdings fällt dies wenig auf, da die Hände im Dunkel bleiben.)

Nach der Beendigung des Monologes⁸⁰⁷ geht das Licht aus.⁸⁰⁸

Es gibt bei dieser kurzen Szene keine nennenswerten Reaktionen im Publikum. Wie zuvor sind Hinweise bezüglich des (bevorstehenden) Selbstmordes, die sich versteckt im Text finden, nur für ein Publikum richtig deutbar, das das Stück kennt.

Sechste Szene:

Die Unterhaltung zwischen Valene und Coleman am Beginn der Szene wurde an allen drei Abenden mit großem Gelächter aufgenommen. Die Doppeldeutigkeit – vor allem

⁸⁰⁵ Speziell die Stelle mit den Vornamen der beiden. Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 82.

⁸⁰⁶ Dauer der vierten Szene (ohne die 10 minütige Pause) bis: 00:42:00.

⁸⁰⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Five, Seite 83 und folgende.

⁸⁰⁸ Dauer der fünften Szene bis: 01:09:00.

der ersten Sätze⁸⁰⁹ – wurde an keinem der Abende wahrgenommen und ist auch nur für ein Publikum nachvollziehbar, das das Stück kennt.

Wie schon zuvor, konzentriert sich die Reaktion des Publikums vorrangig auf die handlungsbezogenen actionreichen Teile der Szene, sowie die Sticheleien zwischen den beiden Brüdern. Erst durch das verheulte Erscheinen Girleens⁸¹⁰ kehrt die Ernsthaftigkeit wieder zurück.

Das unangebrachte Verhalten Valenes und Colemans gipfelt in Valenes Kommentar zu dem Herz an der Kette,⁸¹¹ das Girleen für Father Welsh gekauft hatte. Erst an diesem Punkt lacht das Publikum wieder.

Das Ende der Szene lässt vieles offen, die Stimmung und die Reaktion im Publikum sind dementsprechend gemischt, erwartungsvoll, ungeduldig, aber auch geschockt durch den Selbstmord von Father Welsh.

Hervorragend ist hier die Mimik der Schauspieler, als sie krampfhaft versuchen, nicht über Father Welsh' Vornamen zu lachen. Die Ernsthaftigkeit und das Misslingen, darüber nicht zu lachen, steckt das Publikum an.⁸¹²

Siebte Szene:

Die Siebte Szene wird von dem 'Vergebungsspiel' der beiden Brüder geprägt. Zu Beginn ist das Publikum an allen drei Tagen – besonders aber am Freitag – schockiert über die Taten, die die beiden gestehen, je absurder und grausamer die Taten jedoch werden, desto mehr wird darüber gelacht. Nicht unbedingt, weil die Vorstellung lustig ist, sondern weil die Gewalttätigkeit abschreckend ist, verwirrt und irritiert.⁸¹³

Besondere Abweichungen vom Text gibt es nicht, die Umsetzung geschieht ganz nach den Vorgaben des Stückes. Als Coleman den Ofen bedroht und nicht mehr Valene,⁸¹⁴ lacht das Publikum sehr viel – und erschrickt dadurch vielleicht noch mehr, als die laute Explosion des Schusses zu hören ist und der Ofen auseinander fällt. Die Schrecksekunde dauert relativ lang, um sich dann in Lachen zu entladen.

Auch die folgende Eskalation zwischen den beiden Brüdern wird vom Publikum durchwegs mit Lachen aufgenommen: die Spirale der Gewalt wurde schon so sehr weitergedreht, dass der Schrecken darüber nur mehr auf diese Weise verarbeitet

⁸⁰⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six, Seite 85.

⁸¹⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six, Seite 86.

⁸¹¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six, Seite 87.

⁸¹² Dauer der sechsten Szene bis: 01:24:30.

⁸¹³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 88 und folgende.

⁸¹⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 92.

werden kann.⁸¹⁵ Die Spannung wird immer mehr aufgebaut, überspannt – man besinnt sich dann auf den Auslöser: Father Welsh.

Nach all der Gewalt und dem Tumult kehrt wieder Ruhe ein. Auch das Publikum atmet hörbar auf. Dass diese Ruhe trügerisch ist und nicht von langer Dauer, liegt aber auf der Hand, und nachdem Coleman Valene gestanden hat, das Geld für die Haushaltsversicherung nicht eingezahlt zu haben, springt Valene auf und greift zum Gewehr. Coleman rennt hinaus. Valene versucht, ihn noch zu erwischen, kommt aber wieder zurück.⁸¹⁶

Bei dieser Inszenierung wurde das Ende des Stückes so belassen, wie es der Text angibt. Valene überprüft das Gewehr und findet die Patrone.⁸¹⁷

Anschließend will er den Brief von Father Welsh verbrennen, besinnt sich eines besseren, löscht die Flammen wieder und geht dann ebenfalls aus dem Haus ins Pub zu Coleman.⁸¹⁸

Das Licht geht aus, bis auf einen Spot, der das Jesusbild und den Brief mit der Herzkette beleuchtet. Dann wird es ganz dunkel.⁸¹⁹

Zusammenfassend:

Die ganze Aufführung ist sehr stimmig und dauert ebenfalls etwas mehr als zwei Stunden.⁸²⁰ Auf kleine Details ist vor allem in der Sprache und der Handlung großer Wert gelegt worden und durch die einfache und kullissenhaft gehaltene Bühnenausstattung lenkt auch nichts vom Stück ab.

In dem Gespräch mit Brian Murray⁸²¹ wurde deutlich, dass sich vor allem die Schauspieler sehr intensiv mit ihren Rollen auseinandergesetzt haben. Da es sich um eine Wiederaufnahme handelte, war diese Auseinandersetzung vielleicht noch

⁸¹⁵ Nachdem Coleman den Ofen zerschossen hat, wirft er alle Heiligenfiguren von den Regalen, die meisten zerspringen bei dem Aufprall am Boden. Valene, sprachlos, verzweifelt und machtlos kniet noch immer vor dem kaputten Ofen.

⁸¹⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Ende.

⁸¹⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Ende. Vergleiche dazu: III.1.3.1. Uraufführung von *The Lonesome West*.

⁸¹⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Ende.

⁸¹⁹ Dauer der siebten Szene bis: 01:50:20.

⁸²⁰ Diese Zeitangabe ergibt sich aus der Aufführungszeit inklusive der Pause von etwa zehn Minuten. Ganz genau ließ sich die Einteilung bezüglich der Szenenlängen nicht machen, anhand des Timecodes der Fotos jedoch zumindest manchmal der genaue Zeitpunkt festhalten.

⁸²¹ Das ganze Gespräch findet sich im Anhang, ab Seite 996.

intensiver als bei den ursprünglichen Aufführungen. Selbst im Programmheft – bestehend nur aus einem Blatt – werden für das Publikum einige der Überlegungen zu dem Stück in einem kurzen Aufsatz dargelegt. Daneben finden sich grundsätzliche Informationen über den Autor und eine Liste der Mitwirkenden.

In dem Begleittext wird der Spielort mit einigen wenigen Worten charakterisiert:

the dark and rainy countryside of rural Galway, where hatred, confusion, alcoholism and loneliness lurk demonically behind a veneer, of, well, hatred, confusion, alcoholism and loneliness.⁸²²

Wiederholt bestätigte mir Brian Murray, dass vor allem auf die Sprache sehr großer Wert gelegt wurde,⁸²³ dies schreibt er auch im Programmheft:

The pillars upon which McDonagh's writing stand are the realism of his dialogue, and the integrity of his plotting. The uniqueness of his characters derives from how they speak – not in the meter and verse of high society, but in stuttering, mumbling, ill-formed manner of everyday life. [...] when seen in print [it] looks ludicrous, but when spoken [it] sound[s] realistic, though, in this case, [it is] exaggerated for humor. Humor is not, however, just about getting laughs; it is about creating atmosphere, and the language that Martin's characters use creates the heightened atmosphere in which their outlandish behaviour becomes believable.⁸²⁴

Die Hoffnungen, die den Humor und seine Rolle im Stück betrafen, wurden bei dem Publikum in Rathoat nicht erfüllt: Das Publikum nahm den Abend vorwiegend als pure Unterhaltung, tiefere Reflexion über das, was gezeigt wurde, gab es scheinbar nicht.⁸²⁵ Dasselbe gilt auch für die Hoffnung der Schauspieler, die Wirkung des Stückes betreffend: Über die Wirkung des Stückes schreibt Brian Murray:

what he [Martin McDonagh] has created is a broad brushstroke picture of a living, breathing town, at some imaginative distance from the commonly held perception of reality, but never unreal; and this sense of the believable is what is frightening about his plays. [...] there is something recognizable in these characters and their lives; and while we may be tempted to write this familiarity off as the familiarity with the drinking and buffooning of the 'stage Irishmen', the undeniably realistic quality which underpins the writing makes us think again, and hopefully ask what the character and substance of these plays says about a culture whose values permit hatred, confusion, alcoholism and loneliness to proper.⁸²⁶

Die Reflexion findet hier vor allem unter den Schauspielern statt, was jedoch nicht an der Aufführungsqualität, der Inszenierung, der Schauspieler oder dem Ort liegt, sondern an dem Publikum.

They laugh at nearly all the jokes and you kind of initially worry if they're going to find it funny, or at least I would imagine at first people going out of a performance

⁸²² Brian Murray, Programmheft der Produktion von *Spiders Ancles*, September 2008.

⁸²³ Siehe: Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008. Im Anhang, Seite 996. Siehe auch: III.1. Die Leenane-Trilogie.

⁸²⁴ Brian Murray, Programmheft der Produktion von *Spiders Ancles*, September 2008.

⁸²⁵ Prinzipiell habe ich an allen drei Abenden hauptsächlich gehört: *A good show*.

⁸²⁶ Brian Murray, Programmheft der Produktion von *Spiders Ancles*, September 2008.

because there were a lot of sacred cows being slated. [...] The more I read it, and the more I get into the character, the more sense it makes to me and the more justifiable it is.⁸²⁷

Die Wirkung des Stückes liegt – meiner Meinung nach – vor allem in der Sprache. Mit ihr können Welten erschaffen werden, Realitäten, Gefühle, Konflikte – und genau dies haben die Schauspieler jeden Abend grandios zu Wege gebracht. Die Gratwanderung mit dem künstlichen Dialekt, der Melodie der Sprache und dem Tempo wurde von allen in einem hohen Maße hervorragend gemeistert – nicht nur jeder Satz, sondern auch jedes Wort an der richtigen Stelle zum richtigen Zeitpunkt zu sagen, war Intention der Schauspieler.⁸²⁸

Diese Aufführungen prägen eine Liebe zum Text, zu den Dialogen Martin McDonaghs.

Angesprochen auf die Wirkung des Stückes (oder auch aller Stücke Martin McDonaghs) und die Ambivalenz, die die Stücke auf vielen Ebenen und bei vielen Themen bestimmt, meint Brian Murray:

It's a very fine line where this play works. It's a very fine line between celebration and kind of an insult. The need for both.⁸²⁹

Und der Grundtenor der ganzen Leenane-Trilogie, so Brian Murray,

[...] is about loneliness. It is about isolation because there are people that live up there, they are brothers, and they live in farm houses and they're on their own and they always will be, and they are bitter and they are miserable.⁸³⁰

Prinzipiell ist das Stück sehr oft in Irland zu sehen, und diese eine Inszenierung steht auch nur stellvertretend für weitere ähnliche Inszenierungen von lokalen Theatergruppen. Selbst im September 2008 gab es drei Inszenierungen in der Gegend um Dublin von diesem Stück. Eine Tatsache, der sich auch Brian Murray bewusst war, aber er betont:

It's not like it's underplayed, but, you know, it's good to see that it is produced anywhere, because it is a good play, and it's humorous and a nice take on certain set of values, I suppose.

⁸²⁷ Interview mit Brian Murray am 07.09.2008. Im Anhang, Seite 1000.

⁸²⁸ Siehe: Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008. Im Anhang, Seite 996. „And one thing I noticed, but maybe it is specific about this cast, everyone gets very aimed to get the words exactly right. What I mean: there is a huge tension to the specific details, like, if he says: 'No, now no' or 'Now no, no'. It is hugely important and it is like a rupture between the actors if somebody gets it wrong.”

⁸²⁹ Interview mit Brian Murray am 07.09.2008. Im Anhang, Seite 1001.

⁸³⁰ Interview mit Brian Murray am 07.09.2008. Im Anhang, Seite 1001.

[...]

But one thing about his writing is, that you can really relax into the character because all the bases are covered. Enjoy the language; the characters have a very secure identity in this world they have been created in; it covers all the questions that are asked. The way the stories are structured, the plot is very consistent. The same with the language and the psychological profile of the characters and the cultural material: his characters spring from his the real world. It's a very real world where very real people can relate to it [...]⁸³¹

⁸³¹ Interview mit Brian Murray am 07.09.2008. Im Anhang, Seite 1004.

III.2. Die Aran-Insel-Trilogie:

Die zweite Trilogie besteht aus den Stücken *The Cripple of Inishmaan*, *The Lieutenant of Inishmore* und *The Banshees of Inisherin*. Das dritte der Stücke ist bis heute nicht veröffentlicht worden, ebenso ist es nicht gespielt worden und der Inhalt des Stückes ist auch nicht bekannt. Die beiden anderen Stücke sind in dieser Reihenfolge uraufgeführt worden, allerdings steht die Reihenfolge nicht wirklich fest und ergibt sich auch nicht zwangsläufig aus dem Inhalt der Stücke. Allenfalls die Zeit, in der die jeweiligen Stücke spielen, könnte als Anhaltspunkt herhalten. Dann käme *The Cripple of Inishmaan*, das dezidiert 1934 angesetzt ist, vor *The Lieutenant of Inishmore*, das in den 1990er Jahren spielt.

Laut Martin McDonagh⁸³² ist jedoch *The Lieutenant of Inishmore* das erste Stück der Trilogie, darauf folgt *The Cripple of Inishmaan*.

⁸³² Siehe: Interviews mit Martin McDonagh in II.1. Interviews und Portraits.



universität
wien

DISSERTATION

Titel der Dissertation

McDonagh auf der Bühne, 1996 bis 2008

Eine Dokumentation irischer und österreichischer Inszenierungen
der Stücke Martin McDonaghs

Band 2 von 2 Bänden

Verfasserin

Mag.phil. Lilien Halada

angestrebter akademischer Grad

Doktorin der Philosophie (Dr. phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 092 317

Dissertationsgebiet lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ. Prof. Dr. Johann Hüttner

III.2.1. *THE CRIPPLE OF INISHMAAN*:

Das Irische an Martin McDonaghs Stücken ist ein Problem, das nicht immer berücksichtigt wird. Wie weit dies führen kann, zeigen unterschiedliche Inszenierungen weltweit, Patrick Lonergan erwähnt die Inszenierungen von Illinois und Neuseeland, die nicht unterschiedlicher hätten sein können. Hierbei liegt der Unterschied nicht so sehr an dem, was auf der Bühne gezeigt wird, sondern im Ansatzpunkt der Inszenierungen; in Neuseeland gab es umfangreiches Begleitmaterial, Diskussionen und eine intensive Auseinandersetzung mit den Klischees und den Vorurteilen die Irland betreffen – natürlich war dies vorwiegend nur in Workshops mit Schulklassen möglich – in Illinois hingegen ging die Regisseurin Dorothy Parlaw dem Stück eigentlich in die Falle, weil sie genau diese Klischees des saftigen, grünen, herzlichen Irlands inszenierte und im Programmheft schrieb: „No great lesson, no great theme – just a story.“¹ Martin McDonagh aber, so Patrick Lonergan, geht auf diese Klischees ein, macht sich über sie wie auch über das Publikum lustig, das diese Klischees als selbstverständlich hinnimmt.

McDonagh's point here is clear: he is neither creating nor exploiting images of stage-Irish characters; rather, he is drawing attention to his audiences' willingness to accept such images uncritically. This offers clear evidence against the proposition that McDonagh is exploiting Irish stereotypes.²

¹ Zitiert nach: Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 314.

² Ebenda, Seite 313. – Patrick Lonergan bezieht sich hierbei auf Szene 8 von *The Cripple of Inishmaan*, in der Billy zurückkommt und er sich mit Bartley über das Bild, das die Welt von Irland hat, lustig macht.

III.2.1.1. Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan* (1997):

Uraufführung des Stückes: 05. Jänner 1997 (mit Voraufführungen seit 12. Dezember 1996) im Royal National Theatre, London Cottesloe in einer Produktion des Theaters.

Regie:	Nicholas Hytner
Bühne:	Bob Crowley
Licht:	Mark Henderson
Ton:	Simon Baker
Musik:	Paddy Cunneen

(Cripple) Billy Claven:	Rúaidhrí Conroy
Mrs O'Dougal (Mummy):	Doreen Hepburn
Babbybobby:	Gary Lydon
Johnnypateenmike:	Ray McBride
Eileen Osborne:	Dearbhla Molloy
(Slippy) Helen McCormik:	Aisling O'Sullivan
Kate Osborne:	Anita Reeves
Doctor McSharry:	John Rogan
Bartley McCormik:	Owen Sharpe

III.2.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan*:

Das zweite Stück McDonaghs, das auf die Bühne kam, war *The Cripple of Inishmaan*. Diesmal fand die Uraufführung jedoch nicht in Irland sondern in London statt. Nachdem *The Beauty Queen of Leenane* ein so durchschlagender Erfolg war, wurde *The Cripple of Inishmaan* vom Royal National Theatre in London aufgeführt. Diesmal war es jedoch keine Co-Produktion mit der Druid Theatre Company wie bei dem vorhergegangenen Stück *The Beauty Queen of Leenane*.

Diese Premiere (Vorpremiere am 12. Dezember 1996), fand am 05. Jänner 1997 statt. Auch im Vorfeld dazu gab es – neben den schon erwähnten und zum Teil zitierten Artikeln während der Berichterstattung zu der Tournee von *The Beauty Queen of Leenane* – auch in den irischen Zeitungen einige Aufmerksamkeit. Ganz soll dieser Abschnitt in einer Arbeit, die sich ansonsten nur mit den irischen und österreichischen Inszenierungen beschäftigt, nicht vernachlässigt werden, außerdem ist die Verknüpfung von Irland und England schon durch die Herkunft und die Themenwahl des Autors vorgegeben.

Am 02. Jänner erscheint ein Artikel von Fintan O'Toole in der Irish Times, in dem er auf die bevorstehenden Premieren und Uraufführungen des Jahres hinweist und diese aufzählt, unter anderem:

Martin McDonagh's *Leenane* trilogy. After the brilliant success of Druid's production of McDonagh's first play *The Beauty Queen of Leenane* last year, 1997 could be an even more remarkable year for the young Anglo-Irish writer. At the start of the year, the National in London will produce one new play, *The Cripple of Inishmaan*. Then, within a few months, Druid will produce the next two plays in the trilogy, making McDonagh probably the first Irish playwright in history to première three new plays in the same year.³

Am 22. Mai ist im Galway Advertiser eine Notiz zu finden, in der ein Gastspiel des Royal National Theatres mit *The Cripple of Inishmaan* angekündigt wird: Vom 22. bis zum 26. Juli wird das Stück im Town Hall Theatre zu sehen sein, und wie bei den vorhergegangenen Stücken McDonaghs, gibt es auch hier Lorbeeren:

Galway audience will have a unique opportunity to see four plays by the brilliant young wordsmith and storyteller, whose impact on audiences and critics alike both in Ireland and in London's West End, has been phenomenal.⁴

³ Fintan O'Toole: *Many forms, many voices*. The Irish Times, 02.01.1997, Seite 15.

⁴ (unbekannt): *McDonagh's "Cripple of Inishmaan" tops 97 Arts Festival theatre programme*. Galway Advertiser, 22.05.1997.

Im Zuge der Hype der Leenane-Trilogie in Galway wurden auch Verweise auf die Inszenierung des *Cripples of Inishmaan* gemacht. So zum Beispiel von Jocelyn Clarke in der Sunday Tribune:

Recently, however, some of the criticism levelled at his plays has questioned the authenticity of their settings – particularly *Cripple's* Aran Islands in the 1930s – and the choice of his play's subject matter. Critics have wondered why he has not written about growing up in Irish London.⁵

Diese Kritik bezieht sich nicht ausschließlich auf *The Cripple of Inishmaan*, aber dieses Stück ist in Bezug darauf wohl am anfälligsten.⁶

Am 25. Juli erschien eine Notiz im Examiner zu den Aufführungen in Galway: Declan Hassette schreibt am Anfang seiner Zusammenfassung kommender Theaterereignisse darüber, dass das Stück in Galway ausverkauft sei, *The Cripple of Inishmaan* jedoch auch in Cork für einen Abend zu sehen ist, bevor es nach Dublin übersiedele.⁷

Im britischen Wochenmagazin New Statesman erschien ein langer Artikel zu *The Cripple of Inishmaan*. In ihrem Artikel geht die Autorin Vera Lustig auf viele Aspekte des Stückes ein. Sie nimmt in ihrem Artikel Bezug auf andere Aussagen, die zu den Stücken zuvor gemacht wurden und untermauert ihre Meinung ansatzweise. Zu Beginn bringt sie Beispiele zu anderen Irland bezogenen Themen und beschreibt im Zuge dessen auch die Rolle der Frau, oder das Rollenbild der irischen Frau (in England).

Set a play in a cottage, give then characters lilting, topsy-turvy speech, and – magically – our judgment becomes clouded. A mixture of post-colonial guilt and the nostalgic allure of Irish villages had made us overly forgiving of Irish writers, particularly their portraits of women. [...] The case of McDonagh is revealing.[...] he now has a total of four plays in repertory at London theatres, supplying sorely needed roles to older actresses.

His *The Cripple of Inishmaan*, set in 1934, is at the National, while the more critically acclaimed *Beauty Queen of Leenane*, located in a dank backwater of present-day Connemara, gets yet another outing at the Royal Court, joined by the rest of the Leenane Trilogy.⁸

Auch Vera Lustig geht auf die Vergleiche mit anderen Dramatikern und auf Kategorisierungsversuche ein:

Welcoming *Beauty Queen* in the Sunday Express, James Christopher categorised it as a New Brutalist play, along with Jim Cartwright's *I Licked a Slag's Deodorant* and Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking*. In fact, despite their in-er-face titles and underworld settings, those plays have far more tenderness and grace than McDonagh's

⁵ Jocelyn Clarke: *Coming up with the story*. Sunday Tribune, 15.06.1997.

⁶ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits und III.1.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung der Leenane-Trilogie.

⁷ Siehe dazu: Declan Hassett: *Southern theatre tempts with a scorching new programme*. The Examiner, 25.07.1997.

⁸ Vera Lustig: *Theatre*. New Statesman, 25.07.1997, Vol. 126, Issue 3433, Seite 42.

with their folkloric names. McDonagh is an exceptionally skilful dramatist with a fine sense of dramatic structure and a sharp ear for the emptily repetitive cadences of speech. But his rural tragicomedies, too, are empty.

Despite some nuggets of political comment – on wife-beating policemen and child-molesting priests, the appalling conditions for the Irish in McJobs in England – there's something at once callow and knowing about his writing, compounded by the productions. In *Cripple*, Eileen, the brighter of Cripple Billy's two typically doolally aunts, is gayed for absurdity throughout.⁹

Ihr Resultat: in den bisherigen Kritiken würde auf die Unterschiede der weiblichen und männlichen Figuren nicht eingegangen:

The delighted critics have failed to note that McDonagh's men and women inhabit separate genres. The men – kind, daft, inarticulate, brutal, wily – are naturalistic creations; while the women are painted in crude brush-strokes: the aunts and the ferocious hoyden in *Cripple*, the cantankerous, scheming, terminally selfish old mother Mag and her desperate, sadistic daughter Maureen, the eponymous beauty queen. Old women are a staple of Irish drama, notably in Tom Murphy's *Bailegangaire*; often they are the transmitters of history or the embodiments of Mother Ireland, grieving for her lost children. In McDonagh's work, they are stripped of dignity, mere pantomime dames.¹⁰

Bezogen auf *The Beauty Queen of Leenane* bedeute dies, so Vera Lustig:

[...] there is also an element of panto villain in Mag, as she cunningly thwarts Maureen's attempts to escape to happiness with her hesitant suitor, Pato. But Maureen goes beyond the parody altogether as she scalds her screaming mother's hand with boiling fat and then bludgeons her to death.¹¹

Die Frauenfiguren, so die Autorin, sind alte Rollenbilder¹² und Klischees – wie so vieles andere auch in den Stücken McDonaghs mit den gängigen Vorstellungen spielt und sich jedes brauchbaren Klischees, vor allem auf Irland bezogen, bedient. Durch dieses Spielen mit den Klischees stehe „McDonagh [...] at an ironic distance from his material,[...]“¹³, ein Umstand, der die Stücke ganz besonders in Bezug auf den Humor¹⁴ beeinflusst.

Selbst in einer australischen Zeitung wurde ausführlich über diese Inszenierung geschrieben. Mimi Kramer beschreibt sogar recht genau das Bühnenbild:

There's a slant to the door in Bob Crowley's set for *The Cripple of Inishmaan*, Martin McDonagh's play at the Royal National's Lyttelton Theatre, that might suggest rustic simplicity or rustic imprecision or perhaps the way in which even the most robust structures can shift and settle with time. It's not that the door doesn't work perfectly well, opening and closing to let in and out characters like Johnnypateenmike, the village gossip, and Billy Claven, the eponymous hero, who wants Babbybobby the

⁹ Vera Lustig: *Theatre*.

¹⁰ Ebenda.

¹¹ Ebenda.

¹² „Reviewers have praised McDonagh's modernity; but his female characters are inspired by antique fairy tales (the witch, the wicked stepmother) [...]“ in: ebenda.

¹³ Ebenda.

¹⁴ Siehe: II.6.2. Humor.

ferryman to sail him over to the next island, where the great Hollywood director Robert Flaherty's documentary *Man of Aran* is being shot. The door works like a champ, but the slant is the first thing you notice about it – a severe, almost violent list that announces as clearly as anything said with words that the world we're looking at is shown from a skewed perspective.¹⁵

Auch hier erscheint der Kommentar, dass Martin McDonagh neben Shakespeare der einzige Autor ist, der vier Stücke gleichzeitig in London auf Bühnen hat – das Zitat ist sogar noch richtig wiedergegeben:

An earlier trilogy of McDonagh's recently opened at the Duke of York's, which makes him the only writer this season, apart from Shakespeare, to have four plays running concurrently in London.¹⁶

Neben einigen Zitaten aus einem Interview mit Martin McDonagh,¹⁷ fasst Mimi Kramer den Grundtenor des Stückes zusammen und hebt die schauspielerische Leistung von Rúaidhrí Conroy hervor:

McDonagh is more a folk writer in the tradition of J.M. Synge. His macabre, wildly funny and over-the-top tragicomedies are slightly absurdist, set in remote parts of rural Ireland and peopled with comic grotesques-or literal grotesques, like the title character in *Cripple*, whom young actor Ruaidhri Conroy plays with a convulsive total-body limp of hideous and breathtaking precipitousness.¹⁸

Auch bei Joseph J. Feeney findet sich der Hinweis,¹⁹ dass Martin McDonagh neben Shakespeare der einzige Autor dieser Saison in London ist, der an vier Häusern gleichzeitig gespielt wird.²⁰

¹⁵ Mimi Kramer: *Three for the show*. Time Australia, 18.08.1997, Seite 71.

¹⁶ Ebenda.

¹⁷ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

¹⁸ Mimi Kramer: *Three for the show*. 18.08.1997.

¹⁹ „During July and August, Martin McDonagh had four plays running in London's West End. He's 27 years old, and he's good: talented, prolific, darkly funny, a careful craftsman and storyteller.” – Joseph J. Feeney: *Where pain and laughter meet: The Irish plays of Martin McDonagh*. America, 22.11.1997, Vol. 177, Issue 16, Seite 20.

²⁰ Genauerer dazu bei: Patrick Lonergan: *Theatre and Globalization – Irish Drama in the Celtic Tiger Era*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009. Seite 105.

III.2.1.1.2. Pressestimmen zum Gastspiel von *The Cripple of Inishmaan* in Irland (1997):

Das Stück wurde im Zuge des Theaterfestivals in Galway in Juli 1997 im Town Hall Theatre gespielt, zeitgleich zur Premiere der Leenane-Trilogie in London. In einem offenen Brief in der Irish Times schreibt Mike Casey darüber.²¹

Ende Juli wird in einem Artikel über die Leenane-Trilogie in London auf den Cripple hingewiesen: das Stück ist zu dieser Zeit immer noch auf dem Spielplan des National Theatres in London.²²

In der Besprechung der Leenane-Trilogie im Variety schreibt Matt Wolf zu Beginn einen kleinen Absatz über *The Cripple of Inishmaan*²³.

Eine ausführliche Besprechung von *The Cripple of Inishmaan* findet sich am 02. August in der Tuam Herald. Ganz anders als Matt Wolf, der *The Cripple of Inishmaan* den Stücken der Leenane-Trilogie vorzieht, bringt David Burke seine Enttäuschung über das neue Stück Martin McDonaghs zum Ausdruck und verweist auf einige Fehler in der Kausalität der historischen Ereignisse:

[...] I was a little disappointed with this latest [²⁴] McDonagh tale from the dark side. [...] McDonagh has a fine ear for dialogue, and his words are well served by the actors. [...] (the Regional Hospital in Galway – although the play is set in 1934 when Robert Flaherty was filming *Man of Aran*, and the Regional was not built until 1955. Anachronisms are a feature of McDonagh's writing.) [...] You could say there's more to this play than any one of the Leenane Trilogy. In addition to the theme of the oddities and claustrophobia of an isolated community, there is that of the constant cruelties, intentional and otherwise, to which the cripple is subject. [...] There are a few swipes at the Hollywood myth, a timely reminder that *Man of Aran* is a load of hokum, with a tagged shark-hunt, and a very funny scene in which Billy does his screen test, with the movie cliché of the neon sign flashing outside the cheap hotel room. There are some powerfully-drawn characters, from the dotty aunties to Helen, the steel who chews men up and spites them out, [...]. The part of Billy is played by Ruairi Conroy, a young actor [...]. He gives a very good performance indeed, and while in repose he does not look particularly crippled, he has perfected a painfully complicated walk which conveys well the idea of Billy's physical handicap. Ray McBride gives a nasty edge to the "news man", Johnnypateenmike, and Owen Sharpe makes Bartley into the gormless and irritating younger brother no teenage girl deserves, yet every one has.²⁵

²¹ Siehe: Mike Casey: *Doing McDonagh*. Irish Times, 26.07.1997. – siehe auch: III.1.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung der Leenane- Trilogie.

²² Siehe: Neil Smith: *The Leenane Trilogy*. What's On, 30.07.1997. – III.1.3.1.2. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in London.

²³ Siehe: III.1.3.1.2. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in London.

²⁴ Gemeint ist hier das Gastspiel der englischen Produktion von *The Cripple of Inishmaan* im Town Hall Theatre.

²⁵ David Burke: *The Fourth Variation*. The Tuam Herald, 02.08.1997.

David Burkes abschließendes Urteil:

A lot of solid professional expertise has been put behind a cast of fine actors to give force and flesh to McDonagh's script. And still, despite the biting dialogue, the black humour, the nerve-tingling ending, I left the theatre dissatisfied. Perhaps it's because the four plays by Martin McDonagh are all variations on the same theme.²⁶

Einen weiteren Hinweis auf eine Aufführung in Cork findet man am 30. August im Evening Echo, diesmal ist es jedoch nicht viel mehr als eine Ankündigung mit einer kurzen Inhaltsangabe.²⁷

Auch in der Septemбераusgabe der Zeitschrift Image wird auf Aufführungen des Stückes *The Cripple of Inishmaan* sowie der Leenane-Trilogie in Irland hingewiesen.²⁸

Nach der Ankündigung der Aufführungen von *The Cripple of Inishmaan*²⁹, schrieb Declan Hassett einen längeren Artikel über das Stück: Ganz allgemein zu McDonagh äußert er sich vorsichtig:

The theatre world awaits in wonder for his next work, but only the next decade will demonstrate if he will join the ranks of the greats, and if his plays have the shelf-life of those masters of storytelling.³⁰

Alles in allem jedoch sind der Artikel und Declan Hassetts Meinung sehr positiv:

I loved the sheer vivacity and freshness of the writing. Yes, there were echoes of Synge; moments when one felt that this was a dark and twisted version of The Playboy, but no, it was not stage Irish unleashed, but rather an amazing amalgam of Ireland past and present microcosmed on a cliff's edge.³¹

Außerdem wird auch hier angesprochen, dass McDonagh Ambitionen habe, zum Film zu gelangen. McDonagh hatte jedoch die Adaption seiner Stücke für den Film von Beginn an kategorisch abgelehnt.

McDonagh's approach to theatre is cinematic and it's no surprise to hear that he may soon write the screenplay for the Cripple [...] ³²

Ein Drehbuch und somit eine Umsetzung in den Film wird es demnach von dem Stück nicht geben. Declan Hassett zitiert Mitwirkende der Produktion bezüglich des Stückes und seiner Besonderheiten, so zum Beispiel Bob Crowley:³³

Martin is a story-writer with no particular agenda, just pure storytelling, he's not a great poet but he has a great ear for language which is the basis of all theatre really.³⁴

²⁶ David Burke: *The Fourth Variation*.

²⁷ Siehe: Declan Hassett: *Theatre Nights, The talk of the town*. Evening Echo (Cork), 30. August 1997.

²⁸ *Cripple* in Cork vom 9.-13.09. in Dublin vom 15.-20.09. Leenane-Trilogie in Cork vom 16.- 20.09. ab dem 23.09. in Galway und ab dem 07.10. in Dublin. Siehe: (unbekannt): *Film and Theatre*. Image, September 1997.

²⁹ Siehe: Declan Hassett: *Theatre Nights, The talk of the town*. 30.08.1997.

³⁰ Declan Hassett: *Theatre wonder of the western world*. Evening Echo (Cork), 12.09.1997, Seite 30.

³¹ Ebenda.

³² Ebenda.

³³ Bühnenbildner von der Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan* in London.

Und:

Johnny-Pateen-Mike himself, Ray McBride [spielte Johnnypateenmike], finds a fine poetic licence in McDonagh's writing and loves the way in which the writer manages to reveal the truth, twist by twist, and finds the writing very cinematic.³⁵

Außerdem zitiert Declan Hassett auch den Hauptdarsteller, Rúaighrís Conroy, (Darsteller des Cripple in London), dessen Aussage bestätigt, was viele Schauspieler über die Stücke McDonaghs sagen:

He makes me laugh and yet it is very sad and cruel with wonderful use of language... there are no bit parts in *The Cripple*, it calls for great ensemble work.³⁶

Ebenfalls zur Aufführung von *The Cripple of Inishmaan* in Irland schrieb Jocelyn Clarke einen langen, ausführlichen Artikel. Hier wird sehr detailliert auf den Inhalt des Stückes eingegangen.

In [...] Martin McDonagh's *The Cripple of Inishmaan*, each of his characters – when told of the arrival of foreigners to Connemara and the Aran Islands – proudly declares that “Ireland must not be such a bad place if French/German/Americans are coming to live here”.

Towards the end of the play, when a shark is seen off the islands, this catch phrase – a distant cousin of “their like will not be seen again” – achieves a kind of ludicrous intensity, serious and ridiculous at the same time, which makes *The Cripple's* period setting – the filming of *The Man Of Aran* in the 1930s – and oblique characterisation less the retro glance that many critics have mistaken it for. Its tone is far too knowing and self referential to make it anything other than contemporary.³⁷

In ihrem Artikel geht Jocelyn Clarke somit auch auf Kritikpunkte aus vorhergegangenen Besprechungen ein und nimmt auch Bezug auf *The Beauty Queen of Leenane*.

As in *The Beauty Queen Of Leenane*, McDonagh gleefully revels in his character inversions and narrative reversals, dusting off the conventional tropes of Irish drama – from American dreaming to Irish mothers – and distorting them slightly in order to present them fresh and new: McDonagh's world is at once familiar and alienating.³⁸

In ihrer Besprechung unterstreicht sie auch die an sich einfache Geschichte des Stückes, das damit Grundlage für durchaus komplexe Themen bildet.

At the heart of *The Cripple* is the simple story of Cripple Billy, crippled from birth and living with his foster aunts, who dreams of escaping the barren and boring world of the islands to see the world outside – which he has only read about in books and newspapers.

³⁴ Bob Crowley zitiert in: Declan Hassett: *Theatre wonder of the western world*.

³⁵ Ebenda.

³⁶ Rúaighrís Conroy zitiert in: Declan Hassett: ebenda.

³⁷ Jocelyn Clarke: *All the world's an Irish stage*. Sunday Tribune, (unbekannt).1997.

³⁸ Ebenda.

With the arrival of Robert Flaherty to film *Man Of Aran* on Inishmore, Cripple Billy hitches a lift to the island and later to Hollywood to do a screen test – “where they’re cryin’ out for crippled fellas”.³⁹

Zu den Figuren, die die Stücke bevölkern, schreibt Jocelyn Clarke:

McDonagh peoples his play with bizarre though recognisable characters: the two dotty and loving (in their own strange way) maiden aunts, Kate and Eileen who run the shop; the “newsman” Johnnypateenmike who’s always in the hunt for news and gossip, from quarrelling farmers to sheep without ears; his Mammy in the bed who won’t die in spite of all the drink he feeds her, Helen, a violent slip of a girl who pegs eggs at priests for “feelin’ her arse”; her brother Bartley, a naïve man with a sweet tooth and an obsession with telescopes; Babbybobby, the boatman who in spite of his name, is prone to sudden violent outbursts; and the put-upon Dr McSharry, who takes care of the feisty Mammy and the ailing Billy.

While all of these characters are recognisable from the plays of Baucicault and Synge – and latterly JB Keane – McDonagh imbues them with a quiriness all his own: they are capable of either extraordinary brutality or tenderness, and remain unpredictable from one moment to the next.⁴⁰

Wie schon in ihrer Kritik zur *Beauty Queen of Leenane*⁴¹ unterstreicht Jocelyn Clarke hier die Kombination des Gewalttätigen und des Gefühlvollen.

This tension between either extreme – both in language and character – pulses like a live current through the play, infusing McDonagh’s various narrative lines with a rare dramatic energy, fuelling them with a bitter sweet mixture of black humour, mordant irony and uneasy sentiment.⁴²

³⁹ Jocelyn Clarke: *All the world’s an Irish stage*.

⁴⁰ Ebenda.

⁴¹ Siehe: III.1.1.1.3. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* zurück in Irland, Jocelyn Clarke: *Islanders welcome new Synge*. Sunday Tribune, 17.11.1996.

⁴² Jocelyn Clarke: *All the world’s an Irish stage*. (unbekannt).1997.

III.2.1.1.3. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* in New York (1998):

In seinem Artikel über *The Beauty Queen of Leenane* und ihrer bevorstehenden Premiere in New York, erwähnt Matt Wolf auch die Pläne am Public Theater einer Eigenproduktion von *The Cripple of Inishmaans*.⁴³ So beschreibt Matt Wolf das Stück als:

a cockeyed vision of writing with a slant on the world that can be as empathic as it is sadistic. To be sure, Cripple includes acts of frequently astonishing violence, but it also ends with a kiss: in its own perverse way, the play performs a blessing on its characters, in this case, islanders in 1934 Ireland who refuse to let blight have the last word.⁴⁴

Außerdem vergleicht er *The Cripple of Inishmaan* mit den Stücken der Leenane-Trilogie und wiederholt seine scharfe Kritik an dem dritten der Stücke⁴⁵:

[...] the Trilogy inhabits a world of gossip and drear and depression at some remove from the loopy comical exchanges that Cripple begins with. [...] The Lonesome West [...] a play whose energy is pretty single-minded.⁴⁶

Hinweise auf die Premiere des Cripple in New York finden sich spätestens bei der Berichterstattung über *The Beauty Queen of Leenane* in New York regelmäßig.⁴⁷ Premiere für *The Cripple of Inishmaan* ist der 17. März.⁴⁸ Damit setzt auch die Berichterstattung über dieses Stück ein – der Bezug zu der Uraufführung, und deswegen Teil der Arbeit, ist Rúaighrís Conroy, der die Rolle des Cripple Billy schon in London gespielt hatte.

Ben Brantley, der mehrmals über die Stücke McDonaghs berichtet, schreibt in der New York Times einen langen Artikel über das Stück und Rúaighrís Conroys Rolle, erwähnt auch *The Beauty Queen of Leenane* und zieht Parallelen. Den Anfang des Artikels bestimmt eine ausführliche Beschreibung der Figur Billys, es wird auch auf die weiteren Figuren eingegangen, indirekt, durch ihr Verhalten Billys gegenüber.

His body a study in conflicting angles, as if contorted by unseen winds, Cripple Billy moves athwart through a world where most people are either ramrod vertical or flat on their backs. The other villagers on the island off western Ireland where Billy lives are fond of pointing out how his twisted form sets him apart from them, and his name is seldom pronounced without the distancing epithet of "Cripple." [...] There's a resonant emotional poetry in Billy's misshapen body: it registers in the struggle that

⁴³ Siehe auch: III.1.1.1.4. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* auf Welttournee.

⁴⁴ Matt Wolf: Martin McDonagh on a tear. American Theatre, Jänner 1998, Vol. 15, Issue 1, Seite 48.

⁴⁵ Siehe auch: III.1.3.1.2. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie in London. – Matt Wolf: *A Skull in Connemara/The Lonesome West*. Variety, August 1997, Seite 64 – 66.

⁴⁶ Matt Wolf: *Martin McDonagh on a tear*. American Theatre, Jänner 1998, Vol. 15, Issue 1, Seite 48.

⁴⁷ Siehe auch: III.1.1.1.4. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* auf Welttournee.

⁴⁸ Siehe: Greg Evans: *The Beauty Queen of Leenane*. Variety, 02.-08. 03.1998.

seems to accompany every step he takes, in the yearning forward slope of his shoulders. It is the form of frustration made flesh, and of longings that can never be assuaged.⁴⁹

Im Gegensatz zu *The Beauty Queen of Leenane* muss *The Cripple of Inishmaan* jedoch mit einer amerikanischen Neubesetzung auskommen, ein Manko, dass vor allem im Vergleich mit *The Beauty Queen of Leenane* auffallend sei, so Ben Brantley.⁵⁰

Most of the actors in “Cripple” still seem to be only on nodding terms with their roles, as though they might like to know them better but still find them strange and intimidating. [...] Unfortunately, this is a play that, even more than “Beauty Queen”, requires a natural sense of flow and a fine hand for shading. Mr. McDonagh flirts dangerously here with the sort of grotesquerie and stereotypes that have led some English critics to describe his work as a synthetic and even cartoonish portrayal of Irish eccentricity. Mr. Zaks, a director most at home with the stylized zip of a musical like “Guys and Dolls”, introduces a quality of comic exaggeration to “Cripple” that is the opposite of what it needs.

Even on the page, “Cripple” verges on the unbearably quaint. [...] Much of the dialogue is correspondingly picturesque, with gossip that touches on such subjects as the town trollop’s predilection for torturing worms and a feud involving a goose and a cat, and is often couched in the form of needling insults.

Beneath the volley of barbs and loopy postures lies the same bedrock of wistfulness and exasperation that makes “Beauty Queen” so poignant. Mr. McDonagh has again created characters for whom the line between cruelty and kindness is slender. This confusion of impulses keeps you guessing about the motives and responses of the people of Inishmaan: there’s no score card of good guys and bad guys. And the script features some unsettlingly surprising demonstrations of both affection and aggression.⁵¹

Durch die Besetzung der Hauptrolle mit Rúaidhrí Conroy konnte zumindest ein Teil dessen auf die Bühne gebracht werden, was das Stück, so Ben Brantley, ausmacht:

It is Mr. Conroy, however, who gives the production its only moments of visceral life. This young actor uncannily uses Billy’s infirmities, from his gnarled physique to his labored breathing, to convey a deeply felt sense of entrapment that pervades the rest of the play. He avoids blatant bids for compassion. Cripple Billy, Mr. Conroy makes clear, is no angelic Tiny Tim but as manipulative and selfish as anyone onstage. This radiant performance illuminates the raw pain and the foolish, daring hope behind such behavior.⁵²

Fintan O’Toole stellt sich im Zuge der New Yorker Inszenierung des Stückes die Frage, ob *The Cripple of Inishmaan* diesen Transfer nach Amerika überhaupt überstehen kann. Und er beantwortet die Frage mit einem Ja. Denn das Stück, so Fintan O’Toole, „is less realistic, more mythic.“⁵³ Und die Sprache betreffend:

⁴⁹ Ben Brantley: *Twisted lives in a Provincial Irish Setting*. New York Times, 08.04.1998, Seite E1.

⁵⁰ Siehe: III.1.1.1.4. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* auf Welttournee.

⁵¹ Ben Brantley: *Twisted lives in a Provincial Irish Setting*. 08.04.1998.

⁵² Ebenda.

⁵³ Fintan O’Toole: *Yank staging finds Irish writer can cross at the green B’Way-Bound McDonagh shores up rep at public*. New York Daily News, 08.04.1998.

McDonagh's language is in any case a playful pastiche of stage Irish. To worry about authenticity is to miss the point. [...] [it needs] the right balance of exaggeration and credibility. [...] McDonagh's talent for taking banal dialogue and giving it a subtly demented twist is given free rein.⁵⁴

Ähnlich wurde die Inszenierung von Michael Sommers beschrieben. Mit der Einleitung über McDonagh lässt er außer Zweifel, dass die Schwächen des Stückes nicht bei der Vorlage sondern in der Umsetzung liegen.

[...] McDonagh is a strong storyteller with a quirky sense of characterization. He adeptly mixes the tragic and comic sides of life into a compelling unity that keeps audiences guessing how it will all turn out.⁵⁵

Und *The Beauty Queen of Leenane* beschreibt Michael Sommers als: „a terrific introduction to the dark laughter of his writing [...]“⁵⁶ Die Produktion von *The Cripple of Inishmaan* betreffend äußert Michael Sommers sich verhalten über die Umsetzung, betont jedoch, warum das Stück seiner Meinung nach doch sehenswert ist.

The production [von Cripple], at the Public Theater, doesn't do the play justice, but several performances in it are good enough to give audiences some notion of McDonagh's charms as a writer. [...] "Cripple Billy" (Rúaidhrí Conroy), a physically deformed orphan with a sorrowful past, a troubled present and a bleak future. [...] Much of McDonagh's story is grounded in earthy humor, enlivened with wicked throwaway lines such as "I always proffered Pontius Pilate to Jesus. Jesus always seemed full of himself." Set against this bleakly comical background, the woeful nature of Billy's existence looks even sadder, and his struggle to achieve a scrap of happiness becomes even more tragic upon his eventual return to Inishmaan. [...] The colorful strength of McDonagh's storytelling prevail despite the dubious staging of director Jerry Zaks' production. [...] Repeating his turn in the title role that won him acclaim at the Royal National Theatre, 19-year-old Conroy easily touches the heart as Billy. Pitifully thin, with a sweet face, Conroy's boyish eagerness [...] his poignant enactments of Billy's darkest moments – notably a despairing monologue from his dollar-a-day Hollywood rooming house, and again at the play's conclusion – are moving to behold.⁵⁷

In seinem Artikel über McDonagh und die beiden in New York laufenden Stücke schreibt Richard Zoglin⁵⁸ über *The Cripple of Inishmaan*:

With *The Cripple of Inishmaan* part of a separate trilogy set in rural Ireland-McDonagh expands his palette; the play has more characters, a richer story line and, at least in Zaks' production, more comedy. [...] The plot is layered with deceptions that reveal the desperation of these small-minded characters. If it lacks the freezing

http://www.nydailynews.com/archives/entertainment/1998/04/08/1998-04-08_yank_staging_finds_irish_wri.html

⁵⁴ Fintan O'Toole: *Yank staging finds Irish writer can cross at the green B'Way-Bound McDonagh shores up rep at public.*

⁵⁵ Michael Sommers: *Weak direction undercuts McDonagh's "Cripple"*. Staten Island Advance, 10.04.1998.

⁵⁶ Ebenda.

⁵⁷ Ebenda.

⁵⁸ Siehe auch Kapitel III.1.1.1.4. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* auf Welttournee; III.1.1.1.5. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in New York.

perfection of Beauty Queen, Cripple is still a work of surprises and unexpected depths.⁵⁹

Eine kritische und mitunter skeptische Kritik findet sich in der New York Times am 16. April. Vincent Canby versucht für sich und seine Leser herauszufinden, was nun an dem Stück besonders sei. Mithilfe von Informationen über Martin McDonagh aber auch über die Inszenierung in New York, bespricht er die Punkte, die für und wider das Stück sprechen. Der Plot, so Vincent Canby, könnte alles sein, aber:

“The Cripple of Inishmaan” plays (and reads) like something that hasn’t yet been thought completely through. It is full of supposedly comic scenes that have the manner of specialty acts, being just more local color. Though Billy is the central character and, in the course of the play, commits an act that takes its own crazy courage, he remains as fuzzy as the playwright’s voice. Mr. McDonagh doesn’t even make much of the scene in which the people of Inishmaan are given their first screening of “Man of Aran,” a documentary of almost numbing romanticism. They are restless and bored and occasionally hoot and holler about the liberties Flaherty took in making his ode to man in his natural state. [...] The scene in the play is never as affecting, sharp or funny as it might have been. You get no sense that Mr. McDonagh himself has any strong view about the film, except as a comic device. The showing of “Man of Aran” is as much an anticlimax to us as it is to the people in the play. Though “The Cripple of Inishmaan” has nine characters, it seems a smaller work than the four-character, one-set “Beauty Queen of Leenane.” Possibly because of this, it appears to get lost in the several changes of scene provided by Tony Walton’s sets. Plays as fragile as this should move like the wind. When they stop, for whatever the reason, they die a little.⁶⁰

Nach ihrem Interview mit Brian O’Byrne⁶¹ schreibt Liesa Flanagin Goins als Anhang eine Besprechung der Aufführung von *The Cripple of Inishmaan*. Neben einer kurzen Inhaltsangabe mit den wichtigsten Eckpunkten der Geschichte ihr Statement dazu:

“You shouldn’t make fun of other people’s misfortunes”, says Cripple Billy, the lead character in *The Cripple of Inishmaan*, to which another character responds, “Why not?”

This skewed logic and dark comedy saturates *Cripple*, making it one of the most powerful and hilarious human studies on the stage. [...] McDonagh fills the plot with twists and just enough sentimentality to heighten the suspense a few notches. Even with the comedy, McDonagh imbues simple items like cans of peas and telescopes with layers of meaning, but steps back before becoming maudlin.

In typical McDonagh form, Billy may be the most complicated character, but not necessarily the most sympathetic. The playwright raises the question: Is Billy a poor soul trying to escape a hopeless situation, or a manipulative schemer who deserves his fate? Thankfully, McDonagh doesn’t give us the answer. But provides plenty to think about when the laughter stops.⁶²

⁵⁹ Richard Zoglin: *When O’Casey met Scorsese*. Time Canada, 13.04.1998, Seite 176.

⁶⁰ Vincent Canby: *Is the New Hot Playwright Profound or Just Slick?*. The New York Times, 26.04.1998.

<http://www.nytimes.com/1998/04/26/theater/theater-is-the-new-hot-playwright-profound-or-just-slick.html?scp=1&sq=&st=nyt&pagewanted=all>

⁶¹ Siehe: III.1.1.1.4. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* auf Welttournee; III.1.1.1.5. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in New York.

⁶² Liesa Flanagin Goins: *McDonagh takes Manhattan/The Quiet Man*. Midtown Resident New York, 17.04.1998.

In ihrem Bericht über *The Beauty Queen of Leenane* bezieht sich Laurie Winer auch auf *The Cripple of Inishmaan* und stellt die beiden Stücke gegenüber⁶³:

[...] "The Cripple of Inishmaan" also contains terrible twists of fate for our plucky hero [...]. The two plays share a love of hoary melodramatic devices – people listening behind doors, fateful letters, unexpected turnabouts in plots. [...] McDonagh floods his love of the old-fashioned story with something entirely new, his own particular humor, which finds naked hostility comic and which lets characters unself-consciously say the harshest things. [...] There's something a little too theoretical or poetical about the title character in "Cripple", a disabled boy so ugly his loving aunties compare him unfavorable to a goat.[...] But, under the direction of Jerry Zaks and with a largely American cast, "The Cripple of Inishmaan" is unevenly affecting, and seems to be written by a talented writer who is trying out his gifts. The mother and daughter in "Beauty Queen", on the other hand, are flashy and painfully mortal. Though their drama goes over the top into gothic, they are never theoretical.⁶⁴

In ihrem ausführlichen Artikel über den Erfolg von *The Beauty Queen of Leenane*⁶⁵ erwähnt Marion McKeone auch *The Cripple of Inishmaan* und verweist auf die Unstimmigkeiten dieser Produktion:

But McDonagh's fairy tale of New York had had some of the gilt rubbed off the edges by *The Cripple of Inishmaan*, which met with a far more mixed response. Although Ruairí Conroy continues to halo the play together with his powerful portrayal of Cripple Billy, Jerry Katz's direction and the addition of a supporting cast with some fairly grim Irish accents has sorely diminished the play. It is well known here that McDonagh himself is less than happy with this production [...] Critical response has ranged from the bemused to the tepid to the downright hostile. The *Irish Voice*, for example, ran a full-page article entitled 'The West's A Fake', which slams *The Beauty Queen of Leenane* for its "viciousness and misanthropy" but saves most of its ire for *The Cripple*. [...] Cripple was always McDonagh's most controversial play. He has gone to the brink with all his work thus far, but for some this tips the balance. And so the debate over McDonagh rages. Is he the most exciting, energizing voice to emerge in theatre in recent times, or is he a precocious young pup who has overplayed his hand? Anyone who has seen his four plays will testify that he is a master of storytelling and drama, two things which have been conspicuously absent in recent Irish theatre.⁶⁶

⁶³ Siehe III.1.1.1.5. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in New York.

⁶⁴ Laurie Winer: *Martin McDonagh: Remember the Name*. Los Angeles Times, 24.04.1998, Seite B1, B8.

⁶⁵ Siehe III.1.1.1.5. Pressestimmen zu *The Beauty Queen of Leenane* in New York.

⁶⁶ Marion McKeone: *Laxatives over Broadway*. Sunday Business Post, 26.04.1998.

III.2.1.1.4. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* in den USA (1999):

Wie sehr die Regie und das Konzept der Inszenierung für das Gelingen bzw. das Misslingen des Stückes verantwortlich sind, macht ein weiterer Artikel über *The Cripple of Inishmaan* über eine Inszenierung in Los Angeles deutlich. In einem Artikel von James C. Taylor ist über den fulminanten Erfolg der Stücke McDonaghs in Galway, London, Sydney und New York zu lesen und James C. Taylor verweist auch auf dessen Vorliebe, den Film, hin. Nach all den guten Kritiken zu den Stücken waren die Erwartungen dementsprechend hoch, desto deutlicher fiel die Enttäuschung aus.

The acting is almost uniformly stale, the directing is unfocused, the music sounds like James Horner's outtakes from *Titanic*, and worst of all: there were a more than a few empty seats after the intermission.⁶⁷

Grund dafür, so James C. Taylor, sei vor allem die Besetzung mit lokalen, zum größten Teil aus dem Bereich der Fernsehserien kommenden Schauspielern gewesen, denen die Sprache McDonaghs sehr fern war. Mit einer Ausnahme – der Schauspielerin Derdriu Ring als Helen – wurde dadurch die Illusion, die ganze Handlung würde in Irland spielen, zerstört, allerdings hätte dies allein nicht diesen verheerenden Effekt haben können, und so stellt James C. Taylor die Frage, ob das Stück wirklich so gut ist, wie bis dato beschrieben.

For all the “new”, “fresh”, and “innovative” superlatives that have been used to characterize McDonagh's work, *The Cripple of Inishmaan* is little more than the fable of the Ugly Duckling with Irish cuss words. Shite!

For example, when Billy is picked by the film crew to go back with them to Hollywood, despite the shock the other characters experience on stage, I find it hard to believe that anyone in the theater was surprised. Even more predictable than these “twists” are lines like Cripple Billy saying: “there are plenty round here just as crippled as me, only it isn't on the outside it shows.” Moments after reciting this, Billy is beaten over the head with a pipe. If only McDonagh were truly bold and was doing this to echo how we the audience have just been beaten over the head with trite lines like Billy's. He's not, of course. Despite all the reviews of how funny McDonagh's plays are, in the published version of the text, just released by Vintage, Billy's line is followed by a dramatic “Pause”. Believe me, the pause is not for laughter.⁶⁸

Sehr lakonisch auch der Schluss dieses Artikels:

The one aspect of the play that did strike me as being particularly authentic was the pronunciation of a word (not in the glossary of Gaelic vernacular, generously included in the playbill), which on a recent trip to Ireland I found particularly interesting. The Irish express something roughly sounding like “Phil'em” when they say the word

⁶⁷ James C. Taylor: *Handicapping Theater: A Look at McDonagh's Cripple*. 01.01.1999. http://www.thesimon.com/magazine/articles/old_issues/0029_handicapping_theater_look_mcdonagh_cripple.html

⁶⁸ Ebenda.

“film”. Every actor, throughout the play, when speaking about the Flaherty documentary gave a perfect articulation for the word film. I guess for the Los Angeles opening, what else really matters?⁶⁹

In einem Artikel zu der Inszenierung von *The Cripple of Inishmaan* in Boston wird weniger die Inszenierung an sich, als das Stück selbst als ‘Unterhaltung’ bezeichnet. Neben einer durchaus ausführlichen Inhaltsangabe – ohne jedoch die wirklich (für die Geschichte) wichtigen Wendungen zu verraten – unterstreicht Carolyn Clay vor allem die Nähe zu Synge und Tarantino.

If there is a straight line from John Millington Synge to Quentin Tarantino, it goes through Martin McDonagh. [...] primarily, there is the folk lyricism and natural-born storytelling of The Playboy of the Western World married to the thoroughly modern, black-comic viciousness of Pulp Fiction.⁷⁰

Zu den Eigenheiten des Stückes selbst hingegen schreibt sie relativ wenig und nur allgemeingültige Aussagen.

[...] even if The Cripple of Inishmaan is no more than a bright rug pulled out from under both Irish drama and the audience's expectations, it's entertaining. [...] McDonagh is big on ironic reversals and the play's trajectory is as twisted as its humor. [...] Cripple is populated by a blunt lot who speak a lilting prose that's been culled from the playwright's west-of-Ireland relatives, then both heightened and dragged through the gutter. They're capable of odd bits of kindness and almost exultant acts of cruelty.⁷¹

Seinen Artikel über *The Cripple of Inishmaan* beginnt Rob Curran mit einem kurzen Überblick der von ihm bis dahin gesehenen Produktionen von McDonaghs Stücken und spricht das damit verbundene Vergnügen an, lachen zu können und Grauen zu empfinden, und stellt sich die Frage, warum *The Cripple of Inishmaan* dem nicht gerecht werden kann. Er führt dies zum einen auf die Unstimmigkeiten in der verwendeten Sprache zurück und begründet dies damit, dass niemand in den 1930er Jahren auf den Aran Inseln Englisch gesprochen habe.⁷² McDonagh müsse man jedoch zugute halten, dass er, so Rob Curran, Film(Script)-Techniken und Showdowns, die vor allem aus dem Film vertraut sind einsetze. So beschreibt Rob Curran auch ausführlich den Film von Robert Flaherty, der Teil des Stückes ist, um zu der Feststellung zu gelangen, dass

⁶⁹ James C. Taylor: *Handicapping Theater: A Look at McDonagh's Cripple*.

⁷⁰ Carolyn Clay: *Cripple kick – McDonagh's man of Inishmaan*. 27.05.1999, http://72.166.46.24/archive/theater/99/05/27/THE_CRIPPLE_OF_INISHMAAN.html

⁷¹ Ebenda.

⁷² Siehe: Rob Curran: *The Cripple of Inishmaan: Revolting Defects, Cruel Pleasures*. 01.12.2000; <http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Issue/review?oid=79583>

McDonagh's lead character, Billy, represents the opposite: orphaned, physically soft, pensive, cunning. [...] Billy, who has the courage of a saint and the emotions of a poet.⁷³

Alles in allem mag es wohl an der Inszenierung gelegen haben, dass *The Cripple of Inishmaan* so brav herübergekommen sei, so Rob Curran.

⁷³ Rob Curran: *The Cripple of Inishmaan: Revolting Defects, Cruel Pleasures*.

III.2.1.2. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion: Zelig Theatre (2006/07):

Begonnen hatte dieses Projekt als ein Beitrag für das Off-Arts Festival, das z.T. parallel zum Arts Festival in Galway veranstaltet wurde. Ehemalige und Noch-Mitglieder des Galway Youth Theatre und Schauspiel- bzw. Regiestudenten der Universität Galway wollten dieses Stück in kleinem Rahmen aufführen. Noch kurz zur Vorgeschichte: Der Ursprüngliche Initiator des Projektes – noch unter dem Namen: Dog Days Production – ist etwa in der Hälfte der Probenzeit abgesprungen. Cathal Cleary übernahm dann die Regiearbeit und führte das Projekt schließlich mit anderen zusammen als Zelig Theatre Produktion zu dem Erfolg, das es schließlich hatte.

Die ersten Aufführungen fanden, wie schon gesagt, im Rahmen des Off-Arts Festivals im Juli 2006 in Galway statt. Es gab sechs Aufführungen in den Räumen des Karma Clubs im Zentrum Galways, später noch eine weitere Aufführung in Castlerea. Da das Stück sehr gut aufgenommen wurde und es Verbindungen zum Town Hall Theatre gab, bot Michael Diskin, der Geschäftsleiter des Town Hall Theatre der Gruppe die kleine Bühne an. Ursprünglich waren Aufführungen über den Zeitraum von zwei Wochen auf der Studiobühne (mit etwa 40 – 60 Plätzen) des Theaters geplant⁷⁴, durch Terminverschiebungen auf der Hauptbühne (c. 400 Plätze) kam es schließlich zu fünf fast ausverkauften Abenden auf der Hauptbühne des Town Hall Theatres.

Regie:	Cathal Cleary
Bühne:	Ronnie Quinlan
Kostüme:	Helen Monaghan
Licht:	Sonia Sweeney
(Cripple) Billy Claven:	Brendan Ryan
Mrs O'Dougal (Mummy):	Sarah Jayne Kelly
Babbybobby:	John O'Dowd
Johnnypateenmike:	Mike King
Eileen Osborne:	Ciara Delaney
(Slippy) Helen McCormik:	Martina Carey
Kate Osborne:	Saileog O'Halloran
Doctor McSharry:	Matt Kelly
Bartley McCormik:	Lorcan Kenny

⁷⁴ Siehe Interview mit Cathal Clary vom 11.02.2007, im Anhang, ab Seite 961, bzw. Interview mit Michael Diskin vom 06.02.2007, im Anhang, Seite 957.

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsanalyse bezieht sich auf alle Aufführungen im Town Hall Theatre im Februar 2007.

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Generell ist zu den Kostümen zu sagen, dass die Gruppe Zugang zu Kostümen hatte, die ansonsten für Filme verwendet werden. Die Authentizität ging somit bis zum Schuhwerk und der Ausstattung des Arztes.

(Cripple) Billy Claven, gespielt von Brendan Ryan, trägt eine dunkelbraune Hose, ein ebensolche etwas zu große Jacke, grobe, abgenutzte Schuhe, ein helles Hemd und eine Baskenmütze. Brendan Ryan ist ideal besetzt, er sieht sehr jung aus und schaffte es, die vielen Facetten von Billy zu transportieren. Das Humpeln und Husten wirkt auf den Zuschauer ansteckend: Billy ist eindeutig von Anfang an der Sympathieträger – auch seine späteren Handlungen schaffen es nicht, diese Sympathie gänzlich abzubauen.

Mrs O'Dougal (Mummy), gespielt von Sarah Jayne Kelly, trägt ein schwarzes Kleid, über dem Kopf einen schwarzen Schal. Natürlich ist Sarah Jayne Kelly für diese Rolle ein Menschenleben zu jung, aber mit einiger Hilfe durch die Maske und der schauspielerischen Leistung vergisst dies das Publikum sehr schnell.

Babbybobby, gespielt von John O'Dowd, trägt eine dunkle Hose, feste Schuhe, ein weißes Arbeitshemd und eine dunkle, wetterfeste Jacke. John O'Dowd passt hervorragend in diese Rolle: vom Äußeren her wirkt er eher gemütlich, daher überrascht der Ausbruch am Ende des Stückes umso mehr. Wortkarg, beschützend und irgendwie eigenbrötlerisch, steht er zwischen den beiden dominierenden Generationen in dem Stück.

Johnnypateenmike, gespielt von Mike King, trägt einen braunen Anzug, ein hellbraunes Gilet über einem hellen Hemd, dazu eine Baskenmütze und grobe schwarze Schuhe. Mike King überzeugt trotz seiner deutlich nicht sechzig Jahre in der Rolle. Lässig, Ich-bezogen und von sich überzeugt, bekommt er zu Beginn die meiste

Antipathie – und schafft es bis zum Schluss glaubhaft sein größtes Geheimnis zu wahren.

Eileen Osborne, gespielt von Ciara Delaney, trägt einen rostroten bodenlangen Rock, darüber eine graubraune Schürze. Sie trägt eine dunkle Bluse und um die Schultern einen hellgrabraunen wollenen Dreiecksschal. Ciara Delaney ist natürlich zu jung für diese Rolle, meistert die Rolle aber hervorragend und glaubwürdig.

(Slippy) Helen McCormik, gespielt von Martina Carey, trägt ein himmelblaues knielanges Kleid mit weißen Blümchen darauf. Sie hat grobe Lederstiefel an und einen hellgrauen wollenen Dreiecksschal. Ihr Auftreten ist forsch, unmädchenhaft, rüpelhaft. Martina Carey bringt jede Voraussetzung für diese Rolle mit: sie spricht schnell und mit einer kräftigen Stimme und passt von ihrem Aussehen her hervorragend in die Rolle.

Kate Osborne, gespielt von Saileog O'Halloran, trägt einen bodenlangen, hellgrauen Rock, darüber eine weiße Arbeitsschürze. Um die Schultern liegt ein rötlicher, wollener Dreiecksschal. Auch sie ist deutlich zu jung für diese Rolle, schafft es aber wie alle anderen auch, die Altersdiskrepanz mit der guten schauspielerischen Leistung zu überbrücken.

Doctor McSharry, gespielt von Matt Kelly, trägt einen weitaus eleganteren, ebenfalls braunen Anzug, als die anderen Männer der Insel. Auch sein Hemd ist gebügelt, das Gilet feiner, die Schuhe geputzt, am Kopf ein Hut. Matt Kelly spielt den Doktor mit feinen Zügen und hebt ihn dadurch drastisch von den übrigen Bewohnern der Insel ab – durchaus logisch, da anzunehmen ist, dass Doctor McSharry nicht auf der Insel wohnt, sondern nur ab und zu dorthin kommt. Auch Matt Kelly wirkt glaubhaft in dieser Rolle, Altersdiskrepanz gibt es eigentlich keine.

Bartley McCormik, gespielt von Lorcan Kenny, trägt ebenfalls braune Hosen, ein helles, leicht gestreiftes Hemd und ein braunes Gilet, dazu eine dunkelbraune Baskenmütze. Lorcan Kenny ist eine Idealbesetzung: selbst genau in dem Alter von Bartley, verkörpert er diesen hervorragend.

Bühne:

Da die Bühne ursprünglich für einen wesentlich kleineren Raum konzipiert war, nahm sie nur einen Teil der Bühne des Town Hall Theatres ein.

Auf frei im Raum stehenden zusammenhängenden Wänden wurde, wie eine Vergrößerung einer Spielbühne, der Handlungsort dargestellt. Nur wenige Dinge deuteten an, was für das Stück essentiell ist, die Kulissenhaftigkeit – so wie bei *The Lonesome West* in Rathoat – wurde bewusst erhalten.

In der Mitte des bespielten Raumes steht eine einfache Theke, etwa zwei Meter lang, braun, schäbig. Davor zwei Hocker. Auf ihr steht links (vom Publikum) ein Korb, dann ein Teller mit Fleisch, einige Erbsen in Dosen, eine alte Waage.

In der hinteren Wand ist im linken Teil der Durchgang in die weiteren Räume des Hauses, die Tür steht offen, dahinter ist nur eine Nische zu sehen, der Gang geht nach rechts weiter. An der rechten Seite der Tür hängt oben eine tragbare Petroleumlampe, über der Tür dient ein Brett als Bücherregal. Ziemlich genau in der Mitte der hinteren Wand hängt ein Jutesack an einem Nagel, im rechten Teil der hinteren Wand steht ein einfaches Holzregal, mit drei Ebenen, davon sind zwei voll von Erbsendosen, in der Mitte gibt es auch noch Papierpäckchen, Flaschen und dergleichen. Ganz oben am Regal stehen noch einige Dosen, kleine Kisten und Flaschen. Davor, rechts, befindet sich ein kleines Holzfass. In der Ecke daneben stehen zwei Kartoffelsäcke, einige der Kartoffeln liegen am Boden. Die Seitenwände gehen im stumpfen Winkel von der Rückwand nach vorne, in der rechten Wand befindet sich eine grobe Holztür, rechts daneben ein kleines Fenster. Die Bretter der Tür sind zum Teil schon ausgebrochen. (Die Tür öffnet sich nach innen, zum Publikum hin.) Der rechten Wand entlang liegen am Boden einige Strohhalme.

Die linke Wand ist leer, bis auf ein kleines Madonnenbild, rechts davon ein Holzkreuz. Auch hier liegen am Rand Strohbüschel, in der Ecke einige Torfblöcke. Im linken vorderen Teil stehen zwei alte Holzessel.

An beiden vorderen Seiten der Bühne befindet sich eine etwa ein Meter lange, grobe, helle Wand, die gleichzeitig Sichtschutz bietet, für die dritte und vierte Szene aber auch ein wichtiges Element ist.

Aufgrund der kleinen Bühne, dem geringen technischen Aufwand und des kleinen Budgets gibt es bei dieser Inszenierung keine größeren Umbauten, keine technischen Spielereien. Das hat vor allem in der achten Szene zur Folge, dass der Film „Men of

Aran“ nicht gezeigt wird. Allerdings ergibt sich gerade daraus ein wunderbares Spiel mit dem Publikum – aber dazu später.

Auch hier wird wieder besondere Aufmerksamkeit auf die Rezeption des Stückes durch das Publikum gelegt und – soweit dies möglich ist – ebenso auf Abweichungen, Besonderheiten und Interpretationsmöglichkeiten einzelner Situationen.

Generell zur verwendeten Musik zwischen den einzelnen Szenen: Das Lied „The Croppy Boy“, das Billy auch in der siebten Szene singt, wurde als Instrumentalfassung gespielt.

Erste Szene:

Die Szene beginnt wie im Stück beschrieben: Eileen räumt Erbsendosen in das Regal, dann kommt Kate durch die hintere Türe in den Raum. Im Laufe ihrer Unterhaltung gehen die beiden nach vorne und setzen sich auf die beiden Hocker, die vor der Theke stehen. Sie warten auf Billy, aber nach einiger Zeit kommt Johnnypateenmike zur Eingangstüre hereingestürmt.⁷⁵ Er lässt die Türe offen, als er hereinkommt.

Johnnypateenmike ist an und für sich schon eine komische, clownesque Gestalt: sein Auftritt erntet jedes Mal viel Gelächter aus dem Publikum. Sein übertriebener Ernst beim Erzählen der neusten Neuigkeiten und sein ganzes Auftreten, ebenso wie das Erscheinungsbild – untersetzt, dick ausgestopfter Bauch – unterstreichen seinen Charakter.

Die ablehnende Haltung der beiden Frauen ihm gegenüber vermittelt auch von Anfang an seine Rolle im Stück: Er bringt zwar den Tratsch und Klatsch, ist aber eindeutig zu anstrengend, um ihn länger zu ertragen. Eileens und Kates Interesse gelten vor allem dem Verbleib Billys; aber Johnnypateenmike macht einen Wirbel darum, dass sich niemand für seine wunderbaren Neuigkeiten interessiert. Also fängt er an, die uninteressanteste Neuigkeit zuerst zu erzählen – das Beste möchte er sich bis zum Schluss aufheben.⁷⁶

Just in dem Moment erscheint Billy in der Türe. Hier ist ein interessantes Phänomen zu beobachten: obwohl auch dem Publikum Johnnypateenmike lästig ist, die dritte, bedeutende Neuigkeit möchte es ebenso wie Kate und Eileen erfahren – und Billys lang ersehnter Auftritt kommt just in dem Moment und unterbricht diese Erwartung.

⁷⁵ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene One, Seite 100.

⁷⁶ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene One, Seite 100 – 101.

Die Rollen der beiden haben sich also in gewisser Weise vertauscht: Billy ist unerwünscht, Johnnypateenmike steht im Vordergrund.

Der folgende Wortwechsel – erst hauptsächlich zwischen Billy und seinen Tanten, dann aber auch mit Johnnypateenmike – ist an und für sich schon lustig und wird durch Billys Antworten vor allem bezüglich seines Wegbleibens sehr komisch.⁷⁷

Johnnypateenmike muss warten, bis er endlich von den Dreharbeiten auf der Nachbarinsel Inishmaan erzählen kann.⁷⁸ Damit endet die Szene.⁷⁹

In dieser Szene gibt es keine auffallenden Abweichungen von der Stückvorlage: die Auftritte, Abgänge, Aktionen, die im Text beschrieben sind, werden alle in die Inszenierung übernommen.

Die Fürsorge der beiden Frauen Billy gegenüber äußert sich hauptsächlich darin, dass sie Billy vorwerfen, er denke zu viel⁸⁰ und mit diesem Hinweis endet die erste Szene auch fast. Johnnypateenmike durchbricht dieses Ende durch ein nochmaliges Erscheinen und löst schallendes Gelächter im Publikum aus.

Wie schon in I.2.1. *The Cripple of Inishmaan* beschrieben, werden in der ersten Szene ein Teil der Protagonisten vorgestellt und die Grundstimmung des Stückes dem Publikum näher gebracht: neben kleinen Sticheleien vor allem in Richtung Billy, ist das Reden allgemein das dominante Element des Stückes.

Zweite Szene:

Anstelle der im Text beschriebenen Schachteln⁸¹ wurde bei dieser Inszenierung auf zwei große Gläser zurückgegriffen, in denen Bartley nach den gewünschten Süßigkeiten sucht.

Auch Bartley ist in gewisser Weise eine komische Figur: er wiederholt seine Themen – ob Süßigkeiten oder Fernrohr – in den unpassendsten Momenten, wehrt sich nicht gegen seine Schwester und bleibt stur bei einem Thema, wenn es ihm gefällt – manches mal auch dann, wenn die Konversation schon lange zu einem anderen Thema übergegangen ist⁸².

⁷⁷ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene One, Seite 102.

⁷⁸ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene One, Seite 103.

⁷⁹ Dauer der ersten Szene bis: 00:11:00.

⁸⁰ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene One, Seite 104.

⁸¹ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Two, Seite 106.

⁸² wie z.B. in der achten Szene.

Vor allem der Beginn der Szene ist lustig – Eileen ist genervt, Bartley merkt nichts davon und fragt immer weiter und weiter nach den Süßigkeiten, die es nicht gibt.⁸³

Bartleys Schwester Helen ist das Gegenteil von ihm: stürmisch, rüpelhaft, quirlig und ungeduldig. Ihr Auftritt vermittelt all das. Ihre Ungeduld, da sie auf Bartley warten muss, überträgt sie auch auf andere, in diesem Fall auf Eileen und später auch auf Billy.

Auffallend bei dieser Inszenierung waren die Stöße und Ohrfeigen, die Billy immer wieder einstecken muss. Schon in dieser Szene fängt Helen damit an, indem sie Billys Haare festhält und so, als hätte sie dies vergessen, mit Bartley streitet, dabei wie immer mit den Armen mitredend und dementsprechend Billys Kopf hin und her zieht. Billys Kopf, da nicht von seiner Behinderung beeinträchtigt, ist überhaupt der Zielort aller körperlichen Attacken.

In der zweiten Szene ist es vor allem Helens Sprache, die das Publikum immer wieder zum Lachen bringt – Schimpfworte und Flüche wirken anscheinend so unpassend und ungewöhnlich, dass darüber gelacht wird.⁸⁴

Auch in dieser Szene gibt es keine wirkliche Abweichung von der Textvorlage: Handlungen der Personen werden ausgeführt, wie angegeben, allerdings gibt es eine Übertreibung bei Helen: im Text nur angedeutete Handgreiflichkeiten werden, wie schon beschrieben, vermehrt eingesetzt.

Wenn dann am Ende der Szene schließlich auch Eileen Billy eine Kopfnuss verpasst,⁸⁵ kommt dies ziemlich überraschend: Helen ist diese Gewalt zuzutrauen, Eileen nicht.

Der Inhalt der Szene ist verantwortlich für den weiteren Verlauf des Stückes, die Handlungen der Figuren sind nebensächlich und orientieren sich am Verlauf des Textes.⁸⁶

Dritte Szene:

Der Ortswechsel für die dritte Szene wurde mit geringen Umbauten gemeistert: Der bisherige Spielort wurde dunkel gelassen, von der linken Seite der Bühne ist ein Teil eines Bootes, den Rumpf nach oben, zu sehen. In der Mitte der Bühne, vor dem

⁸³ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Two, Seite 107.

⁸⁴ Allerdings ist dazu zu sagen, dass an einigen der Abende verhältnismäßig viele Jugendliche im Theater waren. Die Reaktion der Erwachsenen war weniger Lachen als Entrüstung.

⁸⁵ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Two, Seite 112.

⁸⁶ Dauer der zweiten Szene bis: 00:21:00.

eigentlichen Bühnenbild, steht eine grobe Holzbank. Zu Beginn setzt das Geräusch von Wellenrauschen ein.

Babbybobby arbeitet am Boot, als Johnnypateenmike von links kommt. Er ist leicht betrunken⁸⁷ und die folgende, ziemlich einseitige Konversation zwischen ihm und Babbybobby wirkt unglaublich lustig.⁸⁸

Nachdem Babbybobby wieder alleine ist, kommt Billy um die linke Ecke der Kulisse. Das Gespräch zwischen Billy und Babbybobby ist z.T. sehr sentimental, z.T. auch sehr komisch – wenn Babbybobby nach Ausreden sucht, um Billy nicht mitnehmen zu müssen.⁸⁹

Hier werden die ersten offensichtlichen Verknüpfungen zu vorhergegangenen Aussagen gemacht: Billy erklärt Babbybobby, warum er immer Kühe beobachtet – und Babbybobby wird in gewisser Weise auch hier schon den anderen Bewohnern ähnlicher, als er Billy vorschlägt, die Bücher auf die Kühe zu werfen. Großes Gelächter im Publikum gibt es auch an diesem Punkt.

Nachdem Billy Babbybobby den vermeintlichen Brief von Doctor McSharry gezeigt hat, schleicht sich Johnnypateenmike an: Babbybobby hält ihn fest, schließlich drückt er ihn auf den Boden und verlangt von Billy, der von der Bank ebenfalls aufgestanden ist, ihm Steine zu geben.⁹⁰ Billy hebt einige kleine Kieselsteine auf und gibt sie Babbybobby, der sie auf Johnnypateenmikes Kopf fallen lässt. Hier nun wurde ein wunderbarer Effekt eingebaut: Die Steine sind so klein, dass sie im Zuschauerraum fast nicht mehr erkennbar sind, aber es sind eindeutig Steinchen, da das Geräusch, wenn sie auf den Holzboden der Bühne fallen, gut zu hören ist. Im Publikum wird der Atem angehalten – und Johnnypateenmike schreit. Zum einen entsteht hier eine Komik, da die Steine so klein sind, dass es niemals wehtun kann, zum anderen ist das Schreien von Johnnypateenmike auch glaubwürdig, da er auch vorher, als Babbybobby ihn nur festgehalten hat, schon laut geschrien hat.⁹¹ Die kleinste Gewaltandrohung lässt Johnnypateenmike ganz klein werden, sobald die drohende Gewalt wieder weg ist, ist er wieder stark und selbstbewusst – so auch hier, nachdem er Babbybobby versprechen musste, nichts zu erzählen, sobald Babbybobby ihn aber loslässt, droht.⁹²

⁸⁷ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Three, Seite 114.

⁸⁸ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Three, Seite 115.

⁸⁹ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Three, Seite 118.

⁹⁰ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Three, Seite 119, Babbybobby verlangt auf Billys Frage, 'was für Steine?': mittelgroße.

⁹¹ So wird diese Szene nicht immer gelöst – vergleiche: III.2.1.3. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion Druid Theatre Company/Atlantic Theatre Company.

⁹² Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Three, Seite 119. (Text: 38 – 40.)

Der weitere Verlauf der Szene bleibt wie im Text, ohne Änderungen oder Besonderheiten – nur das Ende der Szene wird noch einmal geändert: Im Text heißt es, dass Babbybobby die Bibel, von der schon in der ersten Szene die Rede war, findet und dann wieder ins Meer wirft.⁹³ Hier wurde dieser Teil weggelassen. Babbybobby wendet sich wieder seiner Arbeit am Boot zu, als Billy geht. Dann geht das Licht langsam ganz aus.⁹⁴

Vierte Szene:

Der Ortswechsel zur vierten Szene wurde auf ähnliche Weise gelöst wie der bei der dritten Szene: Boot und Bank sind verschwunden, dafür stehen jetzt auf der rechten Seite, vor der Kulisse, zwei Sessel, auf denen Mammy und Johnnypateenmike sitzen. McSharry kommt durch die offene Türe der Kulisse. Der Rest der Bühne liegt im Dunkeln. Diese Abweichung vom Text ist vor allem durch den Platzmangel des ursprünglichen Aufführungsortes entstanden, abgesehen davon fehlt das Bett gar nicht in dieser Szene.

Diese Szene zeichnet sich vor allem durch den durchgehend witzigen Dialog aus.⁹⁵ Die Szene hat nur am Rande eine Bedeutung für den weiteren Verlauf des Stückes: primär geht es darum, Mrs. O'Dougal und den Arzt vorzustellen. Johnnypateenmike versucht auf seine Art herauszufinden, was mit Billy nicht stimmt und macht Anspielungen, McSharry versucht, nichts zu verraten. Es gibt einiges an Situationskomik und das Publikum lacht die ganze Szene hindurch so viel, dass immer wieder regelrechte Kunstpausen von Seiten der Schauspieler nötig sind, damit der Text überhaupt noch verstanden werden kann.

Der Text der Szene spricht für sich – und schreibt auch die wenigen Schritte und Bewegungen der Schauspieler vor. Abweichungen in diesem Sinne gibt keine. (Fehler können allerdings entstehen: die Flasche, die Johnnypateenmike erst McSharry anbietet, und von der er später von seiner Mutter verlangt, dass sie ausgetrunken werden soll, war bei einer Vorstellung schon fast ganz leer, bei einer anderen viel zu voll.⁹⁶)

⁹³ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Three, Seite 121.

⁹⁴ Dauer der dritten Szene bis: 00:35:00.

⁹⁵ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Four, Seite 122 – 127.

⁹⁶ Siehe auch: III.2.1.3. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion Druid Theatre Company/Atlantic Theatre Company.

Neben dem Verweis auf den Film von Flaherty zu Beginn des Stückes gibt es hier den einzigen anderen Hinweis auf eine historische Tatsache: als Johnnypateenmike zu Ende der Szene seiner Mutter aus der Zeitung vorliest, wird, nicht namentlich, aber unmissverständlich, auf Hitler hingewiesen.⁹⁷ Ende der Szene.⁹⁸

Fünfte Szene:

Wieder zurück im Laden von Kate und Eileen: die beiden sitzen wieder auf den Hockern vor der Theke.

Trotz ihrer vielen lustigen Elemente ist diese Szene von Besorgnis und Unsicherheit überschattet. Die Nervosität von Kate und Eileen wird durch Johnnypateenmike noch verstärkt. Am Höhepunkt – an dem auch das Publikum ganz von einer düsteren Vorahnung ergriffen ist – erwarten Kate und Eileen das Kommen Babbybobbys. Eileen beobachtet durch die offene Türe wie Babbybobby sich dem Haus nähert. Ihre Kommentare lassen auch den Zuschauer das Schlimmste erahnen.⁹⁹

(Erwähnenswert ist hier, dass Eileen, die Babbybobby beobachtet, dies von mehreren Positionen im Raum glaubhaft machen kann: dadurch, dass die Türe zum Publikum hin aufgeht, d.h. das Publikum nicht hinter die Eingangstüre schauen kann, und sich daneben auch noch das kleine Fenster befindet, muss Eileen nicht nahe herangehen, um Babbybobby glaubhaft beobachten zu können.¹⁰⁰)

Während Kate und Eileen auf ihren Hockern sitzen, geht Babbybobby unruhig durch das Zimmer, auf und ab. Diese Unruhe überträgt sich auf den Zuschauer, allerdings weiß das Publikum noch eine Tatsache mehr als Kate und Eileen: Es weiß, dass Babbybobby nichts von Billys Krankheit sagt – somit sind die Vermutungen, die Kate und Eileen kurz vor Babbybobbys Eintritt äußern, für das Publikum eigentlich nur noch eine Bestätigung mehr, dass Billy nicht mehr zurückkommen wird.

Die Szene endet mit dem Vorlesen des Briefes an seine beiden Tanten: obwohl diese Stelle wirklich komisch ist – das Entziffern der Handschrift – bleibt ein trauriger Beigeschmack dabei und die letzte Szene vor der Pause entlässt das Publikum sehr nachdenklich.¹⁰¹

⁹⁷ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Four, Seite 127.

⁹⁸ Dauer der vierten Szene bis: 00:48:00.

⁹⁹ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Five, Seite 130 – 131.

¹⁰⁰ Diese an sich banale Tatsache fällt vor allem dann auf, wenn sie nicht so gelöst ist – Siehe: III.2.1.3. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion Druid Theatre Company/Atlantic Theatre Company.

¹⁰¹ Dauer der fünften Szene bis: 01:02:00.

Sechste Szene:

Der Zeitsprung zu dieser Szene wird nur anhand des folgenden Dialoges klar. Die Plakate, wie im Text angegeben, fehlen. Auf dem Tresen liegt ein Stein. Bartley wartet auf Süßigkeiten – es ist in gewisser Weise eine Wiederholung von dem Beginn der zweiten Szene. Helen kommt herein. Sie bringt die Eier. Nachdem sie den Stein entdeckt hat, nimmt sie ihn und spielt damit herum, dann fängt sie den nächsten Streit mit Bartley an.¹⁰²

Die Unbekümmertheit, mit der Helen über Billy spricht¹⁰³, erinnert das Publikum gleichzeitig, dass Billy nicht mehr da ist.

Bartleys einzige Waffe seiner Schwester gegenüber sind intelligente Bemerkungen, die sie nicht ganz versteht – sehr zur Belustigung des Publikums.¹⁰⁴ Helen wehrt sich schließlich handgreiflich. Bartley, der sich darauf nicht einlassen will, muss viel einstecken, schließlich zerschlägt Helen ein Ei auf seinem Kopf. Nach einer Schrecksekunde (die jeden Abend da war) lachte das Publikum los. Noch viel größeres Erstaunen war dann zu hören, als Helen noch drei weitere Eier auf Bartleys Kopf zerschlägt, als sie England vs. Ireland mit ihm spielt.¹⁰⁵

In dieser Inszenierung reißt Bartley schließlich die Geduld und er beginnt, seine Schwester – erfolglos – um den Tresen zu jagen. Helen geht – Lachen im Publikum, als sie Bartley dazu anhält, ihr Geld für die Eier einzufordern, von denen kaum mehr welche übrig sind.

Kate kommt endlich zurück, Bartleys Zustand übersieht sie – auch das eine komische Situation, die das Publikum mit Lachen quittiert. Die gewünschten Süßigkeiten hat sie nicht mit. Als sie wieder gehen will, kehrt sie noch einmal zurück, um ihren Stein mitzunehmen, der am Tresen liegt – auch hier lacht das Publikum laut.

In dieser Inszenierung wurde das Ende der Szene etwas abgeändert: Bartley zerschlägt nicht, wie im Text beschrieben, wütend die übrig gebliebenen Eier, er bleibt nur kopfschüttelnd, resignierend am Tresen stehen, während das Licht ausgeht.¹⁰⁶

¹⁰² Der Text bleibt gleich, wirkliche Handlungen gibt es vorerst nicht.

¹⁰³ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Six, Seite 135.

¹⁰⁴ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Six, Seite 135.

¹⁰⁵ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Six, Seite 136 – 137.

¹⁰⁶ Dauer der sechsten Szene bis (exklusive 15 Minuten Pause): 01:10:00.

Siebte Szene:

Der Aufbau dieser Szene weicht wiederum von der Textvorlage ab: Anstelle des Bettes in einem Hotelzimmer in Hollywood, ist nur der linke der beiden Holzstuhl angestrahlt, auf diesem sitzt Billy auch während der ganzen Szene. Der Rest der Bühne liegt im Dunkel.

Billys Monolog mit dem vielen Husten und seiner Atemnot gibt keinen Anlass zu lachen: allerdings fühlt das Publikum so sehr mit, dass das Husten zum Husten reizt.

Am Ende der Szene¹⁰⁷ fällt der weiße, dünne Vorhang, der in der nächsten Szene eine wesentliche Rolle spielt.¹⁰⁸

Achte Szene:

Vor der ganzen Bühne ist ein dünner, weißer Vorhang. Die Bevölkerung von Inishmaan, mit Ausnahme von Billy und des Arztes McSharry, sitzt dem Publikum zugewandt an der Rampe. Helen und Bartley sitzen am Boden, die Erwachsenen auf einfachen Bänken und Hockern. Links außen, etwas abseits, sitzt Johnnypateenmike auf einem Hocker, ein bisschen weiter vorne und zur Mitte hin sitzt Mrs. O'Dougle, rechts neben ihm Babbybobby. Der weitere Verlauf von links nach rechts: Helen und Bartley am Boden, dann Kate mit ihrem Stein in der Hand und Eileen auf einer Bank. Zu Beginn der Szene ist leise Filmmusik zu hören.

Diese Anordnung des Szenenaufbaus ist in keiner Weise wie im Text beschrieben, war aber für die Anforderungen dieser Inszenierung hervorragend gelöst: Zum einen sitzen alle Personen – mit Ausnahme Johnnypateenmikes – relativ eng zusammen; das vermittelt auch durch die Enge des Raumes – der Vorhang ist gleich hinter ihnen – dass wirklich die ganze Bevölkerung der Insel zugegen ist. Andererseits wurde bei dieser Aufstellung das Zeigen des Filmes vermieden und geschickt umgangen. Es ergab sich dadurch eine Möglichkeit, mit dem Publikum zu spielen, die bei einer umgekehrten Anordnung, so wie im Text beschrieben, nicht möglich gewesen wäre. Da die Figuren ununterbrochen die Handlung des Filmes und das Geschehen auf der Leinwand kommentieren, erweckt dies beim Publikum auch nicht das Gefühl, etwas zu versäumen – es macht nur neugierig auf den Film.

¹⁰⁷ Dauer der siebten Szene bis: 01:16:00.

¹⁰⁸ Hier gab es an manchen Abenden Unsicherheit im Publikum, ob das nun das Ende des Stückes sei oder nicht.

Als Helen schließlich das Ei werfen will – im Text tut sie dies auch¹⁰⁹ – geschieht diese Bewegung natürlich Richtung Zuschauerraum. Der Moment scheint unendlich lang, bis Babbybobby ihre Hand abfängt und sie davon abhält. In Anbetracht der Tatsache, dass Helen nicht nur damit droht, Eier zu werfen, ist während dieser Zeitspanne die Aufmerksamkeit des Publikums am absoluten Höhepunkt. Nachdem sich Johnnypateenmike verplappert, reißt Babbybobby ihn unsanft von seinem Sessel auf und zerrt ihn schließlich gewaltsam nach links weg von der Bühne. Das Geschrei Johnnypateenmikes ist noch länger zu hören, immer leiser, bis es im Tumult, der auf der Bühne entsteht, nicht mehr zu hören ist.¹¹⁰

Sonstige Abweichungen gibt es nicht, bis der Film zu Ende ist. Billy erscheint dann als Schatten auf dem weißen Vorhang, hebt ihn hoch und kommt so auf die Bühne. Hieraus ergibt sich natürlich eine kleine Unstimmigkeit, wenn der Vorhang jetzt die Rolle der Leinwand übernehmen soll.¹¹¹

Mit dem Auftauchen Billys ist die Stimmung im Publikum schlagartig gelöster: nicht nur, dass wieder mehr gelacht wird – auch der erste Teil der achten Szene ist voll mit Pointen – es ist eine Erleichterung zu spüren: das Rätsel, warum das Stück überhaupt noch weitergeht nachdem Billy in der vorhergegangenen Szene gestorben ist, ist gelöst.

Im zweiten Teil der achten Szene gibt es keine Abweichungen oder Änderungen zur Textvorlage: aufgrund der Dialoge lacht das Publikum viel.¹¹²

Das Ende der Szene lässt diese Heiterkeit und Erleichterung in Erschütterung umschlagen: Billys Entschuldigung Babbybobby gegenüber und sein damit verbundenes Geständnis sind nicht unbedingt der Auslöser dafür, sondern Babbybobbys Reaktion: Billy, der auf einem der Hocker sitzt, entschuldigt sich bei Babbybobby, der rechts von ihm unbeweglich zuhört, und, sobald Billy zu Ende ist, vor ihn hintritt, aus dem rechten Ärmel seiner Jacke eine Eisenstange gleiten lässt und mit dieser schließlich auf Billy einprügelt.

Das Licht geht währenddessen aus – trotzdem ist noch gut zu sehen, wie Billy vom Hocker zu Boden fällt.¹¹³

Babbybobbys Tat ist ein Schock für die Zuschauer. Nach einigen Schrecksekunden ist Gemurmél im Saal zu hören, bis das Licht für die letzte Szene wieder angeht.

¹⁰⁹ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Eight, Seite 142.

¹¹⁰ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Eight, Seite 143 – 144.

¹¹¹ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Eight, Seite 141.

¹¹² Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Eight, Seite 145 – 148.

¹¹³ Dauer der achten Szene bis: 01:36:00.

Neunte Szene:

Im Geschäft von Kate und Eileen sitzt Billy am linken Sessel, Doctor McSharry ist gerade dabei ihm einen Verband anzulegen, der gleich wieder voller Blut ist. Kate sitzt am linken Hocker, Eileen steht rechts vom Tresen, beide schauen McSharry zu und geben ihre Kommentare ab. Als McSharry seine Tasche, die zwischen den beiden Sesseln steht, zusammenpackt, complimentiert Billy Kate und Eileen aus dem Zimmer. Er will wissen, was wirklich mit seinen Eltern vorgefallen war und erhofft sich die Antwort von McSharry.¹¹⁴

Als Billy und McSharry alleine zurückbleiben, erzählt der Arzt Billy von dessen Eltern¹¹⁵ und Billy fängt leicht zu Husten an. McSharry, aufmerksam geworden, äußert schließlich seine Vermutung, das es sich um TBC handelt – just in dem Moment kommt Johnnypateenmike zur Eingangstüre herein.

Der Moment äußerster Spannung wird durchbrochen. Das Lachen des Publikums lässt vermuten, dass diese Störung überhaupt nicht erwünscht ist. Johnnypateenmike trägt zwei Lammkeulen und einen Leib Brot bei sich.¹¹⁶

McSharry verlässt das Haus verärgert, Johnnypateenmike setzt sich zu Billy. Billy versucht noch einmal, die Geschichte seiner Eltern zu erfahren¹¹⁷ und Eileen kommt mit der Tasse Tee zurück. Sie bleibt schließlich hinter dem Tresen stehen und hört Johnnypateenmikes Geschichte interessiert zu.

Für das Publikum gibt es in der neunten Szene viele Gelegenheiten zu lachen¹¹⁸, allerdings ist die Spannung zu groß, als dass wirklich viel gelacht würde.

Nachdem Johnnypateenmike Billy die Geschichte erzählt hat, geht er wieder – nicht ohne nach einer angemessenen Entlohnung zu fragen, eine der wenigen Stellen in der neunten Szene, wo wieder laut gelacht wurde, vor allem wohl auch deshalb, weil es sich um eine Art Wiederholung von der ersten und fünften Szene handelt.

Helen kommt und Billy bittet Eileen, ihn mit ihr alleine zu lassen. Helen, in ihrer Art, ist vor allem an den Wunden Billys interessiert und macht sich an seinem Kopf und am Verband zu schaffen. Der Verlauf des Gespräches zwischen den beiden ist durch vorsichtige Fragen und Antworten Billys und ruppige Fragen und Antworten Helens

¹¹⁴ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 152.

¹¹⁵ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 152.

¹¹⁶ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 153.

¹¹⁷ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 153 – 155.

¹¹⁸ Siehe: *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine.

geprägt.¹¹⁹ Billys verzweifelter Versuch Helen zu bitten, mit ihm auszugehen und Helens unsensible Unterbrechungen bis hin zu schallendem Gelächter am Ende prägen diesen Abschnitt der Szene. Der kleine Lichtblick, den Johnnypateenmike Billy mit der Geschichte über seine Eltern verschafft hat, verschwindet mit Helens Verhalten wieder. Kate, die zumindest das Ende des Gespräches mitbekommen hat, versucht Billy wieder aufzumuntern.¹²⁰ Wie Billy weiß das Publikum, dass dieser Versuch kein Trost ist.

Billy steht auf und humpelt durch die Türe hinten hinaus. Während Kate anfängt, alles wegzuräumen, die Türe zu verriegeln und das Licht zu löschen, kommt Eileen und die beiden unterhalten sich über die absurde Geschichte, die Johnnypateenmike Billy erzählt hat.¹²¹ An dieser Stelle war jeden Abend eine wiederkehrende Reaktion im Publikum zu merken: etwa die Hälfte der Zuschauer musste lachen, die andere Hälfte war nur mehr schockiert. Das Verwirrspiel und die Lügen haben einen kritischen Punkt erreicht.

Nachdem Kate und Eileen ebenfalls nach hinten ins Haus verschwunden sind – die Bühne ist schummrig, dunkel – kommt nach einiger Zeit Billy zurück. Immer wieder hustend zündet er die Petroleumlampe wieder an, nimmt den Sack von der Wand und setzt sich auf den rechten der beiden Hocker vor dem Tresen. Dann fängt er an, die am Tresen aufgestapelten Erbsendosen in den Sack zu packen. Immer wieder überprüft er das Gewicht des Sackes. Schließlich scheint der Sack schwer genug zu sein und er bindet ihn sich fest um das rechte Handgelenk. Nach einem traurigen Blick um sich, will er sich zur Eingangstüre begeben, in dem Moment klopft es. Billy versucht hastig den Sack vom Handgelenk zu lösen, gleichzeitig humpelt er zur Türe und lässt Helen herein, den Sack versteckt er hinter sich.¹²²

Der folgende Dialog¹²³ zwischen Billy und Helen wird durch das schnelle Tempo Helens bestimmt. Fast ist sie wie ein Wirbelwind, der kommt, etwas Unordnung in das Leben Billys bringt und ehe man sich's versieht wieder verschwunden ist. Billy bleibt glücklich zurück. Den Sack mit den Dosen lässt er neben den beiden Hockern liegen, dann starrt er die Eingangstüre an, durch die Helen verschwunden ist. Er fängt wieder zu husten an, sucht nach einem Taschentuch und hält sich die Hand vor dem Mund.

¹¹⁹ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 156.

¹²⁰ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 157.

¹²¹ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 158.

¹²² Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 158.

¹²³ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 158 – 159.

Als der Hustenanfall zu Ende ist, sieht er – und das Publikum – das Blut auf dem Tuch. Licht aus.¹²⁴

Für einige Sekunden bleibt es danach immer sehr still im Publikum.

Zusammenfassend:

Da es sich hier ebenfalls um eine nicht professionelle Aufführung handelt – also nicht im Vordergrund stand, ein möglichst großes Publikum zu erreichen, sondern die Freude am Spiel – waren die Mittel, die der Gruppe zur Verfügung standen sehr gering. Mit Unterstützungen durch Geschäfte und dem Kostümverleih, zur Verfügung gestellten Proberäumen u.a. in der Universität von Galway, sowie freiwilliger Arbeit und Hilfe von Freunden und Verwandten wurde dieses Projekt ursprünglich nur für die schon erwähnten sechs Aufführungen im Karma Club in Galway konzipiert. Während dieser Zeit gab es das Angebot einer weiteren Aufführung Ende August 2006, schließlich dann die Möglichkeit im Town Hall Theatre zu spielen.¹²⁵

Das Programmheft bietet leider wenige Informationen zu dem Stück, der Inszenierung oder den Schauspielern. Neben der Liste aller Beteiligten dient es vor allem dazu, den Helfern in Form von Werbung und Dank zu sagen.

Die Schauspieler sowie auch der Regisseur haben alle eine Ausbildung und z.T. trotz ihrer Jugend langjährige Erfahrung auf der Bühne gesammelt – vor allem im Rahmen des Youth Theatres in Galway (dessen Leiter zurzeit Andrew Flynn ist).

Hervorragend an dieser Aufführung war die Stimmigkeit bei der Auswahl der Schauspieler, die die Rollen der Jugendlichen eingenommen haben, sowie John O'Dowd als Babbybobby und Matt Kelly als Dr. McSharry.

Die Spielzeit beträgt etwas mehr als zwei Stunden,¹²⁶ die Kontinuität wird aufrechterhalten, die Illusion durch nichts gestört. Natürlich gab es Abweichungen von einem Abend auf den nächsten: War einmal die Musik zu laut, so war sie ein andermal zu leise, Johnnypateenmike wäre fast die Hose heruntergefallen, da der Strick um den ausgestopften Bauch nicht halten wollte, die Anzahl der Erbsenkonservern hat von

¹²⁴ Dauer der neunten Szene bis/ Ende des Stücks: 01:59:00.

¹²⁵ Siehe auch: Interview mit Cathal Cleary vom 11.02.2007. Im Anhang, Seite 961.

¹²⁶ 02:15:00 – inklusive Pause, siehe oben. Sekundengenaue Zuordnung durch das Fotomaterial nicht möglich – durch die genaue fotografische Dokumentation aber ziemlich genau.

Abend zu Abend variiert. Kleine Pannen wie diese änderten jedoch nichts daran, dass jeder weitere Abend um eine Nuance intensiver wurde.

Schon während der Probenzeit im Sommer des Vorjahres wurde die intensive Auseinandersetzung der Schauspieler mit ihren Rollen deutlich. Brendan Ryan zu seiner Rolle des Cripple Billy:

I accepted the role because I thought it was a well built multi-dimensional character. He seems at first the put-upon character but I think there is a darkness to him as well, the way he manipulates people. As much as he is picked on for being crippled he uses it to his advantage whenever it suits him. In a way he's almost like Kevin Spacey's character Verbal Kint in *The Usual Suspects*, in that there is a deeper side to him and the poor cripple boy is almost a front the way it is for Verbal.¹²⁷

Wie schon erwähnt war nicht Cathal Cleary derjenige, der dieses Projekt gestartet hatte, er übernahm erst während der Proben die Regie und Brendan Ryan über den Grund, warum gerade dieses Stück ausgesucht wurde:

The play was chosen by the original director for two reasons, it was a great script and it was fun. It's the type of show that an audience enjoys watching but also the cast enjoy rehearsing. I don't think there was a day went by during rehearsals where we didn't laugh ourselves silly. It's a fun pacy script that we enjoyed basically. Each character, from Billy to Mammy, was a great character to play. [...] I think that underlying the humour in the script is an important statement about perception and how things aren't necessarily how they seem. Billy is a manipulator who has as low opinion of the people around him as they have of him. Johnnypateenmike is a character that, while funny to an audience, would actually be really annoying if you have to deal with him in person, yet he turns out to be the one with the heart of gold.¹²⁸

Ähnliches sagten auch die anderen Schauspieler. Etwas distanzierter war jedoch der Regisseur Cathal Cleary; angefangen damit, dass er eine angefangene Produktion übernehmen musste, konnte er dem Stück auch nicht wirklich viel abgewinnen. Schon bei einem ersten Gespräch¹²⁹ mit ihm wurde deutlich, dass er das Stück hauptsächlich wegen des komödiantischen Teils interessant fand. Entsprechend beschrieb er dann auch die Reaktion des Publikums während der ersten Aufführungen im Sommer 2006: Es wurde viel gelacht, es gab viel Szenenapplaus, vor allem für Johnnypateenmike.

[...] it was an interesting script to work with, because it's not very, very deep. Because of the comedy as well. You don't get that many comedies on stage that produce so many laughs in the audience.¹³⁰

Am Freitag, den 09. Februar 2007 fiel der Vorhang für diese Inszenierung zum unwiderruflich letzten Mal.¹³¹ Zwar gab es die Hoffnung, das Stück eventuell im

¹²⁷ Interview mit Brendan Ryan via E-Mail im November 2008. Im Anhang, Seite 1024.

¹²⁸ Interview mit Brendan Ryan via E-Mail im November 2008. Im Anhang, Seite 1024.

¹²⁹ Interview mit Cathal Clary am 01.09.2006. Nicht aufgenommen, nur protokolliert. Seite 955.

¹³⁰ Interview mit Cathal Clary am 11.02.2007. Im Anhang, Seite 962.

Sommer noch einige Male in kleinen Ortschaften spielen zu können – schließlich waren die Aufführungen im Town Hall Theatre für die Truppe auch finanziell ein Erfolg gewesen – aber es kam nicht mehr dazu. Und nachdem Druid Pläne hatte, das Stück in absehbarer Zukunft selbst zu spielen, waren die Rechte für weitere Aufführungen auch nicht mehr zu bekommen.

¹³¹ An diesem Abend war das Schauspiel besonders intensiv: Wie die Schauspieler mir nachher bestätigten, genossen sie diesen Abend besonders – wissend, dass es der letzte ist.

III.2.1.2.1. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* (2006):

Die sechs geplanten Aufführungen im Juli 2006 waren rasch ausverkauft und die lokale Presse berichtete mit Begeisterung über das Stück und die Inszenierung. Neben einer kurzen Beschreibung des Inhaltes des Stückes wurde vor allem die schauspielerische Leistung des jungen Ensembles hervorgehoben. Auch Kritiker, die früher schon über die McDonagh Stücke in Galway geschrieben hatten, so zum Beispiel Bernie Ní Fhlatharta.

They manage to transport the audience to the island community and let them peep into the gossip, the small mindness, the cruelty and the sadness of what McDonagh imagines life was in the late 1930s.¹³²

Bernie Ní Fhlatharta weist darauf hin, was nicht weiter verwunderlich ist, dass die Schauspieler zum größten Teil zu jung für ihre Rollen sind (ausgenommen natürlich die drei Rollen der Teenager, Billy, Bartley und Hellen), eine Tatsache, so Bernie Ní Fhlatharta, die aber durch die Intensität des Abends vergessen wird.

Alle anderen – wenigen – Zeitungsartikel sind nur Hinweise auf den Spielort und die Zeit, meist sogar nur im Rahmen des Programms des Off-Art Festivals.

¹³² Bernie NíFhlatharta: *Nightclub serves McDonagh's play well*. City Tribune, (unbekannt).07.2006.

III.2.1.3. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion: Druid/Atlantic Theatre Company (2008/09):

Die Premiere des Stückes fand am 16. September 2008 statt, die ersten öffentlichen Aufführungen gab es aber schon am 12., 13., und 15. September.

Anders als zwölf Jahre zuvor handelt es sich hier um eine Co-Produktion mit dem Atlantic Theater, New York.

Regie:	Garry Hynes
Bühnenbild und Kostüm:	Francis O'Connor
Licht:	Davy Cunningham
Sound Design:	John Leonard
Musik:	Colin Towns

(Cripple) Billy Claven:	Aaron Monaghan
Mrs O'Dougal (Mummy):	Patricia O'Connell
Babbybobby:	Andrew Connolly
Johnnypateenmike:	David Pearse
Eileen Osborne:	Dearbhla Molloy
(Slippy) Helen McCormik:	Kerry Condon
Kate Osborne:	Marie Mullen
Doctor McSharry:	John C. Vennema
Bartley McCormik:	Laurence Kinlan

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsanalyse bezieht sich auf zwei Voraufführungen (13. und 15. September) und die Aufführung vom 17. September 2008.

Das Theater mit seinen rund 400 Sitzen war fast zur Gänze voll. (Ausnahme: die sich auf der Seite befindenden Plätze am Balkon, von denen nur einige besetzt waren, die aber auch normalerweise nicht für Schauspielproduktionen sondern nur bei Konzerten verkauft werden.¹³³) Das Publikum war bunt gemischt. Anschließend an die Aufführung stellte sich bei Gesprächen heraus, dass viele schon andere McDonagh-Stücke gesehen hatten, einige nur *The Lieutenant of Inishmore* zwei Jahren zuvor, andere auch schon das eine oder andere oder alle drei Stücke der Leenane-Trilogie.

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Billy, gespielt von Aaron Monaghan, trägt einen etwas zu kurzen dunkelbraunen Anzug, helles Hemd und einen gemusterten hellbraunen Polunder, darüber Hosenträger. Aaron Monaghan ist eigentlich schon fast etwas zu alt für diese Rolle, die Intensität, mit der er Billy spielt, ist aber hervorragend und lässt diesen Umstand vergessen.

Mrs O'Dougal, gespielt von Patricia O'Connell, hat ein weites, dunkles Gewand an. In der dritten Szene sitzt sie mit einem Nachhäubchen am Bett, in der achten Szene im altmodischen Rollstuhl beim Film. Patricia O'Connell ist eine Idealbesetzung: Schlagfertig und aufbegehrend, aber ebenso alt und zerbrechlich.

Babbybobby, gespielt von Andrew Connolly, trägt eine dunkle Hose, dazu einen grauen, groben Wollpullover, am Kopf eine Baskenmütze. Er ist hoch gewachsen, hager und fällt schon deshalb unter den anderen Schauspielern auf. Wortkarg und verlässlich geht er seiner Arbeit nach.

¹³³ Siehe auch: III.2.1.2. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion: Zelig Theatre.

Johnnypateenmike, gespielt von David Pearse, fällt im Ensemble etwas aus der Rolle: sein Dialekt ist zu ausgeprägt, zu fremd im Gegensatz zu der Sprache, die die anderen um ihn sprechen. Auch er trägt einen dunkelbraunen Anzug, dazu eine braune Jacke und ein helles Hemd und eine dunkelbraune Melone am Kopf.

Eileen Osborne, gespielt von Dearbhla Molloy, trägt eine rosafarbene Bluse, eine helle, geblünte Kittelschürze. Sie wirkt um einiges jünger als ihre Schwester Kate.

Helen, gespielt von Kerry Condon, trägt ein dunkelgraues kurzes Kleid, darüber eine braunrote Jacke. Obwohl Kerry Condon eine gute Schauspielerin ist, die Grobheit und Wildheit von Helen nimmt man ihr nicht ganz ab, dazu ist sie viel zu zart gebaut. Auch hier wieder die Unstimmigkeit mit dem Alter: wie Aaron Monaghan ist auch sie eigentlich deutlich zu alt für die Rolle.

Kate Osborne, gespielt von Marie Mullen, trägt eine hellblaue Bluse, darüber eine dunklere Kittelschürze. Sie sieht deutlich älter aus als Eileen, müder, abgearbeiteter, aber auch willensstärker.

Doctor McSharry, gespielt John C. Vennema, hat einen besseren Anzug an, fällt aber nicht weiter auf. Seine Sprache ist genauso wie bei allen anderen Bewohnern der Insel, sein Verhalten ebenso.

Bartley McCormik, gespielt von Laurence Kinlan, hat eine dunkelgraue Hose an, ein helles Hemd, die Ärmel hochgekrempelt, darüber einen dunkelbraun-grauen Polunder und Hosenträger. Laurence Kinlan ist groß, kräftig und viel zu alt für diese Rolle. Zwar spielt er die Rolle des Bartleys gut, aber trotz allem nicht glaubhaft.

Bühne:

Der Vorhang ist offen, das Bühnenbild gut zu sehen. Etwa bis zur Hälfte der Höhe der Bühne ist ein liebevoller, sehr detaillierter Bühnenaufbau zu sehen. Beginnend beim Boden, der aus alten, unregelmäßigen Holzbrettern besteht – eher grau als braun, ausgewaschen und an den Rändern zerfressen von der Zeit – die etwa zehn Zentimeter über dem eigentlichen Bühnenboden befestigt sind. Darauf befindet sich das Interieur

eines Ladens, in dem der Großteil der Szenen spielt. Die ersten annähernd zweieinhalb Meter¹³⁴ der Bühne sind frei.

Es ist nicht die ganze Bühnentiefe verbaut, der Raum ist lang, aber nicht sonderlich tief. Die Wände mit den Regalen sind grünblau gestrichen, ebenso der lange Tresen.

Auf der linken Seite befinden sich zwei dunkle Holzessel, dazwischen ein dunkler Holztisch, auf dem drei Bücher liegen. Im Regal dahinter stehen und liegen weitere Bücher. Allerdings ist von den vier Regalbrettern nur das unterste halbvoll, das darüber liegende nur mit einigen Büchern belegt. Ansonsten befinden sich keine weiteren Gegenstände auf dieser Seite des Raumes. An der rechten Seite des Raumes steht ganz vorne an der Rampe eine kleinere Holzkiste, gleich dahinter befindet sich die Türe, die aus dem Haus hinausführt. Die Türe ist ebenfalls aus Holz und in dem Grünblau des Raumes gestrichen. Die Türe sieht etwa so aus wie die zweigeteilten Türen von Pferdeboxen (ist aber oben nicht separat zu öffnen). Neben der Türe hängt ein rechteckiger Spiegel, hochkant, über den leeren Regalbrettern. (Die linke und rechte Seite sind jeweils in zwei Elemente geteilt.) Die rechte Seite unterscheidet sich dahingehend, dass das erste Element kein Regal beinhaltet sondern die Eingangstüre.

Die hintere Wand besteht ebenfalls aus jeweils vier Regalbrettern, die etwa in der Hälfte der Höhe beginnen und ist in sechs Elemente geteilt sind. Von links nach rechts gesehen befindet sich im zweiten Teil der Wand eine Türe (mit einem Regalbrett darüber), die den Raum vom nächsten nur mit einem fein geblühten Vorhang trennt. Das Regal im ersten Element ist nur spärlich mit Erbsen in der Dose und anderen Utensilien gefüllt. Die beiden Regalteile in der Mitte der Bühne – Element drei und vier – sind vor allem mit weiteren Erbsendosen aber auch mit Paketen usw. gefüllt. Das fünfte Regalelement ist wieder spärlicher gefüllt, das letzte, sechste, weitgehend leer.

Etwas versetzt vor der Türe der hinteren Wand und den Regalen bis etwas mehr als über die Mitte der Bühne steht ein Tresen. Zu Beginn des Stückes stehen noch fünf Dosen mit Erbsen auf dem Tresen (ganz rechts) und links davon ein Brett mit Fleisch. An der vorderen Seite des Tresens ganz links hängt ein Jutesack, an der rechten Stirnseite ein Holzhammer.

Eine Petroleumlampe hängt rechts von der Türe über den Tresen.

Für die dritte, vierte, siebente und achte Szene des Stückes gibt es einen Ortswechsel. Dafür bleiben die Seitenteile des Ladens sichtbar, die Rückwand wird nach hinten

¹³⁴ Siehe: Interview mit Francis O'Connor vom 16.09.2008. Im Anhang, Seite 1010.

geöffnet, so dass schließlich rechts und links je drei Regalelemente stehen, die restlichen zwei von jeder Seite werden nach hinten verschoben, so dass sie nicht mehr sichtbar sind. Sessel, Tisch und Kiste bleiben auf der Bühne. Hinter der Rückwand befindet sich eine weitere Wand, angelehnt an die Regalbretter des Ladens in einem ähnlichen Aufbau angeordnet, nur dass die Regalbretter nicht waagrecht, sondern schief, einmal nach oben, dann nach unten hin, liegen.¹³⁵

Da diese Inszenierung sich sehr stark an der Textfassung inklusive des Nebentextes in seiner Form als Beschreibung des Interieurs und der Bewegungen orientiert, gibt es keine wirklichen Abweichungen. Auch wenn es nicht die erste Inszenierung des Stückes ist, so kann man diese Inszenierung doch als eine sehr bedeutende Inszenierung sehen, da sie durch die Zusammenarbeit mit dem 'originalen' McDonagh-Team eine Vorbildwirkung haben wird.

Deshalb werde ich hier nur die Abweichungen oder Besonderheiten dieser Inszenierung erwähnen und das Bühnenbild und Eigenheiten der Inszenierung hervorheben.

Die erste – marginale – Abweichung gibt es schon im Aufbau des Bühnenbildes zu Beginn: der Spiegel befindet sich nicht wie im Text beschrieben links beim Tisch, sondern rechts, neben der Eingangstüre.

Alles in allem ist das Bühnenbild sehr realistisch, fast schon kitschig zu nennen. Wie auch schon bei der Leenane-Trilogie wird großer Wert auf Details gelegt.

Erste Szene:

Der Beginn wird durch die eigens für diese Druid Inszenierung von Colin Towns komponierte Musik eingeleitet. Die Musik erinnert nicht von ungefähr stark an Filmmusik, vor allem einer Filmmusik von Monumentalfilmen. Während der Musik steht Eileen hinter dem Tresen und ordnet Erbsendosen ein. Dann kommt Kate aus der rückwärtigen Türe. Im Gegensatz zur ersten von mir gesehenen Aufführung vom 13.09. war am 15.09. schon während der ersten Szene das Ticken der nicht sichtbaren Uhr zu hören. Bei der Aufführung nach der Premiere beginnt das Stück dezidiert mit dem Ticken der Uhr, sobald die Musik verklungen ist.

¹³⁵ Genauere Beschreibung folgt bei den betreffenden Szenen.

Die Intonation der Sprache ist überdeutlich, sehr präzise, schnell, trotz Realismus der Inszenierung ist sie überzeichnet und färbt auf die Detailtreue des Bühnenbildes mit dieser Übertreibung ab. Diese Übertreibung ist durchaus gewollt, da schon die Sprache¹³⁶ in ihrer Verwendung bei Martin McDonagh an sich übertrieben ist. Ich sehe mich außerstande, etwas Vergleichbares in der österreichischen Theaterszene zu finden, und möchte diese Art der Inszenierung am ehesten mit Operetten- oder Volksstückinszenierungen vergleichen, die für ein breites Publikum und für Fernsehübertragungen stattfinden. Die Farben, die Bewegungen, die Artikulation des Dialektes – alles zusammen ergibt ein harmonisches, wenn auch sehr künstliches Bild. Johnnypateenmikes Redeschwall wurde zwar an allen drei Abenden mit Lachen quittiert, ebenso war aber auch zu merken, dass sein auffallend gekünstelt wirkender Dialekt nicht unbedingt auf Anerkennung stieß.

Generell wurde während aller drei Aufführungen viel gelacht, auffällige Unterschiede gab es allerdings bei der Bereitwilligkeit des Publikums diesbezüglich. Die Bereitschaft, sich auf das Stück einzulassen, war bei dem Publikum in den Voraufführungen groß, nach der Premiere hingegen gab es sehr viele distanzierte Haltungen.¹³⁷

Die erste Szene,¹³⁸ sowie auch alle weiteren, hielten sich präzise an die Textvorlage. Im Folgenden soll auch nur auf Besonderheiten der Inszenierung hingewiesen werden.

Zweite Szene:

Der Übergang zu der nächsten Szene wird wieder durch Musik überbrückt. Auch die zweite Szene bringt keine auf den Text bezogenen Überraschungen oder Änderungen. Im Gegensatz zu der ersten gesehenen Aufführung, gab es in Folge zu Beginn der zweiten Szene Mówengeschrei im Hintergrund. Erst bei der von mir gesehenen Aufführung nach der Premiere am 17.09. endet die zweite Szene damit, dass Bartley von Hundegebell begleitet wird, als er aus dem Laden läuft.¹³⁹

Auch hier wieder: es wurde viel gelacht im Publikum, die Unstimmigkeit des Alters bei Bartley fiel jedoch störend auf.

¹³⁶ Siehe II.5. Die Sprache.

¹³⁷ Siehe auch: Interview mit Aaron Managhan vom 17.09.2008. Im Anhang, Seite 1018.

¹³⁸ Dauer der ersten Szene bis: 00:15:00.

¹³⁹ Dauer der zweiten Szene bis: 00:28:30.

Dritte Szene:

Die dritte Szene erfordert einen Bühnenumbau. Die beiden Seitenwände des Raumes bleiben stehen, die hintere Wand wird zusammengeklappt, so dass zu den zwei Elementen der Seiten jeweils ein weiteres Element hinzukommt, der Rest verschwindet hinter der Bühne. Für die dritte Szene ist die Bühne wesentlich größer. Ganz hinten befindet sich eine weitere Bretterwand, nicht unähnlich der Wand, die für den Laden als Rückwand dient, nur dass sie aus acht Elementen besteht, die Regalbretter unregelmäßig schief verteilt sind – um die Illusion eines Piers zu erzeugen – und etwas links der Bühnenmitte befindet sich eine Holztüre. Rechts der Türe hören die Holzplanken des Bodens auf und bilden eine offene Fläche, in der Wasser wie in einem Hafenbecken hin und her schwappt. In der Mitte dieser Wasserfläche stehen einige oben zusammengebundene dicke, runde Holzbalken, die weit über die Höhe der Bretterwand hinausragen. Unter den Holzbalken schwimmt ein Buch (die Bibel). In dem dunklen Raum hinter und über der Bühne leuchtet ein Sichelmond.

Der Tresen ist verschwunden und an seiner Stelle, wurde ein Boot, Kiel oben, auf die Bühne gelegt. Zu Beginn der Szene – es ist Nacht, d.h. auch relativ dunkel – kniet Babbybobby neben dem Boot und repariert einige Stellen. Rechts auf der Bühne steht ein Eimer mit Teer.

Einige etwa Handteller große Steine liegen nahe beim Wasser.

Zu Beginn der Szene ist Meeresrauschen zu hören, bei der Aufführung am 13. September wurde dieses Rauschen ausgesetzt, es wurde später im Verlauf der Szene wieder hörbar.¹⁴⁰

Schade ist, dass die Steine eindeutig aus Kunststoff waren und viel zu groß, um die Ambivalenz der Szene voll zur Entfaltung zu bringen. Dass Johnnypateenmike schreit, ist plausibel, angesichts der Größe der Steine. Dadurch wird die Komik, die bei der Inszenierung von Cathal Cleary entstand, verschenkt.¹⁴¹ Außerdem klingen die Steine nicht echt, wenn sie am Holzboden aufschlagen.

Angesprochen auf diesen Umstand, antworteten sowohl Francis O'Connor als auch Aaron Monaghan,¹⁴² dass die Steine groß und deshalb falsch sein mussten, weil sie auch auf einer größeren Bühne sichtbar sein sollten. Glücklicherweise über diesen

¹⁴⁰ Dauer der dritten Szene bis: 00:41:40.

¹⁴¹ Siehe: III.2.1.2. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion: Zelig Theatre.

¹⁴² Siehe Interviews mit Aaron Monaghan vom 17.09.2008, im Anhang, Seite 1018 und Francis O'Connor vom 16.09.2008, im Anhang, Seite 1010.

Kompromiss waren beide nicht. Mein Einwand, dass gerade auf der Bühne mit der Imaginationskraft des Publikums und der Schauspieler viel erreicht werden kann, war für beide nachvollziehbar und offenbar auch die gewünschte Lösung, jedoch, so versicherte Francis O'Connor, von Martin McDonagh nicht gewollt, da alles so realistisch wie möglich sein sollte.¹⁴³

Vierte Szene:

Die vierte Szene spielt im Hause Johnnypateenmikes. Hierfür wurde anstelle des Bootes ein großes Bett – inklusive Mammy – auf die Bühne gerollt (dem Publikum zugewendet), eine brennende Petroleumlampe hängt über der Mitte des Raumes. Rechts neben dem Bett, etwas näher bei der Rampe, steht ein Sessel. So wie schon bei der Szene zuvor sind die Seitenelemente sichtbar, ebenso die von der Szene zuvor sichtbare Rückwand. Anfängliche Ungenauigkeiten wie eine schon zu Beginn der Szene eine fast leere Flasche (am 13.09.2008 und 15.09.2008, d.h. bei den beiden Voraufführungen, die ich gesehen habe) dürften nach der Premiere geändert worden sein.

Dadurch, dass das Zimmer, in dem diese Szene spielt, eigentlich keine Wände hat – die Seitenwände des Ladens können nicht wirklich als solche gesehen werden – und infolgedessen auch keine Türen oder dergleichen, sind die Wege, die der Arzt oder auch Johnnypateenmike zurücklegen müssen relativ lang und müssen dementsprechend schnell zurückgelegt werden. (Der Arzt geht hinten links ab.)¹⁴⁴

Umbau wieder mit Musik.¹⁴⁵

Fünfte Szene:

Die fünfte Szene spielt wieder im Laden der Schwestern. Auffallend war hier vor allem, dass Johnnypateenmike am Ende der Szene sowohl am 13.09. als auch am Tag nach der Premiere anstelle der angekündigten sechs Eier nur fünf nimmt. Am Tag vor der Premiere waren es die im Text angekündigten sechs Eier. Eine weitere Ungenauigkeit gab es sowohl am 13.09. wie auch am 17.09: Eileen, die laut Text beobachten soll, wie Babbybobby auf sie zukommt, steht an einer Stelle am Tresen,

¹⁴³ Siehe Interview mit Francis O'Connor 16.09.2008 im Anhang, ab Seite 1010.

¹⁴⁴ Auf die weiteren Reaktionen des Publikums werde ich am Ende der Inszenierungsbeschreibungen näher eingehen.

¹⁴⁵ Dauer der vierten Szene bis: 00:51:30.

wo ihr das durch die halb geöffnete Türe unmöglich ist. Am 15.09. wurde dieser Fehler umgangen, da Eileen Johnnypateenmike nachging und an der offenen Türe stehen blieb. Die Türe, wie im Bühnenbild beschrieben, öffnet sich so, dass das Publikum hinter die Bühne schauen kann. Eileen beobachtet wie Babbybobby kommt, von ihrem Standpunkt aus kann sie aber nur schwer oder gar nicht durch die Türe sehen. Außerdem kommt Babbybobby gut sichtbar für das Publikum eindeutig aus der von ihr angedeuteten entgegengesetzten Richtung.

Diese Diskrepanz zerstört die Illusion weitaus mehr, als vielleicht vermutet wird: da bei dem Bühnenbild auf so viele kleine Details geachtet wurde, werden Fehler dieser Art nur noch deutlicher und auffallender. Wäre die Türe, wie bei der anderen Inszenierung, in die andere Richtung aufgegangen, d.h. hätte sie rechts den Anschlag gehabt, wäre dieses ganze Dilemma zu vermeiden gewesen.¹⁴⁶

Sechste Szene:

Der Umbau zwischen fünfter und sechster Szene ist geringfügig; die Bücher liegen nicht mehr am Tisch sondern im Regal hinter dem Tisch, ein Stein liegt auf der linken Seite des Tresen und an der Vorderseite des Tresen sind zwei Ankündigungen befestigt, die auf die Filmvorführung des Filmes „Man of Aran“ aufmerksam machen. Auf einem schlichten, weißen A4 Blatt steht auf die ganze hochformatige Seite verteilt: ‘Man of Aran An Halla 6 o’clock’.

Während der ganzen Szene ist – als Zeichen, dass es mittlerweile wärmer geworden ist – Vogelgezwitscher zu hören.

Am Ende der Szene zerschlägt Bartley alle Eier, die Helen gebracht hatte, mit dem Holzhammer, der an der rechten Seite des Tresens hängt, ganz wie im Text beschrieben.¹⁴⁷

Der Übergang mit Umbau zur nächsten Szene wird wieder mit Musik überbrückt.¹⁴⁸

Siebte Szene:

Für die siebente Szene wurde in roten Neonröhren das Wort ‘Hotel’, von oben nach unten verlaufend, schräg links über der Rückwand befestigt, anstelle der Petroleumlampe hängt eine nackte Glühbirne von der Decke und ein Bett sowie ein

¹⁴⁶ Dauer der fünften Szene bis: 01:06:45. Dann zwanzig Minuten Pause.

¹⁴⁷ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Six, Seite 137.

¹⁴⁸ Dauer der sechsten Szene (ohne Pause) bis: 01:15:00.

Sessel (das Bett quer leicht rechts der Bühne, der Sessel dem Publikum zugewendet ist leicht links der Bühne) vervollständigen die Ausstattung der Szene. Mit dem Ende der Musik ist Straßenlärm zu hören, der die ganze Zeit über, mal mehr, mal weniger, zu hören ist. Auffallende Unterschiede an den drei Abenden: beim ersten Abend war die Neonschrift nicht vollständig, eine der Neonröhren war ausgefallen, das hat dem ganzen Ambiente aber nicht geschadet, ganz im Gegenteil: durch die unvollständige Schrift war das Zimmer noch trostloser. Leider wurde die kaputte Neonröhre ersetzt. Das Zimmer in dieser Szene hat, so wie schon in der vierten Szene, keine wirklichen Wände, da Billy den Lichtbereich der Glühbirne aber nicht verlassen muss – er wechselt nur vom Sessel zum Bett – ergeben sich daraus nicht unnatürlich weite Wege. Billy tritt in langer, weißer Unterwäsche auf. Während seines Monologes wechselt er vom Sessel aufs Bett, wo er schließlich auch stirbt.¹⁴⁹

Übergang und Umbau zur nächsten Szene wird wieder von Musik überbrückt.¹⁵⁰

Achte Szene:

Für die achte Szene wurde die Bühne bis auf die auch sonst immer vorhandenen Seitenwände und die Kiste auf der rechten Seite leer geräumt. Die Sessel von der linken Seite wurden in den Raum gestellt, sowie eine einfache Holzbank etwa in die Mitte des Raumes, die damit die Sitzgelegenheiten für das Kinopublikum abschloss. Im hinteren Teil der Bühne – etwas vor dem offenen Loch im Boden – wurde ein an einer Stange befestigtes Leintuch an zwei Seilen als Leinwand heruntergelassen.

Das Kinopublikum, bestehend aus fast allen auftretenden Personen des Stückes, saß mit dem Rücken zum Publikum, so dass dieses auch den Film auf der Leinwand mitverfolgen konnte. (In dieser Szene hat die Türe im rückwärtigen Teil des Aufbaus eine Funktion, da sie es erlaubt, dass Billy ungesehen hinter das Leintuch gelangen kann.)

Unstimmigkeiten in dieser Szene ergeben sich an mehreren Stellen: zum einen sagt Helen, sie habe schon fünf Eier auf die Leinwand, d.h. das Leintuch geworfen, zu sehen ist aber nichts, zumindest keine frischen Flecken von Eiern.

Ein weiterer Punkt ist die große Bühnenfläche in dieser Szene: Da die Filmvorführung die ganze Bevölkerung der Insel (vielleicht bis auf einige wenige Ausnahmen) anlocken würde, sich aber nur sieben Menschen auf der Bühne befinden, und diese

¹⁴⁹ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Seven, Seite 139.

¹⁵⁰ Dauer der siebten Szene bis: 01:21:15.

sieben auch noch in möglichst großen Abstand zueinander auf der Bühne verteilt sitzen, ergibt es ein Gefühl der Leere, nicht der Enge. Angesprochen auf diese Diskrepanz gaben mir sowohl Aaron Monaghan als auch Francis O'Connor recht,¹⁵¹ in Hinblick darauf, dass das Stück auch noch auf wesentlich größeren Bühnen gespielt werden würde, ließe sich diese Enge jedoch nicht verwirklichen.¹⁵² Aaron Monaghan fügte hinzu, dass es durchaus weitere Figuren geben müsse, da einige von ihnen im Stück sogar namentlich genannt würden und die wenigen Zuschauer bei der Filmvorführung dadurch durchaus ein eigenartiges Bild wiedergeben würden.

Vor allem bei der ersten Voraufführung gab es große Probleme mit dem Rohr, mit dem Bobbybobby zuschlägt: dadurch, dass Billy vor dem weißen Leintuch sitzt, ist gut sichtbar, dass das Blut noch vor dem ersten Kontakt mit Billys Kopf auf die Leinwand spritzt. Dieses technische aber auch zeitliche Problem wurde, laut Aaron Monaghan, mal besser, mal schlechter gelöst. Bei der Aufführung vor der Premiere stimmte dieser Aspekt perfekt.¹⁵³

Neunte Szene:

Übergang wie gehabt zum letzten Bild des Stückes: Umbau zurück zum Laden der beiden Schwestern. Der eine der beiden Sessel ist etwas mehr in den Raum gerückt, Billy, schon mit halb verbundenen Kopf, sitzt darauf während McSharry ihn verarztet. Während der Szene ist erst fast nicht vernehmbar, dann aber deutlich, das Ticken einer nicht sichtbaren Uhr zu hören. Dieses Ticken wird vor allem dann auffallend, als Billy zurück in den Raum kommt und die Dosen in den Sack füllt, da ansonsten keine Geräusche zu hören sind.

Nachdem Billy von Helen eine Abfuhr bekommen hat, geht er traurig zum Spiegel auf der rechten Seiten, schaut sich an, wendet sich ab und wird von Kate am Weg nach hinten ins Haus angehalten, die versucht, zu trösten.¹⁵⁴

Der weitere Verlauf der Szene ist wie im Stück beschrieben: Billy geht, Kate und Eileen unterhalten sich über die Eltern von Billy, dann gehen sie auch. Billy kommt schließlich zurück, füllt den Sack, der links an der Stirnseite des Tresen hängt, mit

¹⁵¹ Siehe Interview mit Francis O'Connor vom 16.07.2008, im Anhang, ab Seite 1010 und Aaron Monaghan vom 17.09.2008, im Anhang, ab Seite 1018.

¹⁵² Siehe: III.2.1.2. *The Cripple of Inishmaan*, Produktion: Zelig Theatre.

¹⁵³ Dauer der achten Szene bis: 01:39:00.

¹⁵⁴ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 157.

Erbsendosen und versucht den Sack vom Handgelenk zu bekommen, als Helen klopft, und er ihr öffnet.¹⁵⁵ Das Ende der Szene bleibt, wie im Text beschrieben.¹⁵⁶

Zusammenfassend:

Das Stück ist in gewisser Weise hyperrealistisch inszeniert, damit gleichzeitig auch sehr kitschig. Insgesamt gibt es zu viele Übertreibungen, sowohl in der Sprache als auch in der Auswahl der Requisiten, ansonsten handelt es sich um eine solide Inszenierung, die großen Wert auf Authentizität legt. So sind Kostüme, Gegenstände wie der Rollstuhl, mit dem Miss O'Dougal zum Film geführt wird, oder die Instrumente des Arztes ebenso wie die Kostüme an die Handlungszeit und den Handlungsort, Inishmaan um 1934, perfekt angepasst.

Die Musik ist zwar passend, aber fast zu dominierend. Bis auf einige kleine Unstimmigkeiten wie oben beschrieben, ist die Inszenierung (fast zu) perfekt.

Nach dem ersten Abend fallen vor allem die Momente der Übertreibung auf: Diese Übertreibung ist sowohl bei einigen Schauspielern – allen voran bei David Pearse als Johnnypateenmike, zu dessen Rolle es aber durchaus passt – zu sehen und zu hören, aber auch in der schauspielerischen Leistung: Bewegungen werden überdeutlich ausgeführt. Durch die ansonsten gelungene Authentizität der Kostüme, sowie des Rollstuhles und der Ausrüstung des Arztes fällt dies umso mehr auf. Die Detailtreue des Bühnenbildes wird durch die Größe und Weite desselben ad absurdum geführt – es kann nicht die Enge vermittelt werden, die dieses Stück brauchen würde. Natürlich musste das Bühnenbild passend auch für weitaus größere Theater konzipiert werden. Francis O'Connor erzählt, dass das Bühnenbild erst ganz anders hätte ausschauen sollen:

actually with *Cripple* we designed a completely different approach to it initially which we abandoned pretty early in rehearsal because we were trying to do something more radical with it but it didn't – it just didn't work. You need to kind of root the plays in somewhere real, you know. And... which is why we have gone to this. But again, it is quite naturalistic but the way it's painted, the feel of it, the smell of it, isn't heavily naturalistic. I think it works. – And again, when we go to America with this one it is

¹⁵⁵ Siehe: I.2.1. *The Cripple of Inishmaan*, Scene Nine, Seite 158.

¹⁵⁶ Dauer der neunten Szene bis/Ende des Stücks: 02:05:00.

simply a bed and a light bulb and a chair and a hotel sign. But you only see part of the hotel sign and it's also only the top of the perimeter of the room...¹⁵⁷

Der Einsatz einer eigens dafür komponierten Musik, um vor allem die Szenenwechsel zu überbrücken, ist passend, allerdings zeitweise etwas zu dominant und erinnert sehr stark, wie schon anfangs erwähnt, an Filmmusik. Auch dies an sich nicht störend oder widersinnig, aber auffallend.

An den beiden ersten Abenden, an denen ich das Stück sah, spielte Aaron Monaghan Billy mit dem verkrüppelten Arm und Bein auf der linken Seite. Am Tag nach der Premiere spielte er die Rolle seitenverkehrt; das hatte nicht nur zur Folge, dass ich irritiert war, auch die übrigen Schauspieler waren in ihrem Spiel etwas gehemmt: war es nachvollziehbar und plausibel, dass die Figuren Billy immer nur am Kopf oder auf der gesunden rechten Seite berührten, kam es durch diesen Wechsel zu zögernden Handbewegungen und Unsicherheit. Aaron Monaghan hingegen meisterte diesen Wechsel hervorragend.

Auffallend war auch, dass sich die tätlichen Übergriffe auf Billy sehr in Grenzen hielten.¹⁵⁸ Auch wenn der Text diese Übergriffe anbietet, sie wurden nicht ausgenutzt. Das Programmheft bietet neben ausführlichen Informationen zum Autor und den Schauspielern sowie den wichtigsten Mitarbeitern vor allem einen Überblick über die geplante Tour.¹⁵⁹ Außerdem beinhaltet das Programmheft einen Aufsatz von Fintan O'Toole – „*A Mind in Connemara*“¹⁶⁰ – einige Probenfotos, sowie kurze Überblicke über Druid und die Atlantic Theater Company.

Was das Publikum betrifft, so gab es an allen drei Abenden große Unterschiede in der Reaktion. War das Publikum am 13.09. eher zurückhaltend – den ersten großen Lacher gab es mit der ersten Erwähnung von „Ireland mustn't be such a bad place...“¹⁶¹, ansonsten blieb es bis zur Pause relativ ruhig. Erst als die Zeile mit „Shark“¹⁶² wieder kam, wurde gelacht, nicht bei den inzwischen immer wieder vorkommenden

¹⁵⁷ Interview mit Francis O'Connor am 16.09.2008, im Anhang, Seite 1011.

¹⁵⁸ Anders als bei der Inszenierung von Zelig Theatre; siehe: III.2.1.2.

¹⁵⁹ Nach Galway (12.- 27. September), Cork (30. September bis 4. Oktober), Dublin (6. bis 11. Oktober), Longford (13. und 14. Oktober), Portlaoise (16. – 18. Oktober), Ennis (20. – 22. Oktober), Tralee (24. und 25. Oktober), Letterkenny (28. Oktober bis 1. November), Salford (4. – 8. November), Oxford (11. – 15. November), Dún Laoghaire (18. – 22. November) und New York (10. Dezember bis 1. März 2009, was ja dann bis 15. März verlängert wurde).

¹⁶⁰ Ursprünglich erschienen im New Yorker am 6. März 2006

¹⁶¹ *The Cripple of Inishmaan* Szene 1, Seite 14.

¹⁶² *The Cripple of Inishmaan* Szene 8, Seite 78.

Varianten, dann erst wieder bei „Cripple Fellas“¹⁶³. Alles in allem setzte sich das Publikum aus allen Altersschichten zusammen und aus Gesprächen während der Pause und nach der Aufführung wurde offensichtlich, dass es ein großes Erstaunen darüber gab, wie die Figuren miteinander umgingen und vor allem, was sie sich verbal an den Kopf werfen. Ansonsten wurden vor allem Vergleiche mit anderen Druid/McDonagh-Inszenierungen bzw. mit der Inszenierung von *The Lieutenant of Inishmore* ein Jahr zuvor am Town Hall Theatre angestellt.

Die Aufführung am 15.09. hingegen vor einem sehr lebhaften und Anteil nehmenden Publikum wurde zu etwas ganz Besonderem: Aaron Monaghan äußerte die Vermutung,¹⁶⁴ dass das Publikum am Tag vor der Premiere um einiges jünger war, mir sind jedoch keine Unterschiede zu den anderen beiden Tagen aufgefallen. Ganz offensichtlich waren die Reaktionen, nicht nur Lachen, sondern auch Atem-Anhalten und zustimmendes Kopfnicken oder ungläubiges Kopfschütteln, viel heftiger.

Im Unterschied zu den beiden Voraufführungen, die ich besucht hatte, war am Tag nach der Premiere das Theater nicht ganz ausverkauft. Ganz so enthusiastisch wie bei der öffentlichen Vorstellung vor der Premiere war die Stimmung auch nicht, die Reaktionen hielten sich in Grenzen, es wurde zwar häufig, aber nicht unbedingt an den erwünschten oder erwarteten Stellen gelacht.¹⁶⁵

Aaron Monaghan, angesprochen auf seinen Zugang zu seiner Rolle von Billy:

[...] when I read the play – I have read the play before – when I read it again I realised it was really, really funny. But then, the more I read it, the less funny the character of Billy was to me, and that appealed me more. I just thought he wasn't such a deep character. I thought the play was extremely funny, but the more I read it there were more of these like darker, more serious undertones, and that really appealed to me, actually. There was all that... and it was a physical challenge as well. I like all that kind of stuff.¹⁶⁶

Und ganz generell zu dem Stück meint Aaron Monaghan, es sei viel mehr, als sie, die Schauspieler, während den Proben dachten, denn

In the previews we rediscovered [...] that this thing of plot twists and turns and there are so many endings to the play. 'Cos the play could end after, it could end in some ways after when Billy dies in Hollywood, and it could end when Babbybobby beats him up, and it could end, you know, it could end with Billy hearing the story about his mummy and daddy from Johnnypateenmike. And then, it could end with... it doesn't end there. There is always... And then you hear the real story that Billy overhears, but

¹⁶³ Ebenfalls *The Cripple of Inishmaan* Szene 8, Seite 88.

¹⁶⁴ Siehe Interview mit Aaron Monaghan vom 17.09.2008, im Anhang, ab Seite 1018.

¹⁶⁵ Siehe auch Anmerkungen im Interview mit Aaron Monaghan vom 17.09.2008, im Anhang, Seite 1022.

¹⁶⁶ Interview mit Aaron Monaghan am 17.09.2008, im Anhang, Seite 1018 – 1019.

you don't know that, and when Billy comes out he is going to drown himself, and then another thing, Helen comes back in. It's just amazing.

[...] It seemed very, very funny. You know, when you just read it really quickly, you read it in an hour and then you go: ah, it's really light. And you don't go paying too much attention to it. That kind of worried me, because I thought it doesn't seem to be that... But the more and more you do read it, the more and more darker and the heavier it gets. And I think that was absolutely there in rehearsals, too. And the way those characters speak to each other as well.¹⁶⁷

¹⁶⁷ Interview mit Aaron Monaghan am 17.09.2008, im Anhang, Seite 1019.

III.2.1.3.1. Pressereaktionen zu *The Cripple of Inishmaan* (2008/09):

Ein kollektives “endlich“ ging durch die irische Presse, als es offiziell bestätigt wurde, dass die Druid Theatre Company ein weiteres Mal ein Stück von Martin McDonagh auf die Bühne bringen würde. Erste Portraits über die Schauspieler wurden in diversen Zeitungen veröffentlicht¹⁶⁸, ebenso wurde Martin McDonagh wieder ins Gedächtnis gerufen: diesmal mit dem Hinweis auf seine Erfolge im Film mit *Six Shooter* und *In Bruges*. Nach und nach kamen dann auch Verweise auf die Anfänge, die zwölf Jahre zuvor uraufgeführte *The Beauty Queen of Leenane* und die Erfolgsgeschichte.¹⁶⁹

Neben den üblichen Hintergrundinformationen hebt Judy Murphy in ihrem Artikel einen Grund hervor, weshalb es zu dieser neuen Inszenierung gekommen ist:

McDonagh feels previous productions have focused too much on the comic; he wants a balance between the comic and the sad. Of the darker aspects of *The Cripple*, he says: “there’s probably a bit of blackness in there, too, I’ll be honest.”¹⁷⁰

Obwohl es öffentliche Voraufführungen des Stückes gab, die ersten offiziellen Reaktionen auf die neue Inszenierung erschienen erst zwei Tage nach der Premiere. Connor Maguires Artikel ist durchgehend enthusiastisch, er räumt zu Beginn seines Artikels jedoch ein, dass es für Außenstehende, d.h. für ein Publikum, das weder die Stücke Martin McDonaghs noch die Inszenierungen der Druid Theatre Company kennt, schwierig und verstörend sein kann, sich das Stück anzuschauen, aber in jedem Fall sei es einen Besuch wert.¹⁷¹ Schließlich ist das Bild, das Martin McDonagh von Irland zeichnet, kein schmeichelhaftes. Seine persönliche Meinung, vor allem was die schauspielerischen Leistungen betraf, formulierte er so:

For me? It was sheer joy. The old magic was back, in spades. A stellar cast included Druid founder member Marie Mullen in a perfectly underplayed two-hander (Aunt Kate) wit Dearbhla Molloy (Aunt Eileen), whose mission in life is to mind the wee

¹⁶⁸ Vor allem über Karry Condon finden sich viele Berichte und Interviews mit ihr. Ihren ersten Auftritt in einem McDonagh Stück hatte die damals 19-jährige als Mairead in *The Lieutenant of Inishmore* in der Uraufführung in London; außerdem spielte sie Girleen in *The Lonesome West* sowie nochmals die Rolle der Mairead in der mit einem Tony Awards ausgezeichneten New Yorker Inszenierung von *The Lieutenant of Inishmore*. Siehe u.a.: Charlie McBride: *Kerry Condon: from Tipp to Rome to Inishmaan*. Galway Advertiser, 04.09.2008, Seite 78. Sara Keating: *Confidence Trick*. Irish Times Magazin, 13.09.2008, Seite 10 – 12. Donald O’Donoghue: *Interview: Karry Condon*. RTE Guid, 20.09.2008, Seite 37. Oder über Laurence Kinlan in: Richie Taylor: *That was Then*. Irish Independent Broadsheet, 13.09.2008, Seite 6.

¹⁶⁹ u.a.: Barry Egan: *His cruel imaginings*. Sunday Independent, 07.09.2008, Seite 11.

¹⁷⁰ Judy Murphy: *Martin returns to the Druid*. Irish Examiner, 16.09.2008, Seite 16.

¹⁷¹ Siehe: Connor Maguire: *Druid magic comes alive in this Cripple*. Tuam Herald, 18.09.2008, Seite 10.

„cripple boy“, Billy (Aaron Monaghan), whose perfectly good real foot must have hurt like Hell after the outstanding performance he put in.¹⁷²

Die schon von Judy Murphy angesprochene Produktion des Stückes in England nimmt auch Patrick Lonergan in seiner Besprechung der Inszenierung als Einleitung:

That version was lively and likeable [...] But, looking back, it could be argued that Hytner's production moved too quickly, and placed too much emphasis on the play's humorous qualities. Because audience were too busy laughing to think about what they were seeing, some critics suggested that the play itself was superficial. Others claimed that it was heartless, observing correctly that *The Cripple* is a savage play – but because audiences weren't giving time to understand that savagery, they also formed the impression that it is a cruel play.¹⁷³

Er geht dann noch näher auf die Inszenierung ein und hebt die Regiearbeit von Garry Hynes und die Arbeit des ganzen Teams hervor.

Under Gary Hynes's direction, this Druid production [...] allows us to appreciate the play's depth and complexity without sacrificing any of its comedic power. Hynes's production is, quite literally, darker than any we've seen before. The set and the costumes by Francis O'Connor are presented in muted colours, with his faded greens and soft greys offset only occasionally with flashes of crimson and red. The lighting by Davy Cunningham is similarly harsh: the only warmth on stage comes from an oil lamp hanging tenuously from the flies. We now understand why McDonagh's characters are so desperate to escape this environment – by fleeing to Hollywood, telling stories or committing suicide. The dramatic energy of this production therefore arises from a clash between the characters' compulsion to imagine a better life and their obligation to accept the fact that their choices are limited to what they see on front of them. [...] This, then, is an intelligent and compassionate production of an important Irish play.¹⁷⁴

Auch Helen Meany, die eine Vorbesprechung für das New Yorker Publikum schreibt, erinnert an die Uraufführung und vergleicht die beiden Inszenierungen:

the black comedy is slowed down and given somber treatment here, with an impeccable cast that pays close attention to the rhythms of McDonagh's dialogue.¹⁷⁵

In diesem langen Artikel geht Helen Meany auch näher auf das Stück ein, auf die Charaktere, einzelne Szenen, die Ausstattung und die Leistung der Schauspieler. Für das nicht-irische Publikum konzentriert sie sich auf die Darstellung Irlands in dem Stück, sowohl die Darstellung für das Publikum als auch die Sichtweise der Figuren auf Irland sowie die Reaktion darauf:

Some Irish observers have uncomfortably wondered whether they are the butt of his humor, while international audiences have questioned whether the world depicted in his plays is 'real'. [...] The mythic view of the West of Ireland presented in the 1934 Robert Flaherty movie is casually punctured by the islanders in a comic scene in which

¹⁷² Connor Maguire: *Druid magic comes alive in this Cripple*.

¹⁷³ Patrick Lonergan: *Other Reviews – The Cripple of Inishmaan*. Irish Times, 18.09.2008, Seite 18.

¹⁷⁴ Ebenda.

¹⁷⁵ Helen Meany: *The Cripple of Inishmaan*. Variety, 19.09.2008.

they watch the film and are unimpressed. While the locals don't recognize themselves in the portrayal, they are gratified by the external validation it represents.¹⁷⁶

Helen Meany beschreibt das Stück als sehr ironisch, vor allem, da „the relationships between truth and invention is constantly slipping and shifting.“¹⁷⁷ Mit ein Umstand, so schließt sie ihren Artikel, der verhindert voreilige Schlüsse zu ziehen.¹⁷⁸ Dieser Artikel zeigt auch, wie differenzierter das Stück nach all den Jahren aufgenommen wurde; elf Jahre zuvor war das Stück vor allem als 'nette Geschichte' kommentiert und sogar inszeniert worden.¹⁷⁹

Und nochmals zu Judy Murphy, die einige Tage nach der Premiere noch genauer auf die neue Inszenierung eingeht: Auch sie hebt den Unterschied zur Uraufführung hervor:

[...] Garry Hynes's new production for *Druid* shows an understanding of McDonagh's work lacking in the original.¹⁸⁰

Hier sind zum ersten Mal auch wirklich kritische Töne zu hören, vorerst mehr am Stück selber als an der Inszenierung, aber durchaus auch an der Auswahl der Schauspieler. So schreibt Judy Murphy weiter:

there are weaknesses in this play, and not even Hynes's fine direction can disguise them. McDonagh hits on certain themes – such as the local 'hard girl' Helen's habit of 'pegging eggs' at people, or Cripple Billy's tendency to stare at cows – but he seriously overplays them. Similarly, a line [Ireland mustn't be....] [...] eventually wears a bit thin. There are also problems with diction. David Pears, [Johnnypateenmike] [...] his accent is a distraction.¹⁸¹

Auch gibt es Zeitungsartikel, die Schauspieler aus der Produktion zu Wort kommen lassen. Schon gleich nach der Premiere gab es ein Interview mit Kerry Condon¹⁸² – die auch schon in der Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore* mitgespielt hatte – und etwas später findet sich ein kurzes Portrait über Marie Mullen in der Zeitung.¹⁸³

¹⁷⁶ Helen Meany: *The Cripple of Inishmaan*.

¹⁷⁷ Ebenda.

¹⁷⁸ Siehe: ebenda.

¹⁷⁹ Siehe u.a. II.3.2.1. *The Cripple of Inishmaan*.

¹⁸⁰ Judy Murphy: *The Cripple of Inishmaan*. Irish Examiner, 20.09.2008, Seite 11.

¹⁸¹ Ebenda.

¹⁸² Siehe oben.

¹⁸³ Caitlin O'Hanlon: *Druid founder Marie Mullen returns to the Galway stage in The Cripple of Inishmaan*. Galway first, 22.09.2008, Seite 22. Ein weiteres Interview findet sich unter: Kaith Pattison: *On the road again*. Clare People, 14.10.2008, Seite 45.

Ebenfalls mit Vergleichen zur Uraufführung beginnt Emer O’Kelly in dem Artikel über die Aufführung: Die Produktion des Royal National Theatres „was played in pastiche.“¹⁸⁴ Garry Hynes, so Emer O’Kelly weiter,

has pounded McDonagh’s cynical exploitation of his gullible audiences into the dust, and by dragging the play into a world of harsh reality has given it real pathos and tragedy.¹⁸⁵

Nach den zwei Wochen am Town Hall Theatre in Galway wurde das Stück in mehreren kleineren und größeren Städten Irlands gespielt bevor es weiter nach England und schließlich nach New York ging. Schon während der ersten Wochen erschienen in vielen der Lokalblätter Vorankündigungen und erste Vorbesprechungen der Inszenierung, meistens wurde jedoch der Presstext der Druid Theatre Company komplett oder in gekürzter Form abgedruckt.¹⁸⁶ So sind individuelle Texte zu der Inszenierung trotz der Fülle an Artikeln eher selten, zeigen aber mehr von der Inszenierung und dem Stück als der Presstext alleine.

Liam Heylin schreibt über die Aufführungen im Cork Opera House:

This is a sensationally funny piece of theatre in a thoroughly well acted and beautifully designed production. Martin McDonagh’s writing is mercilessly and relentlessly funny and at first it seems that his interest is in blackly comic cruelties but in fact [...] his fixation is with how things are represented. This is particularly good at the end, when any one of several scenes in the last few minutes of the play could be the ending.¹⁸⁷

Weit weniger positiv eine Kritik von Rachel Andrews: Der Artikel geht auf die kritischen Stimmen ein und hebt den Gebrauch von Klischees hervor. Zwar betont Rachel Andrews die herausragende Leistung der Regisseurin und der Schauspieler,¹⁸⁸ fügt aber an:

many find his work trite and superficial, spinning language and stock characters for comedy while eschewing subtlety. [...] The play [...] is populated, as in the manner of the rest of McDonagh’s work, with misfits, deviants and buffoons.[...] [I]n a sense, it is also theatre-by-numbers. It seems that McDonagh’s strengths of language, action and storytelling are used at the expense of having something to say.¹⁸⁹

Sehr genau und mit einer Liebe für Details widmet sich Mick Heaney in seinem Artikel in der Sunday Times dem Stück und der Inszenierung durch die Druid Theatre

¹⁸⁴ Emer O’Kelly: *From sneers to Inishmaan’s silk purse*. Sunday Independent – Living supplement, 28.09.2008, Seite 11.

¹⁸⁵ Ebenda.

¹⁸⁶ Siehe u.a.: Dundrum Gazette, 23.09.2008; Daily Irish Mail, 26.09.2008; Southern Star, 27.09.2008; Curraghoun, 27.09.2008; Cork Evening Echo, 01.10.2008; Roscommon Champion, 07.09.2008; Longford News, 07.10.2008; Clare People, 07.10.2008; Clare Champion, 10.10.2008.

¹⁸⁷ Liam Heylin: *Black comedy with a fantastic ending*. Cork Evening Echo, 01.10.2008, Seite 27.

¹⁸⁸ Siehe: Rachel Andrews: *Island tale divides hearts and minds*. Sunday Business Post, 05.10.2008, Seite 33.

¹⁸⁹ Ebenda.

Company. Zu Beginn schreibt er ausführlich über den Film von Robert Flaherty und die Dreharbeiten 1934, erinnert daran, dass die Uraufführung vor allem eine Schwarze Komödie war, nicht viel mehr, um dann auf die Neuinszenierung einzugehen:

it is the natives who do the conniving, as they capitalise on the film crew's presence. [...] the scenario has another effect, that of turning the spotlight back onto the reputation of the playwright himself. [...] the London-born McDonagh has had to face the same charges as Flaherty: that he is an outsider appropriating and distorting a culture to suit his ideas and further his ambitions.¹⁹⁰

Mick Heaney vergleicht die Inszenierung auch mit derjenigen elf Jahre zuvor, verweist darauf, dass wohl Garry Hynes für die Unterschiede verantwortlich zeichnet, und spricht, wie andere vor ihm, davon, dass diese neue Inszenierung die dunklere Seite des Stückes hervorhebt.¹⁹¹ Trotzdem verschwindet der Humor nicht:

For all the apparent bleakness of the tale, the most immediate feature – as with most of McDonagh's work – is the unforgiving humour that suffuses the dialogue.¹⁹²

Neben dem Humor, der die Stücke Martin McDonaghs auszeichnet, ist es auch die Gewalt, die in diesem Stück behandelt wird und durch die Regie Garry Hynes' noch intensiver herausgearbeitet wurde.

The sudden violence grabs the attention, but more striking is the mood of casual cruelty and melancholic hopelessness, conveyed through the bitterly funny exchanges. It is not bleak laughs, however. Monaghan's outstanding performance capture both the painful physical plight of Billy and his haunted inner turmoil, without turning him into a tragic victim: after all, he resorts to self-serving schemes and empty patriotic rhetoric when the occasion demands.¹⁹³

Das Stück wurde auch im Zuge des Theaterfestivals im Oktober in Dublin aufgeführt, auch hier sind die Reaktionen durchwegs positiv, diverse Artikel verweisen aber auch auf die Kritik, die sich das Stück und Martin McDonagh immer wieder vorwerfen lassen muss und musste: herzlos zu sein. So schreibt Daragh Reddin: Das Stück

is certainly relentlessly savage but is also side-splitting funny and nowhere near as heartless or superficial as his detractors have suggested.¹⁹⁴

Ganz anders die Kritik von Miriam Fitzpatrick: Zwar erwähnt sie den Erfolg des Stückes und die schauspielerische Leistung, macht aber ansonsten deutlich, wie wenig sie von dem Stück an sich hält:

The humour runs thick and fast in the opening scene as Kate and Eileen caustically remark on how only the most socially desperate of girls would kiss Cripple Billy. But

¹⁹⁰ Mick Heaney: *Spinning yarns*. Sunday Times – Culture supplement, 05.10.2008, Seite 24.

¹⁹¹ „Hynes's version of McDonagh's drama draws out its deeper elements by concentrating on its more scabrous surface.“ Ebenda.

¹⁹² Ebenda.

¹⁹³ Ebenda.

¹⁹⁴ Daragh Reddin: *Visit to craggy island*. Metro, 08.10.2008, Seite 13.

rather than being the warm-up to an uproarious evening, it transpires to be the only wholesomely entertaining scene. Much of the blame elsewhere lies with the frightening west Of Ireland accents that originate in Dublin but get lost on the way to Galway via Northern Ireland. The comic put-downs are by rote, likening people to a cow, a pig, or a bald donkey. Act II is infinitely more unendurable than Act I, as Cripple Billy's health and outlook take a turn for the worse and the comedy character is like a bad dream that won't go away. The only relief with each scene change is that the ending is brought one step closer.¹⁹⁵

Weitaus positiver, wenn auch durchwegs kritisch, die Besprechung von Colin Murphy einen Tag später in der *Irish Independent*. Auch er weist auf Schwachstellen des Stückes hin, aber sieht die ganze Inszenierung an sich als gelungen an.

How can a playwright be so tedious and yet so compelling? 'The Cripple of Inishmaan' is a boring, sloppy play, for much of its two and a half hours. But there are moments late in the play that speak of a striking talent lurking beneath; of ability to subvert expectations and to pay homage to language even as it is parodied. Taken apart from the rest of Martin McDonagh's work, 'The Cripple' would be a reasonably successful pastiche with surprising, but unresolved, depths. But if McDonagh's reputation appears to have turned it into a modern classic, that is to treat it with far more respect than it deserves. The upside of this is, that we get a crystal clear production from Garry Hynes [...] If you have to see a weak play, see it in great hands.¹⁹⁶

Colin Murphy kritisiert vor allem Martin McDonaghs Hang zur Übertreibung in jeglicher Form, sei dies nun bei den Figuren, dem Humor oder der Gewalt.

He does stage Irish pastiche, with stock characters and grotesque caricatures. He does macabre humour, characterised by extreme violence and characters who are apparently devoid of human decency. He does these very well, but he does them to excess. [...] But it is the third trick that is the source of his originality. Amidst the black comedy and comic grotesques, he creates moments of sudden, unexpected sensitivity, subverting his characters to install bitterly real feeling.¹⁹⁷

Lyn Garner erinnert an die Uraufführung, die vor allem „sympathy and laughs“¹⁹⁸ evozierte, und nennt die Inszenierung von Garry Hynes „a darkly savage account of lives“¹⁹⁹, eine Inszenierung, die „break-your-heart, [and] cruelly funny“²⁰⁰ ist.

Auch die erste Inszenierung des Stückes in New York wird im Zuge der Berichterstattung in Erinnerung gerufen: eine Produktion, die „largely dismissed and which quickly disappeared.“²⁰¹ Eine Herausforderung also für die Druid Produktion,

¹⁹⁵ Miriam FitzPatrick: *A bad dream that just won't end*. Daily Irish Mail, 08.10.2008, Seite 22.

¹⁹⁶ Colin Murphy: *Emotional core can't save this overdone pastiche*. Irish Independent Broadsheet, 09.10.2008, Seite 14.

¹⁹⁷ Ebenda.

¹⁹⁸ Lyn Garner: *The Cripple of Inishmaan*. The Guardian, 10.10.2008.

¹⁹⁹ Ebenda.

²⁰⁰ Ebenda.

²⁰¹ Michael Kuchwara: *Ruehl to star in revival of 'American Plan'*. The Record, 22.10.2008, Seite F4, bzw. auch in der Associated Press vom 21.10.2008 nachzulesen.

oder eine neue Chance für das New Yorker Publikum, das Stück in einer besseren Inszenierung sehen zu können.

Die Verbindung des Stückes zu dem Film von Flaherty ist offensichtlich, die Parallelen zu Synge's *Playboy of the Western World* weniger, allerdings wird Synge sehr oft als geistiger Vater Martin McDonaghs genannt. John O'Riordan macht die Verbindung dieser drei Darstellungen Irlands in seiner Nachbesprechung des Stückes deutlich:

McDonagh [...] takes all the pieties of Irish life and deals with them scabrously, all the sacred cows and shamelessly ogles them. Synge presented the West of Ireland in a lyrical vision of sweet-talking poetic, parricidal playboys and, winsome, caustic, cailins. O'Flaherty, in his classic film, *Man of Aran*, showed the Islanders as noble mariners locked in a historic struggle with adversity. McDonagh's play [...] ingeniously parodies these classics and consciously fights tooth and claw against their tenderised visions. He shows a misanthropic community of infanticides; of dipsomaniac aul' wans and their gossiping, parricidal sons; foul mouthed young women, who are much more cynical and sexually wanton than the clerics who abuse them. If convention has it that we Irish speak no ill of the dead, McDonagh's characters revile them; if it says that we pray for the weak and vulnerable, McDonagh's characters prey on them. McDonagh is not so dystopian but that he defers to an audience's abiding desire for sweet sentiment to prevail at the end, as it does in this acidic comedy.²⁰²

Die Herzlosigkeit, die Martin McDonagh immer wieder vor allem in Bezug auf *The Cripple of Inishmaan* vorgeworfen wurde, wird von anderen vehement bestritten, sogar komplett umgekehrt: Charles Isherwood schreibt in seinem Artikel in der New York Times über die bevorstehenden Aufführungen in New York: „The Cripple is [...] McDonagh's most humane and most affecting play.“²⁰³

Selbst in der Irish Times erschien Mitte Dezember noch ein Artikel zu der Aufführung des Stückes in New York. Belinda McKeon schreibt zum Schluss ihres Artikels über ein 'irisches' Theaterjahr in New York:

There could hardly be a more fitting piece to finish it all off, on Sunday, than McDonagh's blistering satire *The Cripple of Inishmaan*, with its islanders who dream of stardom in America; with its surface quaintness and its steel of darkness and self-savagery flashing beneath; with its knowledge of deep need for stories and the traps into which they lead us.²⁰⁴

Ben Brantley, auch einer jener Kritiker, die von Anfang an über die Stücke Martin McDonaghs geschrieben haben, schreibt über die Neuinszenierung einen langen Artikel in der New York Times nach der Premiere in New York.

²⁰² John O'Riordan: *The Cripple of Inishmaan*. The Times – Public Sector, 01.11.2008, Seite 26.

²⁰³ Charles Isherwood: *Theater*. The New York Times – Arts and Leisure, 07.12.2008, Seite 4.

²⁰⁴ Belinda McKeon: *Irish, but not as New York knows it*. Irish Times, 17.12.2008, Seite 16.

Any work by Mr. McDonagh, the theater's reigning master of gory Irish gothic, would seem an unlikely choice as a cheering cup of wassail. But Garry Hynes's first-rate production of this 1997 comedy about a Hollywood fever epidemic in rural Ireland in 1934 emanates a hearthside warmth and coziness that could well seduce theatergoers put off by the Grand Guignol of McDonagh fare like "The Pillowman" and "The Lieutenant of Inishmore." Be warned, though: This is a play by Mr. McDonagh, which means that sentimental warmth can suddenly scorch and coziness turn claustrophobic. "The Cripple of Inishmaan" is the work that people point to as evidence that Mr. McDonagh has a heart. (Personally, I find that crucial piece of anatomy beating steadily in all his plays, but never mind.) "Cripple" is unusual in his oeuvre in that it has a (fairly) low violence quotient, and there isn't a corpse in sight. It is also his most willfully whimsical work, with fey Irish eccentricities slathered on so thickly that you suspect that Mr. McDonagh had set out to sour us all forever on twinkly Gaelic charm.²⁰⁵

Auch Ben Brantley spricht die erste Inszenierung des Stückes an, fügt aber hinzu, dass er diese nicht gesehen habe. Trotzdem:

But it's hard to imagine an interpretation that makes this play's singular melding of sentimentality and savagery feel more organic than this one does.²⁰⁶

Nach Hinweisen auf die zehn Jahre zuvor so erfolgreichen Stücke Martin McDonaghs in New York, beschreibt Ben Brantley einige Stellen des Stückes und der Inszenierung, hebt typische Sätze Martin McDonaghs hervor²⁰⁷ und beschreibt die Charaktere des Stückes genauer, um anschließend darauf zu verweisen, dass diese nicht unveränderlich sind:

But character is not a fixed entity in Inishmaan. "Cripple" is driven by the inconsistencies of human behavior, which echo this equally sad and funny play's whiplash reversals of mood and fortune. The cast members admirably accept and convey their characters' paradoxical nature without making a big deal of it. This is essential. For while you would assume that everyone in Inishmaan would know everyone else's business inside and out, people can still surprise one another. For lack of much better to do, they hoard secrets; they misrepresent themselves; and oh, how they love to lie.²⁰⁸

Selbst zu Beginn des neuen Jahres finden sich noch Nachbesprechungen des Stückes: David Cote vergleicht das Stück mit J.M. Synge's *The Playboy of the Western World* und stellt die Frage, wie es wohl gewesen sein könnte, wäre das Publikum von 1907 mit *The Cripple of Inishmaan* konfrontiert worden.²⁰⁹ Nach einer Liste all der Dinge, die sich in *The Cripple of Inishmaan* ereignen – „A Bible is tossed into the sea, a

²⁰⁵ Ben Brantley: *The Cripple of Inishmaan*, *On a Barren Isle, Gift of the Gab and Subversive Charm*. The New York Times Review, 22.12.2008.

²⁰⁶ Ebenda.

²⁰⁷ Ben Brantley zitiert aus dem Stück: „Stop thinking aloud,“ Eileen tells him [Billy]. "Did you ever see the Virgin Mary going thinking aloud?" That question is classic McDonagh, a wry warping of Irish folksiness into absurdity.“ Ebenda.

²⁰⁸ Ebenda.

²⁰⁹ Siehe: David Cote: *Reviews: The Cripple of Inishmaan*. Time Out New York, 01.- 07.01.2009, Seite 100.

mother is forced into drunkenness and a disabled youth is beaten bloody²¹⁰ – fügt David Cote hinzu:

Strangely enough, Cripple [...] is gentler than McDonagh's two most recent productions here, *The Lieutenant of Inishmore* and *The Pillowman*.²¹¹

Neben der Erwähnung der Schauspieler in ihren Rollen, hebt David Cote die Regiearbeit von Garry Hynes hervor:

McDonagh's control of grotesquerie never tips too far into cartoon, while director Garry Hynes and members of Ireland's Druid Theatre Company nail the deadpan lyricism; their visiting production deftly shifts from bitter satire to flashes of compassion. The result is deliciously outrageous – but thanks to the leavening laughs, never an outrage.²¹²

Zu Beginn der Berichte über die New Yorker Aufführungen und auch schon in den Vorankündigen ist vorerst von einer Spielzeit bis Februar 2009 die Rede, schon um die Zeit der Premiere finden sich Hinweise darauf, dass das Stück bis Ende Februar²¹³ auf dem Spielplan stehen wird. Letztendlich wurde es noch zweimal verlängert und Mitte März fiel dann der Vorhang (vorerst) endgültig.

²¹⁰ David Cote: *Reviews: The Cripple of Inishmaan*.

²¹¹ Ebenda.

²¹² Ebenda.

²¹³ U.a. in Kitty Holland: *Druid production of McDonagh play well received in New York*. Irish Times, 24.12.2008, Seite 4.

III.2.1.4. *Cripil Inis Meáin* (2009):

Nachtrag:

Im Sommer 2009 wurde im Zuge des Artfestivals von Galway *Cripil Inis Meáin* auf Gälisch aufgeführt. Übersetzt wurde das Stück von Micheál Ó Conghaile (die Übersetzungen der zwei Stücke der Leenane-Trilogie stammen ebenfalls von Micheál Ó Conghaile.²¹⁴) Unter der Regie von Beartla M. Ó Flatharta gab es im Juli insgesamt fünf Vorstellungen.²¹⁵

²¹⁴ 1999 *The Beauty Queen of Leenane: Banríon Álainn an Líonáin* und 2002 *The Lonesome West: Ualach an Uaignis*.

²¹⁵ Ganz interessant vielleicht die andere Schreibweise des Namens „Johnnypateenmike“: auf Gälisch wird der Name „Johnny Pheaitín Mhaidhc“ geschrieben. Viel mehr Hinweise aus dem Programmheft der Inszenierung sind aufgrund sprachlicher Hindernisse nicht zu entziffern.

III.2.2. *THE LIEUTENANT OF INISHMORE*:

His special genius is creating the onstage moment that is simultaneously appalling and funny, macabre and ridiculous, forcing you to wince, then laugh, and then wince about what you're laughing at.²¹⁶

Zwischen den ersten Erfolgen mit der Leenane-Trilogie und *The Cripple of Inishmaan* bis zur ersten Aufführung des nächsten Stückes, *The Lieutenant of Inishmore*, verging eine verhältnismäßig lange Zeit. Als Grund für das Hinauszögern einer Inszenierung des Stückes wurde zunächst der Nordirlandkonflikt, der Ende der 1990er Jahre endlich zu einer wirklich friedlichen Lösung geführt werden sollte (und wurde)²¹⁷, genannt, der mit diesem Stück nicht gefährdet werden sollte. Politisch brisant ist das Stück aber sicherlich nicht, und auch Martin McDonagh, der zwar wiederholt betont hatte, er wolle ein Stück schreiben, dass die Aufmerksamkeit der Terroristen auf ihn lenken würde, räumte ein, dass sich Terroristen das Stück sicherlich nicht ansehen würden...²¹⁸ dafür sei das Theater einfach das falsche Medium. Nachfragen in Irland rückten das Bild nach zehn Jahren in ein anderes Licht: Michael Diskin²¹⁹ bestätigte, dass das Stück vor allem deshalb nicht von der Druid Theatre Company gespielt wurde, da sie schon drei Stücke Martin McDonaghs in kürzester Zeit am Programm stehen hatten, außerdem wäre der Aufwand für eine Inszenierung auch weit über die finanziellen Mittel gegangen. Einige Jahre später war das Stück für die Druid Theatre Company gar nicht mehr im Gespräch, und erst 2007 gab es dann eine irische Erstaufführung durch Andrew Flynn am Galway Town Hall Theatre.²²⁰ Auch er bestätigte mir, dass – nach Absage durch die Druid Theatre Company – Jahrelang die finanzielle Seite der Inszenierung im Weg stand.²²¹

Wie schon erwähnt gibt es überhaupt einige Hinweise, die vermuten lassen, dass sicher nicht das angeblich Politische des Stückes eine Uraufführung so lange hinausgezögert hat. Auf diesen Umstand geht Patrick Lonergan in seinem Aufsatz: „*Too Dangerous to*

²¹⁶ David Segal: *Buckets of Blood Means It's Curtains; Stage Crew Concocts Gallons of Fake Gore For Theatrical Splatter Fest*. The Washington Post, 13.04.2006, Seite C01.

²¹⁷ mit Einschränkungen: Im März 2009 kam es wieder zu Zwischenfällen und Anschlägen in Nord Irland.

²¹⁸ Siehe II.1. Interviews und Portraits.

²¹⁹ Siehe Interview mit Michael Diskin vom 12.07.2006 und 06.02.2007, im Anhang, Seite 954 und Seite 957.

²²⁰ Siehe III.2.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, irische Produktion.

²²¹ Siehe Gespräch mit Andrew Flynn vom 02.09.2006, im Anhang, Seite 954.

*Be Done?*²²² genauer ein und argumentiert, dass viel eher mehrere Faktoren ausschlaggebend dafür waren, dass das Stück erst 2001 auf die Bühne kam. So waren schon bald nach den Erfolgen der ersten vier Stücke Gerüchte und Aussagen im Umlauf, dass Martin McDonagh von ‘Zensur’ und ähnlichem sprach, außerdem wurde sehr bald davon geredet, es wäre politisch einfach zu brisant, das Stück zu jenem Zeitpunkt auf die Bühne zu bringen. Patrick Lonergan zeigt in diesem Aufsatz auf, welche Faktoren dabei eine Rolle spielten und wie dies alles gedeutet werden kann, bzw. welche Schlüsse daraus gezogen werden sollten. Patrick Lonergan zitiert Martin McDonagh, in dem dieser sich auf einen Brief bezieht, den er vom Royal National Theatre bekommen hat, das Stück könne aus politischen Gründen, dem Omagh bombing²²³, nicht aufgeführt werden. Trotzdem wurde das Stück nach dem 11. September an das Theater übernommen, so Patrick Lonergan.²²⁴ Außerdem spreche nichts dafür, dass wirklich das politische Element ausschlaggebend gewesen sein soll, so Patrick Lonergan, dass das Stück nicht eher aufgeführt wurde. Viel eher und wahrscheinlicher²²⁵ ist, dass mit den damals schon vier Stücken einfach schon vier zu ähnliche Stücke auf der Bühne zu sehen waren. Denn:

[t]he only significant feature that distinguishes it from these plays is its political content. It is difficult to believe that the play was too dangerous to be done – but it is also very difficult to believe that it was turned down because of a need for quality control.²²⁶

Im Gegensatz zu all den Stücken, die in den 90er Jahren in London aufgeführt wurden, ist *The Lieutenant of Inishmore* eigentlich recht konservativ, (so wie die anderen Stücke von Martin McDonagh auch) meint Patrick Lonergan.²²⁷ Und all die Warnungen, die es im Vorfeld der Premiere von Seiten des Theaters gab, waren im Grunde auch nichts anderes als Werbung.²²⁸

²²² Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. In: Irish Studies Review. 13/1. Seite 65 – 78.

²²³ 15.08.1998.

²²⁴ Siehe: Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. In: Irish Studies Review. 13/1. Seite 68 – 69.

²²⁵ Und wurde auch mir als Grund angegeben, warum die Druid Theatre Company das Stück nicht damals spielte.

²²⁶ Patrick Lonergan: *Too Dangerous to Be Done? Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. In: Irish Studies Review. 13/1. Seite 69.

²²⁷ Siehe: ebenda, Seite 70.

²²⁸ Siehe: ebenda, Seite 70.

Mary Luckhurst zitiert zu Beginn ihres Aufsatzes²²⁹ über *The Lieutenant of Inishmore* diverse Kommentare Martin McDonaghs bezüglich der Theater, die das Stück ablehnten. Martin McDonagh warf den Theatern Feigheit vor. Am 11. Mai 2001 kam es schließlich zur Uraufführung des Stückes in Stratford durch die Royal Shakespeare Company. Das Stück wurde als ein ‘taboo-breaking play’²³⁰ angekündigt. In ihrem Aufsatz zeigt Mary Luckhurst auf, dass Martin McDonagh, trotz seiner Ambitionen, vor allem mit dem Stück *The Lieutenant of Inishmore* zum *Enfant Terrible* zu werden,

a thoroughly establishment figure [is] who relies on monolithic, prejudicial constructs of rural Ireland to generate himself an income. [...] Stereotyping is as much a feature of McDonagh’s person as it is of his plays [...]²³¹

So argumentiert sie, dass die Figuren durch ihre Blödheit eine ernsthafte Auseinandersetzung mit dem Stück nicht zulassen würden:

[...] McDonagh’s characters are also *all* psychopathic morons [...] All the characters in *The Lieutenant* have the same profile and the only competition is between who can say the stupidest thing and who can commit the stupidest act. [...] insisting on the pig ignorance of very character McDonagh makes any serious debate impossible. Even a single intelligent person, able to challenge, or comment on proceedings in order to expose contrary vies and set up an interrogative dynamic would have allowed space for some interesting reflection [...]²³²

In wie weit das Stück dann ein ganz anderes geworden wäre, sei dahingestellt.

Broadly, the play depicts on orgy of random violence, and individuals fuelled by a mixture of puritanism, sentimentality, and mindless fanaticism, whose political aims have long been subsumed by a desire to terrorize for its own sake.²³³

So sei es ein Widerspruch in sich, meint Mary Luckhurst, ein politisch relevantes Stück in Form einer Farce zu bringen, in der die Figuren hoffnungslos vertrottelt und durch und durch psychopathisch sind.²³⁴ Die Möglichkeiten und die Aussagekraft einer Farce würden somit irrelevant und inhaltslos werden. Mary Luckhurst zitiert in Folge einige Kritiken bezüglich der Uraufführung in Stratford und argumentiert weiter, dass sich bei einem Stück, in dem Blut wegen einer Katze vergossen wird und die Charaktere ausnahmslos einfältig und dumm erscheinen, die Frage stellen würde, ob

²²⁹ Mary Luckhurst: *Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 116 – 129.

²³⁰ Siehe Daniel Rosenthal: *How to slay ’em in the Isles*. The Independent, 11.04.2001.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/how-to-slay-em-in-the-isles-681030.html>

²³¹ Mary Luckhurst: *Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*. 2006, Seite 117 – 118.

²³² Ebenda, Seite 119.

²³³ Ebenda, Seite 119.

²³⁴ Siehe: ebenda, Seite 119.

überhaupt eine der Figuren es wert gewesen wäre, gerettet zu werden.²³⁵ Neben den durchaus positiven Kritiken, die zu dem Stück erschienen sind, finden sich auch einige weniger enthusiastische, u.a. erwähnt Mary Luckhurst eine Kritik von Nicolas de Jongh, in der er das Stück als einen „triumph of bad taste“²³⁶ bezeichnet. *The Lieutenant on Inishmore* sei jedoch ein Stück

that lets the English off the hook because it reinforces familiar stereotypes about ‘Irishness’ and ‘Ireland’ that were originally invented to brutalize a nation and justify colonization. *The Lieutenant* feeds spectacularly well into a propaganda machine that has been so horribly effective that most English-born people are ignorant of the politics of Ireland’s history and still believe that The Troubles have little to do with England.²³⁷

So sei das Bild Irlands, das Martin McDonagh in seinen Stücken zeichnet, vor allem in *The Lieutenant of Inishmore*, ein durchaus negatives, argumentiert Mary Luckhurst. Sie wirft Martin McDonagh vor, sich selbst zu widersprechen, wenn er behauptet, seine Stücke seien nur Geschichten, die er erzählen möchte, und hätten nichts mit der Realität zu tun, wollten kein Bild Irlands wiedergeben, er andererseits jedoch *The Lieutenant of Inishmore* als ein politisches Stück über den Nordirlandkonflikt bezeichnet, das er aus einer Art pazifistischer Wut²³⁸ heraus geschrieben habe. Und so folgert Mary Luckhurst, dass Martin McDonagh in einer Tradition von durchaus respektablen Autoren²³⁹ schreibe, die ein wenig schmeichelhaftes Bild der Iren erschaffen, trotzdem aber auch von Iren gerne gesehen werden. (Dies erinnert ein wenig an die Darstellung des ‘urtypischen Wienerers’ in diversen Filmen aus älterer und neuerer Zeit, auch oft kein schmeichelhaftes Bild, aber geliebt, vor allem vom Wiener Publikum.) Hier findet sich wohl die Bestätigung, dass auch das negativste Bild besser ist, als gar nicht erwähnt zu werden.²⁴⁰

Gegenteilig die Ausführung von Catherine Rees²⁴¹ bezüglich des Stückes: Sie zitiert zuerst Teile von Mary Luckhursts Aufsatz und widerspricht ihr in der Feststellung, dass das Stück etwas vorgeben will, was es nicht ist. Catherine Rees kritisiert auch indirekt zu Beginn ihres Aufsatzes, dass es anscheinend unmöglich für das irische

²³⁵ Siehe: ebenda, Seite 120.

²³⁶ Nicolas de Jongh, Evening Standard, 14.05.2001, zitiert nach Mary Luckhurst: ebenda, Seite 121.

²³⁷ Mary Luckhurst: *Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*, Seite 121.

²³⁸ siehe II.1. Interviews und Portraits.

²³⁹ Siehe: Mary Luckhurst: *Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*. 2006, Seite 123.

²⁴⁰ Siehe auch Interview mit Aaron Monaghan, im Anhang, ab Seite 1018.

²⁴¹ Catherine Rees: *The Politics of Morality: The Lieutenant of Inishmore*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 130 – 140.

Drama ist, sich einer politischen Diskussion zu entziehen, weder bezogen auf den Inhalt des Stückes noch auf den Autor.²⁴²

Martin McDonagh [...] has been attacked and praised in equal measure for both responding to and refusing to be restrained by the accepted trajectory of Irish theatre.²⁴³

Sie hebt die besondere Stellung Martin McDonaghs hervor, der als Grenzgänger, als Nicht-Ire und doch irischer Abstammung ein Spiel mit und gegen die Tradition treibt. Und so wiederholt Catherine Rees, dass es ein gängiger Fehler sei, irisches Drama mit politischem Drama per se zu verbinden, was zu Reaktionen wie der von Mary Luckhurst führen würde.²⁴⁴ Ebenso seien Kritiken zu hinterfragen, die bemängeln, dass das Publikum – allem voran das britische – nur zum Lachen, nicht aber zum Nachdenken animiert würde.

The mere fact of his writing an Irish drama on an Irish subject does not dictate a resolute didactic purpose, and to wish for such a moral outlook in the work of a playwright such as McDonagh is, arguable, to miss the point of his drama.²⁴⁵

Ohne Zweifel ist das Stück, so Catherine Rees, ein gewalttätiges und grausames Stück, das an *Reservoir Dogs* erinnert – besonders in der zweiten Szene, in der Padraic James foltert.

What makes the violence harder to stomach is the comedy which accompanies it, and it is this irreverence to the violence of the Northern Irish political situation which so unnerves critics.²⁴⁶

In diesem Sinne beinhaltet die Gewalt in dem Stück viel einer Farce und Martin McDonagh verwendet die Gewalt nicht als Stimulus oder Mittel zum Zweck, sondern um die Grausamkeiten des Terrorismus' als etwas Vergebliches, Nutzloses und Überflüssiges zu stigmatisieren.²⁴⁷ Außerdem, so Catherine Rees, sei selbst bei einem Vergleich mit John Millington Synge betreffend den Umgang mit Westirland als Kulisse mehr Übereinstimmung als Abweichung zu finden, so z.B. das Überzeichnen der Gepflogenheiten, Charaktere und der Sprache – bei Synge weniger, bei McDonagh mehr.²⁴⁸

Der Einsatz von Gewalt und Humor bringt noch einen weiteren, unübersehbaren Aspekt hinsichtlich der Rezeption des Stückes mit sich: Gewalt an sich – Catherine

²⁴² Siehe: ebenda, Seite 130.

²⁴³ Ebenda, Seite 130.

²⁴⁴ Siehe: Mary Luckhurst: *Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*. 2006, Seite 116 – 129.

²⁴⁵ Catherine Rees: *The Politics of Morality: The Lieutenant of Inishmore*. 2006, Seite 131.

²⁴⁶ Ebenda, Seite 132.

²⁴⁷ Siehe auch: ebenda, Seite 132.

²⁴⁸ Siehe: ebenda, Seite 133.

Rees zitiert hier Aleks Sierz²⁴⁹ – wird im Theater (oder Film) entweder ignoriert oder es wird über sie gelacht.

We cannot ignore the terror in McDonagh's play because we are laughing at it, but on a deeper level the audience is also implicated in the violence because we are vicariously enjoying it. This is exactly the uncomfortable position McDonagh wishes to put us in.²⁵⁰

Und so ist die Argumentation Mary Luckhurst auch nicht haltbar, dass McDonagh es dem britischen Publikum recht machen möchte, denn, so Catherine Rees, Mary Luckhurst übersehe dabei die komplexe Falle, die Martin McDonagh schaffe. Denn nicht die Haltung, die Figuren seien allesamt Idioten (und damit würden sie das Vorurteil gegenüber dem ländlichen Irland bestätigen), sondern die Tatsache, dass das Publikum mehr um das Leben einer Katze fürchte, sei das signifikante des Stückes.²⁵¹ Und somit, kann man den Faden weiter spinnen, sei dies auch das wirklich Politische des Stückes, denn ein Katzenleben wird über das von vier Menschen gestellt. Überdies liefert Martin McDonagh in dem Stück viele sentimental angehauchte Momente,²⁵² die Vorurteile, Klischees und desgleichen vor Augen führen; die Moralvorstellungen des Publikums werden unter die Lupe genommen und utopische Ideen und Ideale werden entlarvt.

Ein positives Ende ist die Hoffnung, es würde doch anders werden – schließlich wird Wee Thomas nicht von Davey und Donny erschossen. Laut Catherine Rees liegt es am Publikum, diesen positiven Ausgang zu verstehen, zu akzeptieren, und die damit verbundene politische Botschaft, dass es auch anders geht. Schließlich fällt am Ende der Satz „So all this terror has been for absolutely nothing?“²⁵³ als Wee Thomas lebendig von seinem Ausflug in eine Küche mit vier Leichen am Boden zurückkommt.

Auf die Einstellung des Publikums bezieht sich auch Ashley Taggart. Ausgehend von einer Analyse der Publikumsreaktion auf eine Aufführung im Garrick Theatre ist der Inhalt des Aufsatzes vorwiegend auf Komiktheorien aufgebaut.²⁵⁴ So hebt er hervor, dass als Reaktion des Publikums während der ersten Stunde des Stückes ein Unbehagen vorherrschte, die Reaktion sich vorwiegend darauf beschränkte, dass jeder

²⁴⁹ Aleks Sierz: *In-Yer-Face Theatre: British Drama Today*. Farber and Faber, London, 2001

²⁵⁰ Catherine Rees: *The Politics of Morality: The Lieutenant of Inishmore*. 2006, Seite 134.

²⁵¹ Siehe: ebenda, Seite 134.

²⁵² Wie auch bei *The Cripple of Inishmaan*, am deutlichsten in der siebenten und achten Szene zu sehen.

²⁵³ *The Lieutenant of Inishmore*, Seite 55.

²⁵⁴ Ashley Taggart: *An Economy of Pity: McDonagh's Monstrous Regiment*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 162 – 173.

jeden beobachtete. Je absurder das Stück jedoch wurde, desto angespannter wurde die Situation, erst in den letzten Minuten, so beschreibt Ashley Taggart, entlud sich diese aufgestaute Energie.²⁵⁵

At the precise moment when the house gave itself permission to laugh, something became very clear. The evening, this particular performance, had been transformed, for whatever complex of reasons, into a performance of a different kind: a stress-test to near-destruction of the fundamental contract between dramatist and audience. McDonagh's ability to straddle the razor's edge between horror and humour had produced an intriguing meta-theatrical moment.²⁵⁶

Wie schon erwähnt, sind die Unterschiede in der Rezeption dieses bestimmten Stückes stark vom kulturellen Hintergrund des Publikums abhängig. Wurde die Diskussion zu Beginn der ersten Aufführungen noch durch das Stück selbst und die (vermeintlichen) Intentionen des Autors dominiert, so wurde die Diskussion über die Jahre immer mehr zu einer publikumsbezogenen.²⁵⁷

Wie wichtig in dieser Diskussion auch das Element Film ist, zeigen nicht nur die vielen Referenzen Martin McDonaghs auf den Film, sondern auch die enge Verbundenheit der Stückinhalte und Stückstrukturen. Laura Eldred geht in ihrem Aufsatz näher auf diese Ähnlichkeit ein und zeigt anhand der Strukturierung von slasher Filmen²⁵⁸ die große Ähnlichkeit auf:

In *Lieutenant*, the plot follows a similar structure to the slasher film. The killer comes to the remote community; murders begin; blood, gore, and body parts are strewn about; the murderer is dispatched by a female using his own weapons. The basic plot structure maps onto the slasher film easily. However, the most interesting and significant similarities between the play and slasher films actually occur in the nuances of character development. These highly formulaic horror films require a particular sort of villain and a particular kind of heroine; the twisted gender dynamics of the average slasher feature a somehow feminine, but male, killer and a rather masculine, but female, final girl.²⁵⁹

Diese Strukturen sind nicht neu, wie Laura Eldred hinweist, und sogar bei Synges *Playboy* zu finden.²⁶⁰

²⁵⁵ Siehe: Ashley Taggart: *An Economy of Pity: McDonagh's Monstrous Regiment*.

²⁵⁶ Ebenda, Seite 163.

²⁵⁷ Siehe dazu Interviews mit Michael Diskin vom 12.07.2006 und 06.02.2007 bezüglich *The Lieutenant of Inishmore* in Irland. Im Anhang, Seite 954 und 957.

²⁵⁸ Siehe: Laura Eldred: *Martin McDonagh's Blend of Tradition and Horrific Innovation*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 202 u.f.

²⁵⁹ Siehe: ebenda, Seite 202 – 203.

²⁶⁰ Siehe: ebenda, Seite 203.

Weitere auffällige Ähnlichkeiten sind in den einzelnen Charakteren zu finden; so zählt Laura Eldred Padraic auf, der „sexually underdeveloped and frustrated, with a very conservative moral outlook“²⁶¹ ist, und vergleicht ihn mit Figuren wie Norman Bates as Psycho. Abgesehen davon hat er eine niedrige Meinung von Frauen und schimpft mit James, als dieser während der Folter flucht.²⁶² Mairead erfüllt ebenfalls die Voraussetzungen in dem Schema eines slasher Filmes; Mairead wird als wild, keinesfalls weiblich beschrieben²⁶³, sie spielt mit Waffen und am Ende verwendet sie nicht nur Padraics Waffen, um ihn zu richten, sondern sie verwendet sie genauso wie er.²⁶⁴

In der Diskussion über den Handlungszeitraum des Stückes²⁶⁵ nennt Shaun Richards das Jahr 1993 – allerdings mit dem Hinweis, dass es keine genauen Hinweise gibt.²⁶⁶ So ist *The Lieutenant of Inishmore* das einzige der irischen Stücke Martin McDonaghs, dem eine zeitliche Zuordenbarkeit fehlt, das nur vage die Aktualität mit einbezieht und so zeitgenössisch erscheint.

As a result of this imprecision, the play lacks the substantive echoes of Synge and of the world he evoked, which in *The Leenane Trilogy* (and *Cripple of Inishmaan*) provided ‘the depth model’ for McDonagh’s work.²⁶⁷

Patrick Lonergan macht darauf aufmerksam, dass das Stück zwar weltweit – vor allem nach 9/11 – großen Zuspruch erfuhr,²⁶⁸ die ersten Aufführungen des Stückes in Irland jedoch mit Skepsis aufgenommen worden waren. Die englische Produktion kam im Zuge des Dublin Theatre Festivals im Oktober 2003 nach Irland und das Stück wurde nur fünf Mal gespielt – die Reaktionen waren durchgehend negativ, „with the result that its final performances were poorly attended.“²⁶⁹

²⁶¹ Laura Eldred: *Martin McDonagh’s Blend of Tradition and Horrific Innovation*, Seite 203.

²⁶² Siehe: Ebenda, Seite 204.

²⁶³ Siehe: Personenbeschreibung in *The Lieutenant of Inishmore*.

²⁶⁴ Siehe: Eine genauere Beschreibung der einzelnen Figuren und ihrer Entsprechung in der Struktur der slasher Filme bei Laura Eldred: *Martin McDonagh’s Blend of Tradition and Horrific Innovation*. 2006, Seite 203 – 206.

²⁶⁵ Siehe auch: Shaun Richards: ‘*The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind*’: *The Critical Condition of Synge and McDonagh*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 246 – 263.

²⁶⁶ Siehe: ebenda, Seite 257.

²⁶⁷ Ebenda, Seite 258.

²⁶⁸ Siehe auch: II.1. Interviews und Portraits.

²⁶⁹ Patrick Lonergan: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 299.

Die irische Inszenierung drei Jahre später hingegen wurde durchwegs positiv aufgenommen.²⁷⁰ Es dürfte weniger an den drei Jahren als an der Inszenierung gelegen haben – die vom Town Hall Theatre ausgehende Irlandtournee des Stückes wurde wegen des großen Erfolges ein halbes Jahr später noch einmal aufgenommen.

²⁷⁰ Siehe: II.2.2.1.1. Pressestimmen zu *The Lieutenant of Inishmore*.

III.2.2.1. Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore* (2001):

Die Regie und Besetzung der Uraufführung, einer Produktion der Royal Shakespeare Company in The Other Place, Stratford-upon-Avon, die am 11. Mai 2001 Premiere hatte:

Regie:	Wilson Milam
Bühne und Kostüm:	Francis O'Connor
Licht:	Tim Mitchell
Ton:	Matt McKenzie
Kampfszenen:	Terry King

Donny:	Trevor Cooper
Davey:	Owen Sharpe
Padraic:	David Wilmot
James:	Conor Moloney
Mairead:	Kerry Gordon
Christy:	Colin Mace
Brendan:	Stuart Goodwin
Joey:	Glenn Chapman

III.2.2.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore* (2001):

Hinweise auf das Stück finden sich schon sehr früh in diversen Zeitungsartikeln²⁷¹, oft jedoch gibt es diese nur indirekt. In einem Artikel von Elle vom Mai 1997 gibt es ein längeres Interview – oder den Versuch eines Interviews – mit McDonagh²⁷², in dem der Titel des Stückes dezidiert erwähnt wird, allerdings falsch als: „*The Lieutenant of Inishmaan*“²⁷³.

2001 kam es endlich zu der schon lange angekündigten und erwarteten Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore*. Wie auch bei den vorangegangenen Stücken kam es auch hier im Vorfeld schon zu einer verstärkten Berichterstattung. Schon Mitte März des Jahres wird auf die bevorstehende Premiere hingewiesen. Sean O’Hagan schreibt im Guardian einen sehr langen, ausführlichen Artikel. Wieder steht zu Beginn der Hinweis auf die vorhergegangenen Stücke, die Verbringung mit Irlands Westen. McDonaghs Stücke, bis dahin „all set in rural Ireland, have also been branded sadistic, inflammatory and dangerous.“²⁷⁴ Und auch hier wieder der Verweis auf die Nähe zu Synge und zu Tarantino.

Imagine, if you can, JM Synge, the spiritual godfather of modern Irish drama, collaborating, across time and history, with Quentin Tarantino, the bad boy of contemporary US cinema.²⁷⁵

Diese Verbindung, so Sean O’Hagan, müsse man sich vorstellen um eine Idee zu bekommen, wie das neue Stück von McDonagh wirke, noch genauer:

Imagine Synge’s ground-breaking 1907 masterpiece, *The Playboy Of The Western World*, remade as a blood-spattered black comedy, the green, rain-swept hills of his beloved wild west of Ireland peopled not by blighted peasants with the fabled gift of the gab, but by gun-toting, would-be gangsters spouting lines learned from John Woo action movies. Now, into this surreal mix, add an element of cutting-edge social satire in the form of a psychopathic, pet-loving Irish terrorist who imagines “an Ireland free for cats to roam about without fear”. Still with me? Good. You’ve just imagined your way into the new Martin McDonagh play, *The Lieutenant Of Inishmore*.²⁷⁶

Martin McDonagh, der an der Probenarbeit beteiligt war, zu diesem Stück:

²⁷¹ Siehe: Fintan O’Toole: *Many forms, many voices*. The Irish Times, 02.01.1997, Seite 15, bzw. im Kapitel III.2.1.1. Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan* und Rupert Christiansen: *If you’re the greatest you must prove it*. The Daily Telegraph, 06.01.1997.

²⁷² Siehe: II.1. Interviews und Portraits, bzw. Vicki Reid: *Punk and Disorderly*. Elle, Mai 1997.

²⁷³ Ebenda.

²⁷⁴ Sean O’Hagan: *The Wild West*. The Guardian, 24.03.2001.

²⁷⁵ Ebenda.

²⁷⁶ Ebenda.

[We] will have more gunshots and squibs going off on stage than any play you've ever seen.²⁷⁷

Sean O'Hagan zählt anschließend auf, was alles in diesem Stück auf der Bühne gezeigt wird:

It will also involve, in no particular order of outrage: a trussed-up man, hanging upside down, who has had his toenails pulled out; the blinding of three characters by a woman with an air gun; the chopping up of a corpse; and the painting of a cat. It is, it might be worth adding at this point, a comedy; a sometimes absurd, often angry, and relentlessly cruel comedy, but a comedy all the same.²⁷⁸

Außerdem erwähnt Sean O'Hagan die Gerüchte, die sich um die lange Verzögerung der Inszenierung des Stückes aufgebaut hatten. McDonagh meinte: „the National's Trevor Nunn thought the play so inflammatory that its production might threaten the Northern Irish peace process.”²⁷⁹ Allerdings, so Sean O'Hagan:

„it might be born of the not altogether absurd notion that making fun of extreme Irish Republican terrorist groups – in this instance, the Irish National Liberation Army – may, quite literally, be a deadly serious business. Whichever, McDonagh is not impressed. “There's a certain big-headedness about that kind of reaction, isn't there? Plus, if it was the case, which it isn't, surely we should be writing stuff that stirs it up.” And stir it up The Lieutenant Of Inishmore will most surely do. [...] Around this raggedy premise – part old-fashioned farce, part Father Ted-style surreal sitcom – McDonagh has pulled off his usual trick of creating a world that is both utterly recognisable and disturbingly unreal, comical and cruel. In many ways, then, The Lieutenant Of Inishmore is not unlike McDonagh's other plays, most notably The Beauty Queen Of Leenane and The Cripple Of Inishmaan,[...]. Like its illustrious predecessors, the play is a traditionally structured narrative that belts along on the sheer brio of the dialogue,[...]”²⁸⁰

Wie schon so oft wird in diesem Zusammenhang auch Fintan O'Toole zitiert, der schreibt, dies sei: „a postmodern Ireland shaped by media imagery, by multinational companies, and by tourism.”²⁸¹

So sei auch das neue Stück McDonaghs:

an exaggerated-to-the-point-of-grotesque cast of characters who skate dangerously close to caricature, and a humour that emerges from an almost casual, but never less than vicious, cruelty. [...] The Lieutenant Of Inishmore, however, crosses over into territory that is altogether more provocative, incendiary even, than his other plays. It is difficult to imagine it being staged, for example, in South Armagh or even in West Belfast, where the scars and traumas of the still fresh, and possibly unfinished, armed struggle are deep and uncauterised. Is it, the play made me wonder in places, too soon to poke fun at Irish Republican terrorism, or simply - no irony intended - beyond the pale, period? Indeed, does someone who grew up in the relative safety of south

²⁷⁷ Martin McDonagh zitiert in: Sean O'Hagan: *The Wild West*.

²⁷⁸ Ebenda.

²⁷⁹ Ebenda.

²⁸⁰ Ebenda.

²⁸¹ Fintan O'Toole zitiert in: ebenda.

London have the right to “stir it up” with regard to Northern Ireland’s bloody recent history for a middle-class, English theatre-going audience?²⁸²

In einem Rückblick auf die vergangenen Produktionen mit Zitaten von Garry Hynes und Martin McDonagh verweist Sean O’Hagan auf die Wirkung der Stücke. Im weiteren Verlauf des Artikels finden sich Äußerungen Martin McDonaghs zu seinen Stücken, über seine Motivation, Gewalt und Humor zu vermischen und seine Einstellung gegenüber dem Theater ganz allgemein.²⁸³

In dem oben schon erwähnten Artikel im Independent geht Daniel Rosenthal näher auf die Entstehung des Stückes und die Umstände der Verzögerung der Uraufführung ein und zitiert Martin McDonagh zu der bevorstehenden Premiere: „I want the play to cause a stink“.²⁸⁴ Neben einigen weiteren Informationen zu dem Stück enthält dieser Artikel aber vor allem ein Interview mit Martin McDonagh und gibt Einblicke in (eventuelle) weitere Projekte.²⁸⁵

Schon alleine die Vorbesprechung des Stückes im Guardian von Mark Lawson lässt etwas absolut Grauererregendes erwarten: Mark Lawson beschreibt erst Sarah Kanes *Blasted* von 1995 als ein Stück, das Szenen von „canibalism, rape and murder“²⁸⁶ beinhaltet, um dann fortzufahren

Next week, however, the Royal Shakespeare Company finally premieres a drama which makes *Blasted* look like the Teletubbies. At the preview performance I attended, some of the audience appeared to be vomiting or retching during the most savage moments of the last act.²⁸⁷

Auch in diesem Artikel wird auf die Diskussion über die Aufführungsgeschichte eingegangen, und Mark Lawson bezieht sich auf diese Inszenierung, wenn er hinzufügt, dass sie sicherlich weniger der Qualität des Stückes als aufgrund einer politischen Entscheidung zustande gekommen ist. Kommentare dieser Art im Vorfeld der Uraufführung, ebenso wie die auch von Mark Lawson erwähnte Warnung des Theaters an seine Abonnenten trugen schließlich dazu bei, dass das Stück eine derart große Aufmerksamkeit bekam.

²⁸² Sean O’Hagen: *The Wild West*.

²⁸³ Siehe II.1. Interviews und Portraits.

²⁸⁴ Martin McDonagh zitiert in: Daniel Rosenthal: *How to slay ’em in the Isles*. The Independent, 11.04.2001.

²⁸⁵ Siehe: Daniel Rosenthal: *How to slay ’em in the Isles*. 11.04.2001.

²⁸⁶ Mark Lawson: *Sick-buckets Needed in the Stalls*. The Guardian, 28.04.2001, Seite 20. Auch in: Theatre Record, 7 – 20 Mai 2001, Seite 631.

²⁸⁷ Ebenda.

Mark Lawson beschreibt kurz den Plot des Stückes, ebenso geht er auf den Humor ein, der ein wichtiger Teil auch dieser Inszenierung ist. Mit einer Diskussion über das Bild, das Martin McDonagh von den Terroristen zeichnet und einem Blick auf die eigene und die Reaktion des Publikums – wenn es um Katzen und Terroristen geht – beendet er diese Vorbesprechung des Stücks:

It's theatrically gross but also thrillingly written and politically challenging. It would be a pity if its reception finally comes down to controversy over the treatment of moggies.²⁸⁸

Michael Billington bezieht sich in seinem Artikel über das Stück auch auf den Kommentar von Mark Lawson, beginnt seinen Artikel aber ähnlich, indem er die Gewalt des Stückes thematisiert und Martin McDonagh als 'brave man' bezeichnet, weil:

[...] in this brilliant, blood-boltered comedy he has dared to tackle the sentimentality that lurks behind the macho ethic of Irish terrorism: the result, however gruesome, is a work as subversive as those Synge and O'Casey plays that sparked Dublin riots in the last century.²⁸⁹

Nach einer kurzen Zusammenfassung des Plots – ohne aber das Ende zu verraten wie Mark Lawson – schreibt Michael Billington:

There is more than one way to skin a theatrical cat; and McDonagh's chosen weapons are laughter and gore. He pushes the situation to absurd limits so that at one point we see Donny and Davey daubing an orange cat – happily fake with black shoe-polish in the faint hope of conning mad Padraic.²⁹⁰

Auch Michael Billington beschreibt das Stück als weitaus blutiger als sogar Titus Andronicus, meint aber, mit Verweis auf Mark Lawson:

far from retching in the aisles, as a colleague reported at a preview, the first-night audience was rolling in them with nervously hysterical laughter.²⁹¹

Das Politische, so auch Michael Billington, liegt aber nicht so sehr in dem Auftreten der INLA in dem Stück, sondern vielmehr in der Tatsache, dass Martin McDonagh die Terroristen mit ihrer absurden Trauer um eine Katze so darstellt, dass die Gefahr bestehe, den Briten noch zu ermöglichen, das Klischee des Irischen Hardliners als Psychopaten zu untermauern. Aber das Ende des Stückes, so weiter in dem Artikel,

²⁸⁸ Mark Lawson: *Sick-buckets Needed in the Stalls*.

²⁸⁹ Michael Billington: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Guardian, 12.05.2001, Seite 633.

²⁹⁰ Ebenda.

²⁹¹ Ebenda.

vermittele noch viel deutlicher, dass der Terrorismus zu nichts führt und nichts ändert.²⁹²

Und schließlich:

But even if the walls of Francis O'Connor's peasant-cottage set eventually run with blood this is not simply a splatter play but a fierce attack on the double-standards of terrorist splinter-groups.²⁹³

Ziemlich zurückhaltend hingegen die Kritik von Dominik Cavendish. Zu Beginn seines Artikels schreibt er:

If I were Martin McDonagh, I'm not sure whom I'd be more afraid of sitting next to during the RSC's premiere of my latest play: a member of the Irish National Liberation Army, a fanatical cat lover, or a representative of the Aran islands' tourist board.²⁹⁴

Dann erinnert er an den Erfolg von *The Beauty Queen of Leenane* und beschreibt den Plot von *The Lieutenant of Inishmore*, darauf hinweisend, dass das Stück bei weitem nicht an die Qualität von *The Beauty Queen of Leenane* heranreiche.

McDonagh loves crafty plotting and sharp gags and as the play marches inexorably towards a showdown that flashily out-gores the bloodiest revenge tragedy or Tarantino flick, risqué one-liners are spat out with machinegun rapidity. Important as an act of free speech, the play nonetheless suffers from the two-dimensionality to which satire often succumbs.²⁹⁵

Die Regie von Wilson Milam beschreibt Dominik Cavendish als gelungen und sowohl Trevor Cooper (Donny) als auch Kerry Condon (Mairead) werden namentlich erwähnt, dennoch ist dies keine wirklich positive Kritik. Nur das Ende des Artikels lässt so etwas wie Zustimmung erahnen:

The scene in which the two of them [Padraic und Mairead] kiss passionately, as three blinded men shoot up a cottage kitchen, has to be one of the strangest, sickest romantic moments the RSC will offer in a long while. Makes a nice change from *Romeo and Juliet*, I suppose.²⁹⁶

Die sensationalistischen Ankündigungen relativiert Nicholas de Jongh grundlegend:

Relax. Here is news of a major antic-climax. The Lieutenant of Inishmore is not the shock-horror fest we were led to expect. Advance reports that Martin McDonagh's bloody, black farce would breach the barriers of good taste and revel in uniquely disgusting scenes turn out to be mere scaremongering.²⁹⁷

Alles in allem eine sehr flauere Kritik, neben Hinweisen auf den Inhalt des Stückes gibt es noch Folgendes zu lesen:

²⁹² Siehe: Michael Billington: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*).

²⁹³ Ebenda.

²⁹⁴ Dominik Cavendish: (Theatre Records: *The Lieutenant of Inishmore*). The Daily Telegraph, 12.05.2001, (Seite 635).

²⁹⁵ Ebenda.

²⁹⁶ Ebenda.

²⁹⁷ Nicholas de Jongh: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). Evening Standard, 14.05.2001, (Seite 632).

McDonagh skilfully mixes a black cocktail of brutality, laced with laugh-lines that will go down a treat with anyone not yet advanced beyond the alco-pop stage of drama. [...] A triumph of mad-taste, but not that much more.²⁹⁸

Weitaus positiver die Kritik von Keith Bruce: auch findet sich hier wieder eine Ähnlichkeit zu dem, was noch vor der Premiere geschrieben wurde.

[...] McDonagh piles outrage upon outrage, from the stomach-turning roadkill cat of scene one to the lose-your-lunch denouement, with four bloody corpses, three of which are in the progress of being hacked up. [...] It should be made clear that this is all side-splittingly funny. Each action is explicable – inevitable even – but also ridiculous, and the gore is equally absurd and realistic [...] ²⁹⁹

Auch Benedict Nightingales Kritik ist weitaus positiver als die von Dominik Kavendish oder Nicholas de Jongh: Nach einigen Absätzen über Martin McDonagh, seine anderen Stücke und die Inszenierung von *The Lieutenant of Inishmore* finden sich schließlich folgende Sätze in dem Artikel:

The Lieutenant of Inishmore is McDonagh's take on modern Irish terrorism and could variously be described as hilariously cathartic, abysmally tasteless, dangerously brave, insulting to his countrymen, and self-indulgent. [...] I'm ashamed to say I laughed a lot before and even after blood began to swamp the stage.³⁰⁰

Paul Taylor kommt in seinem Artikel gleich zu Beginn auf das Thema und den Plot des Stücks zu sprechen und erwähnt anschließend Martin McDonaghs Stücke ganz allgemein. Erinnernd an *The Beauty Queen of Leenane* schreibt Paul Taylor:

[...] a trilogy about life in rural Ireland that felt like an unholy and impenitent collaboration by Quentin Tarantino and John Millington Synge. Previously, I've had my doubts about this mix. The repro "Oirish" dialogue was unfailingly funny; the farcically callous and violent twists of plot were expertly engineered. But there seemed to be an inhuman absence of any emotional investment from this author in his creations. The situation hasn't really changed here: it's just that, in *The Lieutenant of Inishmore*, McDonagh trains his trademark techniques on a target that fully deserves them. The play and Wilson Milam's perfectly pitched production escalate into a splatter-fest in which, after shoot-out, three corpses are sawn to pieces on a blood-washed stage. But the show never loses its exhilaration, because method and message are so adroitly united. [...] There is an absurd charm about much of this piece.³⁰¹

Auch Jane Edwardes schreibt positiv über das Stück:

Unlike cinema, theatre rarely trivialises violence and this play appeared to buck the trend. [...] In this case, hysterical laughter is the only appropriate response to McDonagh's unusual, even courageous, determination to take the piss out of Irish terrorists. [...] McDonagh pushes his view to absurd extremes, but it's the gusto with which he launches his attack that is so invigorating, an energy that Wilson Milam's

²⁹⁸ Nicholas de Jongh: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*).

²⁹⁹ Keith Bruce: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Herald, 14.05.2001, (Seite 632)..

³⁰⁰ Benedict Nightingale: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Times, 14.05.2001, (Seite 633 – 634).

³⁰¹ Paul Taylor: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Independent, 16.05.2001, (Seite 631 – 632).

production more than lives up to, especially when the lights come up on the sight of two men with their arms deep into the murky innards of three corpses they are supposed to be dismembering. It's hardly an intellectual analysis of the INLA; some people will be shocked at the very idea of laughing at such a subject matter; but McDonagh is writing in the satirical tradition [...]³⁰²

Ähnlich auch die Kritik von Robert Gore-Langton im Express zwei Tage später. Er beginnt seinen Artikel mit einigen Informationen zu dem Stück, um dann auf das immer wiederkehrende Thema von Blut und Leichen zu kommen:

Be warned, there's a human limb-hacking scene in this so grisly that you'll want to die laughing.

The cast is superb, but how young Martin McDonagh had the guts to write this scorchingly comic riposte to all those earnest political plays about the Troubles, I don't know. In this satire the equation is simply: Irish terrorist equals eejit. The result is the slickest, sickest, most appallingly bad taste comedy in years. You can only admire the author and dear for his life.³⁰³

Eine kurze Notiz von Michael Coveney erscheint in der Daily Mail am selben Tag. Neben den üblichen Anspielungen meint Michael Coveney: „The author [...] makes a tremendous comeback with this disgracefully enjoyable play [...]"³⁰⁴

Hingegen liest sich Patrick Carnegys Kommentar zu dem Stück letztlich eher als Hilfeschrei. Er beschreibt nicht nur Teile aus dem Stück sondern auch die Reaktion des Publikums dazu: Das Stück, so Patrick Carnegie, werde angepriesen als

‘a wicked black comedy on the taboo subjects of cruelty to animals and Irish paramilitaries’, an ominously misleading formulation as the play is certainly not about cruelty ‘to’ the paramilitaries but rather about that inflicted *by* them.

[...] while toenails are extracted and nipples threatened with excision by razor, the audience's spasmodic laughter could be construed as nervous relief. But later, as the corpses and attendant jokey banter multiply, most of the audience decided that the whole thing was a comic romp and reacted accordingly. And it was this reaction which left me more alarmed than anything else, for it seemed that we had all become party to the milking of unspeakably wickedness for mirth and entertainment. A few people wisely left at the interval. [...] Whatever McDonagh's intentions, it came across as complicit with the very evil it purports to dissect. What on earth was the RSC doing taking it on?³⁰⁵

Susannah Clapp stellt ihrer Kritik auch einen Hinweis auf Sarah Kanes *Blasted* und Shakespeares *Titus Andronicus* voran. Dennoch:

The Lieutenant of Inishmore is certainly the most gruesome play I've ever seen: in the closing moments, which provoked a loud gulp from one member of the audience, the

³⁰² Jane Edwards: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). Time Out Magazine, 16.05.2001, (Seite 635).

³⁰³ Robert Gore-Langton: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). Express, 18.05.2001, (Seite 635).

³⁰⁴ Michael Coveney: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). Daily Mail, 18.05.2001, (Seite 632).

³⁰⁵ Patrick Carnegie: (Theatre Records: *The Lieutenant of Inishmore*). Spectator, 19.05.2001, (Seite 632).

stage is so slippery with gore that one member of the cast skidded as he took his curtain call. Even if you're so close to the action that you can see that the piles of hacked-up limbs are props (they bounce slightly as they're flung down), the effect is stomach-churning. But nowhere near as startling as what has occurred earlier, when a pet cat is seen blasted to death. Which is McDonagh's point.³⁰⁶

Ein weiterer Artikel erschien am selben Tag im Independent von Brian Logan; neben den üblichen Hinweisen auf die Vorgeschichte der Inszenierung finden sich wenige Hinweise auf die Inszenierung selbst, sondern hauptsächlich Szeneninhalte. Brian Logan schreibt über das Stück: „It deals with a depressingly timeless subject, terrorism, but not in a depressing way.“³⁰⁷ Und endet seinen Artikel mit den Worten: „you've never seen anything like this.“³⁰⁸

John Gross erinnert ebenfalls als die vorhergegangenen Stücke und schreibt dann:

The Lieutenant of Inishmore [...] is his goriest work to date [that] might sound a poor recommendation. But it also turns out to be his best play since *Leenane* [*The Beauty Queen of Leenane*]. The writing is strong and assured, and the violence has an undoubted point.³⁰⁹

John Peter über *The Lieutenant of Inishmore*:

This is a bloody, violent, shocking play, yes, but it is also cunningly constructed, deeply and intensely felt, bitterly bloodcurdling and breathtakingly funny.³¹⁰

Auch John Peter geht genauer auf den Plot des Stückes und auf die Vergleiche, die zwischen Martin McDonagh und Quentin Tarantino gemacht werden ein. So schreibt John Peter:

Any comparisons between McDonagh and Tarantino are wide of the mark. McDonagh, his arms up to the elbows in his characters' blood, is actually a ferociously moral writer. His targets are, first, the schizophrenia of terrorists who rant against sex, gays and cruelty to animals while killing and torturing human beings, and, second, the futility of the terrorist agenda, its accidental judgments, casual slaughters and purposes mistook and fallen not only on the inventors' heads but on those of innocent and ignorant. [...] Watching this play is like being on a moral roller coaster. Sickening violence alternates with mad, earthy humour and brilliant comic perceptions, which reduces inhuman killers to clowns without even mocking the victims. Padraic, cat-loving torturer, is only a man who nearly kills his dad. The violence is neither gratuitous nor self-admiring: it pays its way as drama because it is soaked in moral anger and lit up by the comedy of humane reason.³¹¹

³⁰⁶ Susannah Clapp: *Please sir, I want some gore* (Theatre Records: *The Lieutenant of Inishmore*). The Observer / The Guardian, 20.05.2001, Seite 10 (633).

³⁰⁷ Brian Logan: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Independent on Sunday, 20.05.2001, (Seite 633).

³⁰⁸ Ebenda.

³⁰⁹ John Gross: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Sunday Telegraph, 20.05.2001, (Seite 634).

³¹⁰ John Peter: *Bloody but unbowed* (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Sunday Times, 20.05.2001, Seite 16 (634 – 635).

³¹¹ John Peter: *Bloody but unbowed*.

Der Artikel in der Times von Robert Shore bietet vor allem Hintergrundinformationen. So beschreibt Robert Shore den Inhalt des Stückes und stellt es den vorhergegangenen Stücken gegenüber.

In previous plays McDonagh has set about deconstructing the imagined paradise of rural Ireland, exploding the tourist myth of a timeless land of lovable rogues with warm hearts and a gift of the gab.³¹²

Robert Shore beschreibt die anderen Stücke aufgrund dieser Feststellung um dann auf *The Lieutenant of Inishmore* und die Inszenierung der RSC zurückzukommen. Aufgrund der Versicherung des Theaters, das keine Tiere zu Schaden gekommen sind (siehe oben) meint Robert Shore:

Are audiences really more likely to be outraged by the suggestion of violence to two obviously fake cats than they are by the pretended slaughter of their fellow men? Quite possibly. Could this, in fact, have made a more challenging subject for a play than Martin McDonagh's apparent desire to show that terrorists can be vicious and immoral, even a bit thick? Almost certainly.³¹³

Nach der Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore* kam es weltweit bald zu weiteren Aufführungen, die Produktion von der Royal Shakespeare Company, die erst in Stratford-upon-Avon zu sehen war, kam im Jänner 2002 in The Pit, die ausverkauften Vorstellungen sorgten für weitere Aufführungen im New Ambassadors Theater. Matt Wolf widmet sich auch Aufführungsgeschichte und meint, es sei der Royal Shakespeare Company hoch anzurechnen, dass sie schließlich die Aufführung wagte. Dass McDonagh an den Gerüchten rund um die Aufführbarkeit des Stückes einen nicht geringen Anteil hatte, war allgemein bekannt, Matt Wolf beschreibt es jedoch ganz deutlich, wenn er darauf hinweist, dass, nachdem das Royal National Theatre und das Royal Court das Stück nicht machen wollten, McDonagh verlautbaren ließ, das Stück sei einfach zu gut für das National Theater – obwohl Nicholas Hytner für die viel beachtete Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan*³¹⁴ verantwortlich gezeichnet hatte. Zu Beginn seines Artikels stellt Matt Wolf die rhetorische Frage: „Who but Martin McDonagh would dare to mock political violence these days?“³¹⁵ In wie weit diese Frage generell die Berichterstattung dominierte ist vor allem an den Aufsätzen nachzuvollziehen, die zu dem Stück entstanden.³¹⁶

³¹² Robert Shore: *Animal harm*. The Times, 25.05.2001.

³¹³ Ebenda.

³¹⁴ Siehe Kapitel III.2.1.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Cripple of Inishmaan*.

³¹⁵ Matt Wolf: *Terrified (and Laughing about it)*. American Theatre, Mai – Juni 2002, Seite 55.

³¹⁶ Siehe: II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

Terrorism, one can safely say, is no laughing matter. So leave it to Martin McDonagh to write the first play (in my experience, anyway) to make the nightmare of the “troubles” fiercely, bruisingly funny.³¹⁷

Das Stück:

[...] exposes the more extreme IRA splinter groups to a level of ridicule that, in other circumstances, might separate out McDonagh as a marked man. [...] The action hinges on the fate of Padraic’s cat, one “wee Thomas”, who may or may not have suffered a demise demanding its own bloody retribution by the time the curtain falls.³¹⁸

Und so beendet Matt Wolf seinen Artikel damit, auf das hinzuweisen, was seiner Meinung nach unter der Oberfläche des Stückes zu finden ist, denn

[...] only the most wilful misreading of McDonagh’s text could fail to note the scabrous morality underpinning a play that may be casual in its approach to dismemberment but has a deeply embedded sense of right and wrong. [...] (Lieutenant of Inishmore) cuts comically and coruscatingly to the quick very much from the inside. [...] The [...] dramatist is content to revel in the rude and ruthless anarchy of an alien landscape revealed to lie not very far from home. Isn’t that – McDonagh dares to suggest – where so many of life’s horrors in fact begin?³¹⁹

Nach der Laufzeit im Pit kam das Stück endlich³²⁰ ins West End.

And all those who can delight in McDonagh’s characteristic mix of dry wit and bad taste can celebrate.³²¹

Ein zweiter Besuch des Abends sei durchaus erhellend, so Geald Berkowitz, denn:

a second viewing makes it clear how much he has in common with the seemingly unique Joe Orton. Both combine a sure hand at classic farce with a wild verbal wit and a curiously appealing determination to be shocking. [...] There are several graphically-simulated onstage shootings and, as I warned in my earlier review, one scene of such incredibly over-the-top gore that you have to bow down to the guy’s comic audacity. And it’s all very, very funny. The move from the Pit to a proscenium stage actually softens the shock a bit, as it isn’t so thoroughly in-your-face, and I doubt that there will be as many outraged walk-outs at the Garrick (and I wonder if that will disappoint the author). The restaging also seems to slow things down a bit, allowing a little more breathing time between laughs.³²²

Im zweiten Teil seines Artikels für den Theatre Guide London in der Onlineversion zitiert sich Geald Berkowitz selbst und verweist auf seine erste Kritik zu dem Stück im Zuge der Aufführungen im Pit. Diese begann mit einer allgemeinen Beschreibung der Stücke McDonaghs:

³¹⁷ Matt Wolf: *Terrified (and Laughing about it)*. American Theatre, Mai – Juni 2002, Seite 55 – 57.

³¹⁸ Ebenda.

³¹⁹ Ebenda.

³²⁰ Siehe: Geald Berkowitz: *The Lieutenant Of Inishmore; Garrick Theatre Summer 2002, after Pit run 2001-2*. <http://www.theatreguidelondon.co.uk/reviews/ltinishmore02.htm>

³²¹ Ebenda.

³²² Ebenda.

Martin McDonagh writes black comic shaggy dog plays that meander their way through minimal plots and along the borders of good taste, chronicling the macabre eccentricities of a mythical race called the Irish. Like his previous hits (*The Cripple of Inishmaan*, *The Beauty Queen of Leenane*, etc.), his current play is not for all tastes, but a delight for those who can give themselves over to the joys of the politically incorrect.³²³

Und nicht nur *The Lieutenant of Inishmore*, sondern auch die anderen Stücke zeichnen sich laut Geald Berkowitz durch eine einfache Struktur aus:

You can see the classic structure of farce there, with a simple problem leading to ever-escalating absurd attempts to deal with it. Added to that comic backbone is the basic joke of all McDonagh's plays, his characters' skewed values and moralities. The terrorist swings wildly from his calm torture of a prisoner to his grief for his kitty, the father and neighbour try frantically to disguise a ginger cat as black Wee Thomas, but get distracted by the pleasant smell of the shoe polish they're using, and, in a particularly grisly scene, the disposal of a stage full of dead bodies is treated by all with the minor annoyance due everyday chores.³²⁴

Charles Spencer geht auf seine frühere Einschätzung der Stücke Martin McDonaghs ein, wenn er über die Inszenierung von *The Lieutenant of Inishmore* schreibt.

I have accused McDonagh of gratuitous cruelty in the past, but here the more gory and outrageous the action becomes – and by the end the stage is covered in hideously realistic, dismembered corpses which elicit gasps and groans of disgust from the audience – the more forcefully he makes his point about mindless barbarity. [...] The play advances with insane, unforgiving logic, with deliciously comic moments – few writers are better at the craic than McDonagh – suddenly giving way to shocking outbreaks of horror. After a time, the sheer extremity of the violence becomes funny too, so that the show creates a conspiracy of guilty hilarity – though laughter is actually the only proper response to these brain-dead goons.³²⁵

Auch in den USA wurde über die Inszenierung geschrieben. So erschien ein Artikel in der *Newsweek* von Tara Pepper, in dem sie sehr ausführlich auf das neue Stück McDonaghs einging. Zu Beginn ihres Artikels beschreibt sie die zweite Szene des Stückes³²⁶:

A Northern Irish drug dealer hangs upside down from the ceiling, blood dripping from his toenails, two of which have just been peeled off by a Republican terrorist named Padraig. Nearly two hours later, the stage is littered with more gory body parts than a Damien Hirst exhibit. But the audience is aching from its nonstop laughter. They're not sadists, only fans of Martin McDonagh's latest play, "The Lieutenant of Inishmore", a brave work that tackles – and dares to mock – the sensitive subject of terrorism in Northern Ireland. [...] Comedies rarely succeed at grappling with issues so close to the bone. [...] The romantic notion of a free Ireland, that noble cause enshrined in hundreds of jaunty rebel songs like those that pepper the play, is exposed for what it has too often become: the mindless violence of men like Padraig.³²⁷

³²³ Geald Berkowitz: *The Lieutenant Of Inishmore; Garrick Theatre Summer 2002, after Pit run 2001-2.*

³²⁴ Ebenda.

³²⁵ Charles Spencer: *Devastating masterpiece of black comedy.* The Telegraph, 28.06.2002.

³²⁶ Siehe auch Kapitel I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore.*

³²⁷ Tara Pepper: *Tickled by Terror.* Newsweek (Pacific Edition), 30.09.2002, Seite 6.

Das an sich ernste Thema und der ungewöhnliche Umgang damit werden erst durch den Einsatz der Komik zu dem, was das Stück ausmacht, meint Tara Pepper³²⁸ und verweist auf die Reaktionen der Presse, nicht nur in England, sondern auch in Irland.

Despite its controversial approach, the play has so far received little negative criticism. And although it has yet to be performed in Ireland, the play has been reviewed favorably by the Irish press as well. Of course, exposing the lunacy of the IRA and other terrorists to crushing ridicule won't earn the playwright any friends in the world of terror, but McDonagh's not worried about IRA retaliation for his insults. "I don't think terrorists care enough about plays", he says. What a shame. They might learn something.³²⁹

Bis zu einer irischen Produktion des Stückes sollten noch einige Jahre vergehen.

³²⁸ „These comic – but very human – elements are what gives “Inishmore” its power.” – Ebenda.

³²⁹ Ebenda.

III.2.2.1.2. Pressestimmen zu *The Lieutenant of Inishmore* in den USA (2005/06):

2005 war es dann so weit, dass *The Lieutenant of Inishmore* auch in den USA, von der Atlantic Theater Company aufgeführt wurde.³³⁰ Im Februar 2006 kam das Stück schließlich zu Aufführungen im Apple Corps Theater in Manhattan. Ben Brantley schrieb auch über diese Inszenierung der Atlantic Theater Company. So schreibt er ganz allgemein über das Stück:

Gore and guts will be served in generous portions by some of the stupidest characters ever to cross a stage. So please turn off your political correctness monitor along with your cell phone. Because if your stomach is reasonably strong, you should find the disgusting spectacle [...] appallingly entertaining. More improbably, you should also find it enlightening. Blood winds up on pretty much every surface in "The Lieutenant of Inishmore," Martin McDonagh's gleeful, gruesome play about political terrorism in rural Ireland [...]³³¹

Zur Erinnerung, und um schon zu Beginn klar zu stellen, in welche Richtung dieses Stück geht, erwähnt Ben Brantley die vorhergegangenen Stücke McDonaghs und verweist auch gleich auf Tarantino als Bezugs- bzw. Vergleichspunkt:

Theatergoers familiar with Mr. McDonagh's work (which includes the Tony-nominated "Pillowman" and "Beauty Queen of Leenane") are by now used to the acts of torture, humiliation and interfamilial skull bashing that figure in his work. But with "Lieutenant", [...] Mr. McDonagh raises the carnage factor to a level that rivals Quentin Tarantino's. Unlike Mr. Tarantino, Mr. McDonagh isn't trying to elicit the poetry in surreally stylized violence or the aesthetic content in shades of red. There's nothing pretty about the gruesome mess in which these gun- and razor-toting characters, members of splintered splinter groups of the Irish Republican Army, find themselves.³³²

Wie schon zuvor bei den Besprechungen der anderen Stücke weist Ben Brantley auf die an sich klassischen Elemente des Stückes hin.

Every element of plot and tone in "Lieutenant" is established here with Aristotelian precision. However unorthodox his subject, Mr. McDonagh is a structural classicist, one of the few contemporary playwrights (never mind filmmakers) who never leaves loopholes in his plot. Within 10 minutes, we have acquired the necessary knowledge about the play's hero, the world that shaped him and the specific cause of the action to follow. (This play's form is a schoolteacher's delight.) All that's left is for the production to keep stepping on the gas, until it runs into one of those twisted snares of an ending that are Mr. McDonagh's specialty.³³³

³³⁰ Siehe u.a.: BroadwayWorld.com mit diversen Artikeln dazu.

³³¹ Ben Brantley: *Terrorism Meets Absurdism in a Rural Village in Ireland*. New York Times, 28.02.2006.

³³² Ebenda.

³³³ Ebenda.

So verspricht das Stück nichts, was es auch nicht halten würde, andererseits darf die Erwartungshaltung auch nicht zu hoch sein, und um es mit Ben Brantleys Worten zu sagen: „Don’t expect deep psychological portraiture or specific political insights.”³³⁴

Konkret weist Ben Brantley in seinem Artikel auf den bei dieser Inszenierung überdurchschnittlichen Einsatz von Musik hin.³³⁵ Eine Besonderheit, so Ben Brantley, sei der Humor und:

[m]uch of the play’s choking humor lies in its juxtaposition of grotesque deeds and banal dialogue.³³⁶

So ist *The Lieutenant of Inishmore* ein Stück, das in vielerlei Hinsicht schamlos mit Klischees spielt, dadurch aber auch den Aberwitz und die Absurdität der Handlungen hervorhebt. Ben Brantley:

“Lieutenant” is brazenly and unapologetically a farce. But it is also a severely moral play, translating into dizzy absurdism the self-perpetuating spirals of political violence that now occur throughout the world.³³⁷

Nach der Beschreibung vom Beginn der Schlusszene (nur sehr oberflächlich, ohne all zu viel von der Handlung, aber doch genug vom Eindruck preiszugeben) steht der Satz: „[...] sentimentality is reserved for animals.”³³⁸ Dieser Satz könnte durchaus als Kurzbeschreibung des Stückes genommen werden und vermittelt weit mehr über den Inhalt, denn:

This message is apparent from the first moments of “Lieutenant”, and you would think it would grow bald in its reiteration. But that’s not factoring in the keen use of the pop clichés of violence from westerns to detective movies. An assortment of expertly staged tableaux summon the old thrills of such movies and then grotesquely invert them, so that your laughter arises partly from shame.³³⁹

Zum Schluss seines Artikels verweist Ben Brantley auf seine Besprechung des Stückes bei dessen Uraufführung in London³⁴⁰.

Anfang März erscheint ein langer, sieben Seiten umfassender, sehr ausführlicher Artikel von Fintan O’Toole im New Yorker.³⁴¹

³³⁴ Ben Brantley: *Terrorism Meets Absurdism in a Rural Village in Ireland*.

³³⁵ „‘The Patriot Game’, Dominic Behan’s ballad of Irish rebellion, is heard throughout the show.” – Ebenda.

³³⁶ Ebenda.

³³⁷ Ebenda.

³³⁸ Ebenda.

³³⁹ Ebenda.

³⁴⁰ Siehe: Kapitel III.2.2.1. Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore*.

³⁴¹ Siehe dazu: II.1. Interviews und Portraits. – Fintan O’Toole: *A Mind in Connemara*. New Yorker, 06.03.2006, Vol. 82, Issue 3, Seite 40 – 47.

Eine Woche später schreibt John Lahr, ebenfalls nicht zum ersten Mal über ein McDonagh-Stück, im New Yorker einen ausführlichen Artikel über *The Lieutenant of Inishmore*:

The grotesque is a formidable literary strategy. [...] The louts and lunatics who inhabit Martin McDonagh's "The Lieutenant of Inishmore" [...] are just [...] gruesome and unforgettable figures; as all gargoyles do, they inspire an almost childish terror and elation in the audience. [...] McDonagh's earlier, similarly gleeful and macabre yarns – "The Beauty Queen of Leenane," "The Cripple of Inishmaan," and "The Lonesome West" – "The Lieutenant of Inishmore" is a sort of cautionary fairy tale for our toxic times. In its horror and hilarity, it works as an act of both revenge and repair, turning the tables on grief and goonery, and forcing the audience to think about the unthinkable.³⁴²

Wie schon bei den früheren Stücken, am deutlichsten bei *The Lonesome West*, sei bei diesem Stück besonders auffallend:

We are clearly in the world of what psychiatrists call "negative hallucination," where people can't see what's right under their noses.³⁴³

Die beiden Figuren Donny und Davey sind „McDonagh's two panic-stricken clowns [and] grasp at any excuse to placate their likely executioner.“³⁴⁴

Durch die vielen Wiederholungen im Gespräch von Davey und Donny, in dem sie sich ausmalen, was Mad Padraic ihnen antun wird, wenn er von Wee Thomas' Schicksal erfahren wird – entstehe ein fast psychotisches Klima:

The absurd repartee signals the play's psychotic climate; it also shows off McDonagh's gift for the mechanics of the farcical. [...] McDonagh's tactic is to keep the stakes simple: he forces his craven characters onto the horns of a clear-cut dilemma, then, as they slowly try to wriggle free, he stands back and relishes their panic and pain. He trusts the depth of his characters' folly and his own talent, pushing both to the limit. More often than not, he strikes funny.³⁴⁵

Alles in Allem würde zu merken sein, dass „McDonagh has a field day sending up terrorist principles.“³⁴⁶ Und

Act II isn't so much a bloodbath as a bloodfest.“³⁴⁷ John Lahr: „[...] the cycle of violence kicks up to a whole new level of scenic absurdity. [...] McDonagh bravely pushes ugliness to the extreme. [...] In McDonagh's universe, bloodletting is not a ritual of regeneration but a sign of brutalization.“³⁴⁸

Am Ende seines Artikels verrät John Lahr auch das Ende des Stückes – oder fast das Ende des Stückes:

³⁴² John Lahr: *Blood Simple*. New Yorker, 06.03.2006 (Ausgabe vom 13.03.2006).

³⁴³ Ebenda.

³⁴⁴ Ebenda.

³⁴⁵ Ebenda.

³⁴⁶ Ebenda.

³⁴⁷ Ebenda.

³⁴⁸ Ebenda.

[...] at the end of the play, a live black cat – Wee Thomas himself, back from his walkabout – hops through the window and heads for his food, he seems a startling emissary from the natural world, supremely indifferent to the madness and murderous blight of Homo sapiens.³⁴⁹

Zur selben Zeit war McDonagh wegen etwas ganz anderem in den Schlagzeilen der Zeitungen: für seinen ersten Kurzfilm, *Six Shooter*³⁵⁰, erhielt er den Oscar, ein Umstand, der sich auch auf die weitere Berichterstattung zu den Stücken auswirken sollte.³⁵¹

Kurz und bündig die Beschreibung des Stückes hingegen von Scott Brown im Entertainment Weekly: Zu Beginn noch einen Verweis auf das zuletzt in New York gelaufene Stück Martin McDonaghs, dann das wichtigste zu *The Lieutenant of Inishmore*:

Martin McDonagh (*The Pillowman*) cribs shamelessly from hyperviolent indie caper films, overdoes the Grand Guignol sanguinary spray, and indulges his psychotic characters with Tarantinoesque gunpoint ramblings – all things a formal education would have drummed out of him.

Fortunately, McDonagh never had a formal education. The second play in his Aran Islands trilogy – focusing on a ferociously inept IRA splinter group and the disastrous assassination of a pet cat – was written in the mid-‘90s, but it’s a mordant, marvelous, and all-too-current comedy of terror.³⁵²

John Heilpern schrieb für den New York Observer eine durch und durch positive Kritik des Stückes, unterstrich dabei immer wieder, dass das Stück vielleicht nicht das beste sei (auch von McDonagh nicht, da sei es *The Pillowman*), aber sicherlich das erste Stück, dass sich in dieser Art mit Terrorismus auseinandersetzen würde, und dass das Lachen einen Großteil des Abends bestimmen würde.³⁵³

Anfang Mai 2006 wurde das Stück schließlich an den Broadway verlegt. Ben Brantley, der ja schon zuvor über das Stück geschrieben hatte, noch einmal über das Stück:

Blood winds up on pretty much every surface in “The Lieutenant of Inishmore,” Martin McDonagh’s gleeful, gruesome play about political terrorism in rural Ireland, which won the Olivier Award (the British equivalent of the Tony) for best comedy. The red stuff is splashed, spattered and smeared over walls, floors, furniture, clothes, skin and cat’s fur. The fur is the main thing. For it is a mutilated cat that sets off the

³⁴⁹ John Lahr: *Blood Simple*.

³⁵⁰ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

³⁵¹ Siehe u.a.: Nick Curtis: *Brit’s Short Rise to Fame*. Evening Standard, 07.03.2006 – oder unter: <http://www.thisislondon.co.uk/film/article-21913927-details/Brit%27s+short+rise+to+fame/article.do;jsessionid=hgp2HCzDznHqL2ylc75htQc6qbDTgRmRyQVB8bdLRS744YbMTqn5!-1835518450!-1407319224!7001!-1>

³⁵² Scott Brown: *The Lieutenant of Inishmore*. Entertainment Weekly, 17.03.2006, Seite 125.

³⁵³ Siehe: John Heilpern: *Martin McDonagh’s Lieutenant: Best Bloody Play I Ever Saw*. New York Observer, 19.03.2006 – <http://www.observer.com/node/51988>

Euripidean cycle of murderous revenge that occupies two fast hours of hit-and-run traffic on the stage.³⁵⁴

Anschließend zitiert er sich selbst, bringt den Vergleich mit Tarantino noch einmal zur Sprache und schließt mit den Worten, sich auf die Figuren des Stückes beziehend: „But they might as well face it, they’re addicted to blood. So, this play suggests with devilish obliqueness, are we.”³⁵⁵

In einem Artikel von Jeremy McCarter im New York Magazin unter der Überschrift: „Real laughs makes a too-rare appearance on Broadway“ findet sich auch ein deutlicher Verweis auf *The Lieutenant of Inishmore*:

There’s more to laughter than a vibrant communal glow, of course. Martin McDonagh’s brutal terrorism comedy *The Lieutenant of Inishmore*, the gory play about an Irish militant seeking to avenge his pet cat’s death, continues to draw laughs at the Lyceum. But from the first sight of feline brains, they’re mixed with half-groans, nervous giggles, and, at the last twist of the plot, actual screams of surprise. In this sense, the audience could not be more different from the characters. Living in the war zone of nineties Ireland, they have grown inured to violence, even of the Tarantino variety. “It’s incidents like this does put tourists off Ireland,” somebody says at a particularly bloody juncture. The line gets one of the night’s biggest laughs, not because it’s delightful but because its total lack of proportion is so staggering. It deftly reveals how conflict has warped these people, knocked their moral compasses askew. Sure, Broadway needs comedy to amuse us; McDonagh shows that we also need it because, done right, it’s a uniquely potent way to indict militancy, power, false patriotism – a deeply human response to the dehumanizing forces of the world.³⁵⁶

Auch *The Lieutenant of Inishmore* wurde als bestes Stück für die Tony Awards nominiert, sowie auch David Wilmot als bester Schauspieler³⁵⁷. Die Übersiedelung des Stückes vom kleineren Atlantic Theater ins Lyceum und die Neubesetzung der Rolle der Mairead haben dem Stück jedoch nicht unbedingt gut getan, so David Wilmot.³⁵⁸

³⁵⁴ Ben Brantley: *The Lieutenant of Inishmore: Blood and Glee in Rural Ireland*. New York Times, 04.05.2006.

<http://theater2.nytimes.com/2006/05/04/theater/reviews/04inis.html?n=Top%2fReference%2fTimes%20Topics%2fPeople%2fM%2fMcDonagh%2c%20Martin&pagewanted=print>

³⁵⁵ Ebenda.

³⁵⁶ Jeremy McCarter: *Real laughs make a too-rare appearance on Broadway*. New York Magazin. 06.06.2006. <http://nymag.com/arts/theater/reviews/16915/>

³⁵⁷ Siehe auch: Melissa Rose Bernardo: *Tony Up!*. Entertainment Weekly, 09.06.2006, Seite 147.

³⁵⁸ Siehe: David Wilmot: *The Lieutenant of Inishmore*. Entertainment Weekly, 09.06.2006, Seite 147.

III.2.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, irische Produktion (2006/07):

Es hat lange gedauert bis das Stück endlich auch in Irland inszeniert wurde.³⁵⁹

Am 23. August 2006 kam es zur Premiere der irischen Erstaufführung von *The Lieutenant of Inishmore*. Dass es so lange gedauert hatte, bis das Stück auch in Irland auf die Bühne gekommen ist, lag, wie schon zuvor erwähnt, nicht so sehr an dem Inhalt des Stückes als an ökonomischen Gründen³⁶⁰.

Regie:	Andrew Flynn
Bühne:	Owen Mac Carthaigh
Licht:	Barry O'Brien
Ton:	Jack Sherlock
Special Effects:	Mike Regan

Donny:	John Olohan
Davey:	Paul Connaughton
Padraic:	Owen McDonnell (bei der Wiederaufnahme: Anthony Brophy)
Mairead:	Elaine O'Dea
Christy:	Joe Hanley (bei der Wiederaufnahme: Michael Liebman)
Brendan/James:	Diarmuid de Faoite
Joey:	Andy Kellegher

³⁵⁹ Siehe auch: III.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*.

³⁶⁰ Siehe dazu: Gespräch mit Andrew Flynn vom 02.09.2006 und Gespräche mit Michael Diskin im Anhang.

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsbeschreibung erfolgt aufgrund der Aufführungen vom 28. August, 1. und 2. September 2006 im Town Hall Theatre, Galway.

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Davey, gespielt von John Olohan, trägt Jeans, grünes T-Shirt, auf dem ein Cartoon Hund abgebildet ist, braune Schuhe. Seine Haare sind rotblond und lang. Etwas zu Übergewicht neigend verkörpert John Olohan Davey glaubhaft.

Donny, gespielt von Paul Connaughton, trägt eine braune Hose, blaue Socken, hellbraune, ausgetretene Schuhe, weißes Shirt mit blauem Streifen um die Brust, wirkt etwas verwahrlost, locker, faul.

James, gespielt von Diarmuid de Faoite, trägt eine schwarze Hose und schwarze Stiefel, der eine Schuh ist vorne offen, die blutigen Zehen schauen hervor.

Padraic, gespielt von Owen McDonnell, trägt dunkle Hosen mit Gürtel und auffallender Gürtelschnalle, grüngraues Hemd (die Ärmel hochgekrempelt), darüber einen Holster, hellbraune Stiefel. Auf den ersten Blick wirkt er jung und erfolgreich.

Mairead, gespielt von Elaine O'Dea, trägt ein weißes T-Shirt, dazu eine grüne militärische Hose und feste Schuhe. Sie wirkt burschikos mit ihren kurzen Haaren, nur Elaine O'Deas Stimme ist etwas zu sanft, um der Rolle ganz gerecht zu werden.

Christy, gespielt von Joe Hanley, trägt ein blaues Hemd, dunklen Anzug, Augenklappe über dem rechten Auge. Er wirkt um einiges älter als die beiden anderen seiner INLA – er könnte, trotz Augenklappe, als seriöser Geschäftsmann durchgehen.

Brendan, gespielt von Diarmuid de Faoite (hier mit dunkler Perücke), trägt schwarze Stiefel, dunkle Hose, schwarze Lederjacke und weißes T-Shirt. Etwa im gleichen Alter wie Christy ordnet er sich diesem unter. Die Beziehung zu seinem Bruder Joey wird aber immer wieder sichtbar.

Joey, gespielt von Andy Kellegher, trägt dunkle Schuhe, Jeanshemd, dunkle Hose, dazu ein gelbes Shirt. Er ist das Nesthäkchen der Gruppe, Mitläufer, weil sein Bruder dabei ist. Jung und nachdenklich hat er einen schweren Stand in der INLA.

Bühne:

Der Bühnenraum stellt gleichzeitig innen und außen dar: Über die ganze Breite der Bühne spannt sich eine Stellwand, die links weiter vorne beginnt, rechts hinten endet und einen leichten Bogen beschreibt. Diese Wand ist weiß, dient vorwiegend als Reflektor der Beleuchtung und als Abschluss des Bildes. Vor diesem Bogen geht von links unten nach rechts oben ein Weg, auf der hinteren Seite gesäumt von einer typischen Steinmauer auf Inishmore – die Steine sind relativ große Steinplatten, unregelmäßig, von Flechten überzogen und mit kleinen Abständen aufeinander gelegt, damit der Wind die Mauer nicht umwerfen kann³⁶¹, täuschend echt aus Pappmache nachgemacht – auf der vorderen Seite geht die Steinmauer in die Innenmauer eines einfachen Wohnhauses über. Der Weg nimmt etwas mehr als ein Drittel der Bühnenbreite ein, wird nach hinten oben aber etwas schmaler. Etwa nach dem ersten Drittel des Weges ist vor der Steinmauer ein Straßenlaternenpfahl, etwas schief, zwischen ihm und dem unteren Ende des Weges liegen zwei Reusen. An der Innenwand des Raumes steht ein schwarzer Sessel, daneben ein Schrank mit zwei Türen unten, Tellern und anderem Hausrat in Regalen oben. Die linke obere Ecke des Schanks ist, etwa der Steigung des Wegs folgend, abgeschnitten. Vor dem Schrank steht ein Holztisch. Bis zur rechten Wand ist noch etwas mehr als die Schrankbreite Steinmauer zu sehen, in deren rechten oberen Bereich sich ein kleines Loch befindet. Die rechte Wand ist giebelförmig und hat in der Mitte einen Schornstein, rechts vorne befindet sich ein kleiner extra Teil mit der Eingangstüre des Hauses. Diese Wand ist schmutzig weiß. Unter dem Schornstein ist eine kleine Nische, die mit einem Bogen nach oben hin abgeschlossen ist, dort steht ein schmutziger Herd. Links vom Herd ist eine weitere Türe, ebenso wie die Eingangstüre grün gestrichen, die in ein weiteres Zimmer führt. Über dem Bogen über dem Herd hängt eine gerahmte Stickerei mit den Worten ‚Home Sweet Home‘, neben dem Herd steht links ein weiterer Topf und ein Eimer, rechts eine gelbe Gasflasche, auf dem Herd ein Aluminiumtopf. Zwischen der Nische mit dem Herd und der Eingangstüre rechts gibt es, etwas über Kopfhöhe, noch

³⁶¹ ... im Gegensatz zu den meisten Steinmauern mehr im Inneren des Lande – bevor sie von Hecken abgelöst werden –, die dicht und mit runderen, kompakteren Steinen erbaut werden.

eine kleine Nische, in der ein Wecker steht. Zwischen Herd und Eingangstüre steht ein zweiter bequemer Sessel, so wie der links vom Zimmer, auf ihm ein roter Polster, rechts daneben ein Stapel Zeitschriften.

Das an sich detailverliebte Bühnenbild ist eine Mischung aus Realismus und Hyperrealismus. Elemente einer naturalistischen Darstellung werden überspitzt dargestellt, Teile der Bühne bleiben so realistisch – der Weg für sich, oder auch das Innere des Hauses – zusammen ergeben sie aber eine übertriebene Darstellung.

Vor Stückbeginn war irische Musik zu hören, die, sobald das Licht im Saal ausging, aufhörte, und einer gespannten Stille platz machte, als der Vorhang sich hob.

Erste Szene:

Zu Beginn des Stückes liegt ein rosa Damenklapprad quer über dem unteren Ende des Weges, auf dem Tisch liegt eine sichtlich tote schwarze Katze. Donny steht neben dem Sessel rechts, Davey neben dem linken Sessel, beide starren die Katze an. Nachdem Davey die Katze noch einmal hochgehoben hat, ist eine Blutspur auf der Tischplatte zu sehen. (Die Reaktion im Publikum: Mitleid, und das heraustropfende Gehirn wird mit Grausen und Abscheu betrachtet.)³⁶² Als Davey Donny das Fahrrad zeigen will, geht er nicht durch die offene Eingangstüre, sondern direkt zu dem Rad auf der Straße und bringt es auf demselben Weg zurück in den Raum. Das Wort „cat brainer“³⁶³ erzeugte vor allem bei der letzten Vorstellung in Galway am 02.09. großes Gelächter. Donny sitzt, als Davey ihm das Rad unter die Nase hält. Gelacht wird erst, als das Gespräch auf Padraic kommt – die Beschreibung Padraics durch seinen Vater Donny ist ja wenig schmeichelhaft, und das Lachen im Publikum ließ vermuten, dass das Publikum auch nicht alles davon glauben wollte.

Übergang zur zweiten Szene: Musik: Streichinstrumente und langsame Trommeln.³⁶⁴

Zweite Szene:

Umbau: die Seitenwand des Raumes wird umgedreht in die Mitte der Bühne, vor die Einrichtung des Raumes, gestellt. Zu sehen ist eine bemalte Ziegelwand, von einem keltischen Band umrahmt, links ist ein stehender, militärisch gekleideter Mann mit

³⁶² Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene One, Seite 161.

³⁶³ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene One, Seite 165.

³⁶⁴ Dauer der ersten Szene bis: 00:11:00.

schwarzer Gesichtsmaske, ein Gewehr in beiden Händen, rechts ein identisch gekleideter Mann, der auf dem rechten Knie kniet und nach rechts aus dem Bild hinausschaut, ebenfalls mit beiden Händen ein Gewehr haltend – beide Figuren sind über das Band gemalt, fast lebensgroß. In der Mitte des Bildes ist in einem Kreis Irland in den Farben der irischen Fahne zu sehen, oben (schräg) grün, dann weiß und unten gelb. In den beiden schräg zueinander laufenden oberen Seiten des Bandes sind die Wappen der Provinzen Irlands gemalt. Nicht ganz die Breite der Wand nimmt eine betonähnliche Fläche ein – Gehsteig – die nicht sehr tief ist und zum Bühnenrand hin mit grob bemalten Randsteinen in grün, weiß und gelb abgeschlossen ist. Zu Beginn der zweiten Szene hängt in der Mitte der Mauer an einem am Giebel befestigten Flaschenzug James kopfüber, Blut rinnt ihm über den nackten Oberkörper und tropft auf den Boden. Das Seil, mit dem er an den Füßen aufgehängt ist, ist rechts an einem Schild befestigt. Links in der vorderen Ecke der Betonfläche liegen zwei Pistolen, Padraic steht neben der Betonfläche und putzt ein altmodisches Rasiermesser. Die Bühne ist ziemlich dunkel gehalten, das Licht kommt u.a. auch aus den Seiten, zu sehen ist außer der Wand und der sich davor befindenden Fläche aber nichts. Padraic dreht James schließlich so, dass er mit dem Rücken zur Wand hängt, die Schuhe von James sind vorne an den Zehen aufgeschnitten und Blut ist zu sehen. Während des ganzen Dialoges³⁶⁵ beschäftigt sich Padraic vorwiegend mit dem Rasiermesser in seiner Hand. Padraic stellt James vor die Wahl, von welcher Brustwarze er sich verabschieden will, als das Handy klingelt gibt es erleichterten Applaus im Publikum. Padraic nimmt das Handy es aus der linken Hosentasche, er lässt von James ab und geht wieder nach links, bleibt bei den beiden Pistolen am Boden stehen und spricht erst zu James gewandt mit seinem Vater am Telefon. Als Padraic dann beginnt, sich um seinen Kater Sorgen zu machen, dreht er sich immer weiter weg, nach links hinüber. (Alle lachen, als Padraic von Donny verlangt, Wee Thomas das Telefon zu reichen.³⁶⁶) Schließlich setzt er sich nach dem Gespräch geknickt an den linken Rand der Betonfläche, wirft erst das Handy weg, dann nimmt er die beiden Pistolen und dreht sich zu James um. Generell lacht das Publikum im ersten Teil dieser Szene Padraic aus. Wütend steht Padraic auf, schließlich zielt er aus nächster Nähe mit beiden Waffen auf James, um dann nach links zwei wütende Schüsse abzugeben. Das ist die erste wirkliche Schrecksekunde fürs Publikum: bis zu diesem Zeitpunkt wurde Padraic nicht ernst genommen, aber ein Mann mit Waffen in den Händen, die er auch benutzt,

³⁶⁵ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two, Seite 167 – 169.

³⁶⁶ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two, Seite 171.

ändert diese Haltung schlagartig. Anschließend hält Padraic die Pistolen wieder auf James – diesmal hält das Publikum den Atem an, eine Schrecksekunde lang ist zu spüren, dass das Publikum sich nicht sicher ist, ob er abdrücken wird oder nicht. Die Harmlosigkeit des Stückes ist ab da an gänzlich verloren. Auch wenn Situationen Komik beinhalten oder Wortwitzen zum Lachen reizen, die Ernsthaftigkeit schwingt von nun an immer mit.

Als Padraic James schließlich befreit, steht dieser unsicher auf seinen Beinen.³⁶⁷

Für diese Szene gab es am 01. September 2006 Szenenapplaus, bei den beiden anderen Vorstellungen, die ich besucht hatte, gab es diesen Szenenapplaus nicht. (28. August und 02. September.)³⁶⁸

Dritte Szene:

Bühne wieder so wie im ersten Bild, Daveys Fahrrad steht auf Sattel und Lenkstange dort, wo es zu Beginn des Stückes gelegen ist. Das Innere des Hauses ist während dieser Szene nicht erhellt, dafür aber die Straße, durch Lichteffekte wird auf der Leinwand die Illusion von Himmel erzeugt. Als Mairead auf Davey zu schießen beginnt, versucht dieser sich erst hinter den ersten Steinen links zu verstecken, Mairead zwingt ihn aber bis unter den Laternenmast, zu dessen Fuß Davey sich schließlich direkt dem Gewehr in Maireads Hand gegenüber sieht. Als Mairead Christy pfeifen hört, zieht sie sich ein kleines Stück den Weg hinauf zurück. Christy kommt von links auf die Bühne, wendet sich Davey zu, der wieder versucht sein Fahrrad zu reparieren. Mairead klettert auf die Steinmauer rechts vom Laternenmast und hat während des ganzen Gespräches zwischen Davey und Christy das Gewehr auf ihren Bruder angelegt. Als Christy endlich geht, legt Mairead wieder auf Davey an und schießt wiederholt auf ihn, Davey rennt von der Bühne, links ab.³⁶⁹ Auffallend bei dieser Szene: es ist die einzige im Stück, bei der bei keiner der drei von mir gesehenen Aufführungen gelacht wurde.

Zwischenmusik: Trommeln, später Streichinstrumente dazu.

³⁶⁷ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two, Seite 171.

³⁶⁸ Dauer der zweiten Szene bis: 00:24:00.

³⁶⁹ Dauer der dritten Szene bis: 00:31:40.

Vierte Szene:

Innenraum des Hauses, es ist Nacht, die kleine Lampe auf dem Schrank brennt, ansonsten ist es ziemlich dunkel. Der Tisch ist etwas mehr in die Mitte des Raumes (nicht der Bühne) gerückt, auf ihm steht ein Katzenkorb mit einer Decke und einer (nicht sichtbaren) Katze. (Der Schwanz der Katze ist – leider³⁷⁰ – mechanisch bewegt und deutlich orange und ragt aus dem Korb heraus.) Donny und Davey sind sichtlich schon etwas betrunken, Davey hat schon ganz schwarze Hände und mehrere schwarze Fahrer im Gesicht, Donny einen schwarzen Fleck auf dem Shirt. Abwechselnd versuchen sie die Katze im Korb mit der am Tisch stehenden Schuhcreme anzustreichen und sie trinken aus einer Flasche, die am Tisch steht.³⁷¹

Szenenapplaus für Donny und Davey am 01. September.

Zwischenmusik: unheimlich, ein Käuzchen ruft, zum Schluss ist eine Turmglocke zu hören.³⁷²

Fünfte Szene:

Nacht, draußen auf der Straße. Der Innenraum des Hauses ist wieder nicht beleuchtet, auch die Straße ist nur schwach beleuchtet, die Leinwand hinten dunkel, die Straßenlaterne brennt. Christy, Brendan und Joey haben es sich gemütlich gemacht. Joey sitzt abseits der beiden anderen am Anfang der Straße an die Steinmauer gelehnt, Brendan sitzt, den Kopf tief über einem Buch, auf der Straße oberhalb der Laterne, und Christy sitzt halb auf der Mauer, gleich neben der Laterne. Joey und Brendan haben neben sich ein kleines Bündel, einen Rucksack und einen Schlafsack. Joey ist sichtlich nicht einverstanden mit dem, was passiert ist und Brendan und Christy haben ebenfalls ihre kleinen Auseinandersetzungen. (Lautes Lachen bei der Sache mit dem Bohnen und der „nicht“ Zitate.³⁷³) Als Joey es zu weit treibt mit der Kritik an Christys Führungsstil, geht Christy die Straße hinunter und stellt sich an die rechte Seite des Straßenanfangs, so dass die drei ein gleichseitiges Dreieck bilden und sich mit den Pistolen bedrohen können. Joey zielt auf Brendan, Brendan und Christy auf Joey. Die Aussichtslosigkeit der Situation ist es schließlich, die bewirkt, dass alle drei die

³⁷⁰ da diese Szene mehrere sehr stille Momente hat, ist der Motor deutlich zu hören. Die Animation des Schwanzes als Vorspielung einer echten Katze ist meiner Meinung nach überflüssig und im Gegensatz zu den anderen sehr wirklichkeitsgetreuen technischen Tricks sogar durch ihre regelmäßige Bewegung kontraproduktiv.

³⁷¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Four, Seite 176.

³⁷² Dauer der vierten Szene bis: 00:39:00.

³⁷³ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Five, Seite 178.

Waffen wieder senken. Schließlich fordert Christy die beiden anderen auf, mit ihm aufzubrechen. Die Sachen werden gepackt und die drei ziehen zu dritt die Straße hinauf ab.³⁷⁴ Während dieser Szene wird allgemein viel im Publikum gelacht, sowohl wegen der Situationskomik als auch über den Wortwitz.

Sobald alle drei verschwunden sind, kommt Mairead von links vorne auf die Bühne. Sie hat die drei belauscht und folgt ihnen langsam, immer noch ihr Gewehr bei sich.

Sechste Szene:

Mairead kommt zurück, leise vor sich hin singend. Hinter ihr, ininigem Abstand, folgt Padraic, der ebenfalls in das Lied einstimmt. Unter der Straßenlaterne wartet Mairead auf Padraic. Padraic trägt jetzt über dem Hemd eine schwarze Lederjacke. Als Mairead ihm nicht antworten will, zieht er seine Pistolen und zielt mit beiden auf sie. Mairead hebt langsam ihr Gewehr und hält es ihm, zwischen seinen beiden Waffen, vor das Gesicht. Die Pattsituation löst sich und Padraic versucht Mairead doch noch dazu zu bewegen, ihm zu sagen, was sie sagen wollte. Beleidigt sagt Mairead ihm nichts von den drei Terroristen und lügt, was Wee Thomas betrifft. Beide gehen ab.³⁷⁵ (Szenenapplaus am 02.09. – aber höchstwahrscheinlich deshalb, da das Publikum dachte, es sei die letzte Szene vor der Pause.)

Siebte Szene:

Das Innere des Hauses wie zuvor: Donny und Davey sind schon sehr betrunken und haben aufgehört den Kater im Korb schwarz anzumalen. Davey schreibt auf ein schlichtes Holzkreuz den Namen von Wee Thomas, nur zur Sicherheit, dann wollen beide eine Zeit lang schlafen. Langes hin und her, bis beide endlich einschlafen. Die Szene der beiden Betrunkenen ist zwar lustig und das Publikum lacht auch viel, durch die Dummheiten und falschen Schlussfolgerungen von Donny und Davey ist das Lachen aber nicht so herzhaft; es ist zu merken, dass das Publikum durchaus so etwas wie Mitleid empfindet.³⁷⁶

Licht geht aus. Pause.

³⁷⁴ Dauer der fünften Szene bis: 00:48:40.

³⁷⁵ Dauer der sechsten Szene bis: 00:55:00.

³⁷⁶ Dauer der siebten Szene bis: 01:03:00. Dann fünfzehn Minuten Pause.

Achte Szene:

Wechsel in das Innere von Donnys Haus: Es ist wieder dunkel draußen, aber nicht mehr so sehr wie in der Szene in dem Haus zuvor. Donny sitzt lang ausgestreckt in dem Stuhl rechts neben der Eingangstüre und schläft, Davey sitzt auf dem Boden, an das linke vordere Tischbein gelehnt und schläft ebenfalls. Neben ihm rechts liegt, umgekehrt, auf dem Boden ein Holzkreuz.³⁷⁷ Zu Beginn der Szene kommt Padraic herein, leise ruft er nach Wee Thomas, schleicht fast, um niemanden, auch seinen angeblich kranken Kater nicht zu wecken. Dann sieht er den Korb auf dem Tisch und geht zum Tisch, vorsichtig hebt er die Decke an und schaut darunter. Nachdem er den in dem Korb schlafenden Kater gestreichelt hat, hat Padraic schwarze Farbe an den Fingern, er riecht daran, geht um den Tisch herum, sieht das Kreuz, hebt es auf (so, dass das Publikum vor ihm den Namen Wee Thomas lesen kann) und liest dann die Aufschrift. Während Padraic durch das Zimmer geht, ist eine gespannte Aufmerksamkeit im Publikum zu spüren, die mit dem Erwachen von Donny und Davey und dem drauffolgenden Wortwechsel in heiteres Lachen übergeht. Padraic bleibt erst einen Moment stehen, dann weckt er unsanft seinen Vater, Davey wacht ebenfalls auf. Als die beiden sehen, was passiert ist, springen sie auf, Padraic zieht seine Pistolen. Donny setzt sich benommen wieder in seinen Sessel während Padraic Davey vor sich hertreibt. Schließlich muss auch Donny aufstehen und wird von Padraic bedroht. Das Lachen im Publikum ist befreit, herzlich – und lässt vermuten, dass nicht erwartet wird, dass etwas Schlimmes passieren könnte. Padraic ist in seiner Wut komisch, ebenso die Versuche Donnys und Daveys sich aus der Affäre zu ziehen.³⁷⁸ Dieses ausgelassene Lachen findet sein jähes Ende, als Padraic Ernst macht. Außer sich, weil er wissen will, was mit Wee Thomas passiert ist, schreit Padraic die beiden an und erschießt schließlich aus Wut den fremden Kater im Korb.³⁷⁹ Anschließend, als er immer noch nichts über Wee Thomas in Erfahrung gebracht hat, packt Padraic Davey und drückt dessen Gesicht in die Überreste des Katers im Korb. Davey wehrt sich zwar, aber vergebens, und als er schließlich wieder den Kopf heben kann, ist sein Gesicht nicht mehr nur schwarz verschmiert, sondern auch mit Blut. Wütend gibt Padraic dem Tisch einen Tritt, so dass dieser bis an die Mauer links rutscht, dann zwingt er Donny und Davey sich vorne links (im Zimmer) hinzuknien. Erst fesselt Padraic Donny, dann Davey. Als Davey immer wieder aufsässig wird und

³⁷⁷ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 184.

³⁷⁸ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 185 – 187.

³⁷⁹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 185.

Padraic weiterhin nichts erfahren kann, nimmt Padraic eine Schere aus einer der Laden vom Kasten und fängt an – unter lautem Geschrei von Davey – Davey die Haare abzuschneiden.³⁸⁰ (Zwar wird ab und zu im Publikum gelacht, aber es ist ein unsicheres Lachen, fast schon so, als wolle man nicht glauben, was man sieht. Diese Art von Lachen wird später, in der letzten Szene fast hysterisch.) Anschließend fällt Padraic sein Urteil und stellt sich zwischen die Beiden, etwas dahinter, um mit je einer Pistole auf sie anlegen zu können. Gerade als er abdrücken will, klopft es an der Türe. Padraic geht hin, als die Türe aufgeht, und begrüßt seine drei Kollegen, die, angeführt von Christy, alle die Hände mit den Waffen hinter dem Rücken, eintreten. (Großes Gelächter bei: I'm just in the middle of shooting me dad.³⁸¹) Padraic, der die Pistolen für die Begrüßung eingesteckt hatte, holt sie wieder heraus, um mit der Exekution weiterzumachen, im selben Augenblick postieren die drei sich um Padraic herum, und während Padraic seine Waffen auf Donny und Davey anlegt, zielen Joey, Christy und Brendan auf Padraic. (Lachen bei: Splinter Group.³⁸²) Padraic wird entwaffnet – Joey und Brendan nehmen ihm, auf Befehl von Christy, die Waffen ab – und die drei Terroristen ziehen sich etwas von Padraic zurück, der auf seiner Stelle stehen bleibt, etwas hinter den immer noch auf dem Boden knienden Donny und Davey. Padraic hebt halb seine Hände. Christy nimmt seine Waffe herunter und während Brendan weiterhin auf Padraic zielt, muss Joey Padraic die Hände hinter dem Rücken fesseln. Davey, der nun sieht, dass Padraic ihm nichts mehr antun kann, macht blöde Bemerkungen und Padraic, ungeachtet der Tatsache, dass er gerade gefesselt wird um anschließend draußen erschossen zu werden, will sich auf Davey stürzen, Brendan und Joey halten ihn fest. (Lachen, als Padraic seinen Vater Donny als Vorwand nimmt, um nicht im Haus erschossen zu werden.³⁸³) Padraic und die drei INLA Terroristen gehen hinüber zur Straß, alle drei haben ihre Waffen auf den gefesselten Padraic gerichtet. Padraic in der Mitte, gehen sie die Straß hinauf und verschwinden hinter dem Giebel des Hauses. Währenddessen sprechen Donny und Davey über das baldige Ableben Padraics – Gelächter im Publikum. Plötzlich sind Schüsse zu hören, dann kriecht erst Brendan, gefolgt von Joey, die Straß hinunter. Blut rinnt über ihre Gesichter, die Augenhöhlen sind leer. Es ist lautes Fluchen zu hören, dann folgt auch Christy den beiden, die sich schon im Haus in die Ecken verzogen und ihre Waffen gezogen haben.

³⁸⁰ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 186.

³⁸¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 188. (Text Seite 38).

³⁸² Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 188. (Text Seite 38).

³⁸³ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 189.

Joey steht hinten an der Hausmauer, Brendan neben der Türe. Davey und Donny, immer noch gefesselt, drücken sich in die Nische beim Herd. Hinter dem Hausgiebel kommen schließlich Padraic und Mairead, beide „The Dying Rebell“ singend, während Christy seinen Männern zuruft und sie zum Schießen anfeuert. Christy verschanzt sich hinter dem Tisch und feuert wild drauf los, Padraic, sich langsam von seinen Handfesseln befreiend, und Mairead gehen zusammen unbeeindruckt von den Kugeln, weiter die Straßen hinunter, schließlich Hand in Hand in das Zimmer. Sie gehen mitten durch das Zimmer, die drei immer noch schießenden Terroristen ignorierend. Padraic, gefolgt von Mairead, geht zum Schrank und nimmt seine beiden Pistolen auf, dann erschießt er den direkt neben ihm stehenden Joey mit beiden Waffen. Während Joey zu Boden sinkt, gehen Mairead und Padraic zusammen zu Brendan und Padraic erschießt ihn auf dieselbe Weise. Brendan sinkt langsam an der Wand hinunter zu Boden, an der Wand ist eine Blutspur zu sehen. Padraic und Mairead kommen sich immer näher, küssen sich. Christy bekommt davon nichts mit, erst als er keine Schüsse mehr hört, ruft er nach seinen beiden Kumpanen.³⁸⁴ Da steht Padraic aber schon neben ihm, und da Christy die Munition ausgegangen ist, ergibt er sich in sein Schicksal. Er steht auf, bittet Padraic noch, ihm nicht ins Gesicht zu schießen, und Padraic schießt ihm mit beiden Pistolen in die Brust.³⁸⁵ Christy fällt zu Boden, Mairead und Padraic umarmen und küssen sich. Dann fällt die Aufmerksamkeit der beiden auf Donny und Davey. Padraic gibt Mairead eine seiner Waffen, dann zielt er auf seinen Vater, Mairead auf ihren Bruder. In dem Moment, als die beiden abdrücken wollen, meldet sich Christy noch einmal zu Wort.³⁸⁶ Entrüstet über das Geständnis von Christy, Wee Thomas erschlagen zu haben, wendet sich die ganze Aufmerksamkeit Padraics nun ihm zu und während er Christy packt und nach draußen auf die Straße zieht, zählt er Mairead einige Gegenstände auf, die er für die Folter brauchen wird. Mairead fängt an das Bügeleisen, die Reibe und andere Dinge im Schrank zu suchen, dann bringt sie die Sachen Padraic. Mit den Schreien von Christy und den Schlägen von Padraic und einem irischen patriotischen Lied geht das Licht aus.³⁸⁷

Auffallend bei dem heftigen Schusswechsel ist die unterschiedliche Reaktion des Publikums: Bei der Aufführung vom 01.09. war das Publikum durchschnittlich jünger

³⁸⁴ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 191.

³⁸⁵ Bei der Aufführung am 01. September kam es zu einer kleinen Panne: Als Padraic Christy in die Brust schießen soll, haben beide Pistolen Ladehemmung; er kann sie nicht abfeuern und schlägt deshalb auf Christy ein.

³⁸⁶ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 192.

³⁸⁷ Dauer der achten Szene bis (ohne Pause): 1:23:20.

als an den beiden anderen Tagen, dementsprechend war das Gelächter sowohl bei dieser Szene als auch bei der letzten Szene des Stückes weitaus größer als an den beiden anderen Tagen.

Neunte Szene:

Das Innere des Hauses hat sich in ein Schlachthaus verwandelt. Der Himmel draußen ist in eine Abendstimmung getaucht. Der Tisch steht wieder in der Mitte des Raumes, die Reusen, die vorher am Weg lagen, liegen jetzt im Zimmer, die eine links an der Wand, die andere rechts, bei der Türe. Der Eimer, der vorher links neben dem Herd gestanden ist, ist jetzt links neben der Reuse, Blut rinnt an den Rändern herunter. Auf dem Tisch liegen Zeitungen, auf dem Boden Planen und alte Decken, alles ist mit Blut bespritzt. Zu Beginn der Szene sitzt Padraic auf der Straße auf dem am Rücken liegenden Leichnam von Christy, aus dessen Hals das Kreuz ragt, auf dem 'Wee Thomas' steht. Padraic hält den schmutzigen, wieder ausgegrabenen Körper des Katers in beiden Händen und streichelt ihn zärtlich.³⁸⁸ Mairead ist nicht zu sehen. Donny steht hinter dem Tisch, mit einer Säge und einem Beil damit beschäftigt den linken Arm und das linke halbe Bein von Joey zu zerkleinern. Joeys restlicher Körper liegt links im Raum vorne, beide Beine fehlen, das T-Shirt ist zerrissen, überall ist Blut. Davey ist rechts mit Brendan beschäftigt, dessen Überreste halb auf der einen Reuse lehnen. Mit einer Säge versucht er, das rechte Bein abzutrennen. Alleine der Szenenaufbau reizt das Publikum zu einem deutlich unsicheren Lachen. Mairead kommt durch die Eingangstüre zurück, sie hat sich umgezogen und trägt nun ein kurzes grünes Kleid. Ungeachtet der Leichen geht sie zum Tisch, holt einen kleinen Spiegel aus dem Kasten und schminkt sich und macht sich die kurzen Haare zurecht. Donny sägt unterdessen Joeys Kopf ab, Davey beobachtet verwundert seine Schwester. Nachdem sie nach Padraic gefragt hat, geht sie hinaus zu ihm. Schließlich steht Padraic auf, den toten Kater weiterhin in der Hand, und küsst Mairead. Zusammen träumen sie vom Freiheitskampf, Padraic streichelt immer wieder den toten Kater. Hand in Hand kehren die beiden in das Zimmer zurück und ermahnen Donny und Davey mit ihrer Aufräumarbeit weiterzumachen.³⁸⁹ Donny hat den Kopf von Joey mittlerweile vom Körper getrennt und auf den Tisch gelegt, Davey zieht aus Brendan die Eingeweide. Padraic legt den toten Kater ebenfalls auf den Tisch und sieht Brendans Kopf in den

³⁸⁸ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 194.

³⁸⁹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 195.

Mund, dann wirft er ihn Donny zu um ermahnt ihn, die Zähne auszuschlagen.³⁹⁰ Davey muckst auf und Padraic erinnert sich seiner ursprünglichen Intention: die Mörder seines Katers zu finden und seinen Tod zu rächen, erschießt Davey dann aber nicht, da er ja sein Schwager sein wird – Lachen bei Donnys Einwand, die Verlobung würde verdammt lange werden. Während Mairead Padraic begeistert um den Hals fällt, erinnert sich Davey an das Halsband von Sir Roger, Maireads Kater. Schnell steht er auf und will das Halsband hinter dem Wecker verstecken, Mairead bemerkt das aber. Bevor sie sich jedoch mit diesem Problem befassen will, möchte sie sich das Blut aus dem Kleid waschen und geht in das Bad – Padraic ruft noch nach, sie solle nicht über die tote Katze erschrecken, die er dorthin geworfen hat. Mairead kommt zurück, ihren toten Sir Roger in der einen Hand und mit der anderen streichelnd. Währenddessen gratuliert Donny seinem Sohn zur Verlobung.³⁹¹ Padraic weiß nicht, welchen Kater er vorher erschossen hat und ahnt nichts, macht sogar noch Scherze, dass sie, er und Mairead, jetzt jeder einen toten Kater haben. Er nimmt den toten Kater vom Tisch, dann setzt er sich vorne auf den Tisch, immer noch über seinen Scherz lachend. Mairead fängt noch einmal „The Dying Rebel“ zu singen an und setzt sich an die hintere Ecke. Padraic stimmt wieder mit ein. Maireads Verhalten löst im Publikum ein sehr gespanntes Schweigen aus, die Erwartung und Spannung ist fast zu hören. Dann küsst sie Padraic, nimmt seine beiden am Tisch liegenden Pistolen und erschießt ihn (im gleichen Stil wie Padraic schießt: mit beiden Pistolen gleichzeitig auf ihn zielend). Padraic, noch immer den toten Kater in der Hand, fällt zu Boden. Nun hat Mairead das Sagen, und sie unterstreicht dies auch gleich mit einer Drohgebärde mit ihrem Gewehr. Donny und Davey müssen wieder an die Arbeit, während Mairead den mitgebrachten kleinen Rucksack aufnimmt, ihren toten Kater wieder zärtlich in die Arme nimmt und geht.³⁹²

Donny und Davey stoppen ihre Arbeit. Ein leises Miauen ist zu hören. Aus einem kleinen Loch in der Wand hinten steckt Wee Thomas seinen Kopf herein. Begeisterte Zustimmung im Publikum. Davey springt auf, nimmt den Kater und setzt ihn auf den Tisch. Donny steht ebenfalls vom Boden auf und betrachtet den Kater. Die beiden nehmen die immer noch am Tisch liegenden Waffen und zielen auf Wee Thomas. Es wird totenstille im Publikum. Sie bringen es nicht übers Herz, den Kater zu erschießen. Während Davey das Tier streichelt, holt Donny aus dem Kasten eine Packung Frosties

³⁹⁰ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 196.

³⁹¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 196.

³⁹² Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 196 – 197.

und einen Krug voll Milch sowie eine kleine Schüssel und richtet Wee Thomas das Fressen her. Da Davey den Kater festhält, kann dieser nicht fressen, und so schließt das Stück mit ist dem letzten Satz: I told you, he doesn't like Frosties.³⁹³

Zusammenfassend:

Die zwei Stunden dauernde Inszenierung ist solide, aber birgt keine wirklichen Überraschungen – vom Standpunkt des Stücktextes.

Alles in allem war diese Inszenierung überaus detailgetreu und vor allem zeichnet sie sich durch erstaunlich viele Special-Effects³⁹⁴ aus. Als ich das Stück in dieser Inszenierung zum ersten Mal sah, war ich wirklich überrascht, was vielleicht auch daran lag, dass ich natürlich noch die Inszenierung von Wien vor Augen hatte, und zwischen dieser und derjenigen in Galway konnte fast kein größerer Unterschied bestehen.

Die Spielereien mit technischen Tricks haben zum einen gewaltig zur Realitätsvorgaukelung beigetragen, aber gerade im Falle des Katzenschwanzes diese Illusion gewaltig gestört.

Die Inszenierung wurde nach der letzten Aufführung Anfang September noch in vielen irischen Städten gezeigt und wegen des großen Erfolges schließlich ein halbes Jahr später noch einmal in den Spielplan genommen.³⁹⁵

Dem Programmheft ist zu entnehmen, dass die Inszenierung eine Co-Produktion zwischen dem Town Hall Theater Galway, dem Cork Opera House und dem Millennium Forum von Darry ist. Kurze Überblicke zu den drei Häusern finden sich sowohl im ursprünglichen, kleineren Programmheft als auch im größeren von der Wiederaufnahme. Neben einer Liste aller Mitwirkenden gibt es auch Informationen zu den einzelnen Schauspielern – inklusive Kater Jack – und dem Autor. Das Design des Deckblattes der beiden Programmhefte ist gleich, nur ist am kleineren der beiden ein schwarz-weiß Foto eines Sarges zu sehen, vor dem ein kleines Kind steht, das weint,

³⁹³ *The Lieutenant of Inishmore*, Seite 56. Dauer der neunten Szene bis/Ende des Stücks: 02:00:00.

³⁹⁴ Die Special Effects beziehen sich vor allem auf die Schusszenen und den Einsatz von Blut.

³⁹⁵ Siehe: Interview mit Michael Diskin 06.02.2007. Im Anhang, Seite 957.

dahinter eine Frau mit Kopftuch und weggedreht von der Kamera ein Mann in Schwarz. Auf dem großen Programmheft ist stattdessen ein Foto aus der Produktion in Schwarz-Weiß. Es stellt den Szenenanfang der dritten Szene dar: Davey kniet vor seinem auf Sattel und Lenker stehendem Fahrrad, Mairead steht auf der Steinmauer rechts neben dem Laternenpfahl, ihr Luftdruckgewehr in der rechten Hand hoch erhoben.

In diesem großformatigen Programmheft findet sich außerdem ein Aufsatz von Patrick Lonergan – „*To[o] Dangerous to be Done?*“³⁹⁶ – und ein weiteres Foto aus der Produktion aus derselben Szene, nur etwas später, als Mairead Davey direkt bedroht und er beide Hände hebt; diesmal ist das Foto in Farbe. Die restlichen Texte blieben gleich, Änderungen gab es nur durch die Neubesetzungen.

Eigentlich hätte es zu einem Interview kommen sollen, aus zeitlichen Gründen blieb es allerdings bei einem kurzen Gespräch zwischen Tür und Angel am Tag der *Derniere* mit Andrew Flynn. Andrew Flynn bestätigte, dass die Druid Theatre Company das Stück 1997 deshalb nicht aufführte, da mit drei Stücken von einem Autor ein Limit erreicht worden war, das nicht überreizt werden sollte. Und später war es vor allem, wie schon erwähnt, ein finanzieller Grund, dass *The Lieutenant of Inishmore* zehn Jahre auf eine Produktion in Irland warten musste. Angesprochen auf Momente im Stück, die ihm als Regisseur besonders am Herzen lagen, erwähnte Andrew Flynn zum einen das Ende des Stückes und fügte hinzu, dass es doch eigenartig sei, dass die Charaktere, die am Ende noch übrig sind (d.h. Donny und Davey) sich nicht mehr um die vier Leichen kümmern, sondern nur mehr um die Katze. Eine wirkliche Herausforderung hingegen sei die zweite Szene gewesen, in der James kopfüber gefoltert wird. Nicht nur musste das Timing perfekt stimmen, die Szene war, so Andrew Flynn, sicherlich auch die schwierigste des ganzen Stückes, vor allem was den körperlichen Einsatz des Schauspielers betraf. Aber schon alleine das Bild des an den Beinen aufgehängten in Verbindung mit der Absurdität der Situation und der Gespräche habe eine besondere Faszination und diese Absurdität sei in der zweiten Szene des Stückes einfach am prägnantesten.³⁹⁷

³⁹⁶ Ohne Angabe im Programmheft; Ausschnitte aus einem Aufsatz von 2005 der im *Irish Studies Review*, Vol. 13, No. 1, erschienen ist.

³⁹⁷ Gespräch mit Andrew Flynn am 02.09.2006, nur protokolliert. Siehe Anhang, Seite 956.

III.2.2.2.1. Pressestimmen zu *The Lieutenant of Inishmore* (2006/07):

Auch hier wieder die gewohnt intensive Berichterstattung durch die Medien, wenn auch nur auf die irischen Medien beschränkt. So erschien im Galway Advertiser vor der Premiere ein langer Artikel mit Aussagen des Regisseurs und einiger Schauspieler zu dem Stück. Charlie McBride zu Beginn über das Stück:

For all the phenomenal success it has enjoyed to date however, the play is not without its critics, with some finding its satirical thrust too crude to be entirely successful.³⁹⁸

Nach einer kurzen Zusammenfassung des Inhaltes zitiert Charlie McBride erst Andrew Flynn, den Regisseur:

Of all McDonagh's plays it does not tend more towards farce or melodrama in places and it maybe doesn't have the serious heart that *Beauty Queen of Leenane* has, [...] What it does brilliantly is send up the whole Republican cause – which was quite daring to do when it was written in the mid-1990s. There's a great mix of violence and comedy and darkness and it just presents this mad, mad, world.

I think it's a play that can get young people into the theatre. It comes more from a film background than his other work and that's a huge challenge in itself, the technical side of it is massive; the demands he makes are like what you'd get in a movie what with bodies being cut up, fellas hung upside down, and dead cats. What's exciting is we've managed to do all that with a Galway crew headed by Owen MacCarthaigh.

As a piece of spectacle and a mad hour and a half it's very different to anything else you'd see in a theatre. When I read the play first I had the same reservations you mention, but doing it with the actors I feel it really works and if you go with it it can be fantastic, there's a real freshness to the writing.³⁹⁹

Angesprochen auf das viele Blut in dem Stück meint Andrew Flynn:

The gore is so ridiculous, it's like in the film *Kill Bill*, when an arm came off there'd be such a ridiculous amount of blood you'd laugh at it. By the time those dark images kick in with McDonagh's play the audiences have been on a journey where they've been laughing and laughing throughout. I don't think it's like *Raftery's Hill* where there's a disturbing shock factor, here it's handled through comedy.⁴⁰⁰

Dass die Arbeit mit Katzen eine ganz besondere Herausforderung ist, davon hat auch Andrew Flynn gehört, und bis auf einen kleinen Zwischenfall später während der Tournee⁴⁰¹ hatte der Regisseur keine Probleme mit diesem Teil der Inszenierung. Außerdem, so Andrew Flynn:

We got a relaxed Donegal cat and so far in rehearsals we have no problems, [...] It's doing everything we want but we're trying to come up with a failsafe way of ensuring it doesn't get frightened by the audience. Someone was telling me that on Broadway

³⁹⁸ Charlie McBride: *Lieutenant Of Inishmore to prove 'a laughter machine'*. Galway Advertiser, 17.08.2006, Seite 53.

³⁹⁹ Andrew Flynn zitiert in: ebenda.

⁴⁰⁰ Andrew Flynn zitiert in: ebenda.

⁴⁰¹ Siehe Gespräch mit Andrew Flynn vom 02.09.2006, im Anhang, Seite 956 bzw. mit Michael Diskin vom 06.02.2007, im Anhang, Seite 957.

they have three cats in case one doesn't feel like going on but we don't have that luxury! There's so much to the play really, I think people who like film who aren't used to going to theatre should come and see it because it's like *Reservoir Dogs* crossed with JM Synge. The humour in the play is phenomenal and ranges from slapstick to subtlety; it's like a laughter machine.⁴⁰²

Die Rolle des Mad Padriac übernahm Owen McDonnell. Owen McDonnell zu seiner Rolle:

I met him [Andrew Flynn] last Christmas and he said he was doing this play and would I be interested; I jumped at it like a shot, it's an interesting play and this is the first proper Irish production with an all-Irish cast and Irish director. I thought the original RSC production missed a lot of the subtleties, it had a half-English cast and an American director. Hopefully we can rectify that.⁴⁰³

Auf die Herausforderung durch die Kombination der bis zur Slapstick reichenden Komik und der unglaublichen Gewaltbereitschaft seiner Figur angesprochen meint Owen McDonnell:

You have to play the reality of the character's dangerous side even though there's this ridiculous element to the comedy, [...] There's four or five people dead at the end of play all over a dead cat, you have to ground it in reality and the humour comes out through that.⁴⁰⁴

Diarmuid de Faoite, der gleich zwei Rollen in dem Stück übernahm, zu seinen Rollen und dem Stück:

I play James the drug dealer and Brendan, an INLA man who's one of three INLA men sent to plug Mad Padraic, [...] It's just three scenes so it's bit like paid holiday after *Fairgreen Slaughterhouse*. We're all slightly neurotic or psychotic and you just push that a bit more and you end up in McDonagh territory. I find it easy to play his characters – maybe they tend toward caricature but there's nevertheless a depth to them. I've always enjoyed his work and directed Irish language version of *Beauty Queen* here. He's very good in terms of rhythm. He may not be everyone's cup of tea but I love it, he's a west of Ireland punk.⁴⁰⁵

Und Diarmuid de Faoite über die Rolle von Andy Kellegher, der Joey, den sensibelsten der drei Terroristen spielte:

Joey is terribly upset that they've killed a cat to lure Mad Padraic into a trap, he's not worried at all about killing Padraic. It's typical McDonagh. I suppose what he's asking is 'What have we been fighting over for the past 700 years? What was it all for?' I like the way he takes the mick out of everyone.⁴⁰⁶

Am Tag vor der Premiere erschien ein weiterer Artikel über das Stück, diesmal von Patrick Lonergan, in der Irish Times. Hier wird zu Beginn darauf hingewiesen, dass

⁴⁰² Andrew Flynn zitiert in: Charlie McBride: *Lieutenant Of Inishmore to prove 'a laughter machine'*. 17.08.2006.

⁴⁰³ Owen McDonnell zitiert in: ebenda.

⁴⁰⁴ Owen McDonnell zitiert in: ebenda.

⁴⁰⁵ Diarmuid de Faoite zitiert in: ebenda.

⁴⁰⁶ Diarmuid de Faoite zitiert in: ebenda.

das Stück – ganz in der Tradition der Druid Theatre Company, auch wenn es sich hier nicht um eine Produktion dieser Company handelt – auf Tournee durch Irland gehen wird.⁴⁰⁷ Außerdem stellt Patrick Lonergan eine Frage, deren Antwort vielleicht auf den ersten Blick auf der Hand liegt, in Gesprächen mit Andrew Flynn und Michael Diskin jedoch ganz anders beantwortet wurde.⁴⁰⁸ Patrick Lonergans Vermutung auf die Frage:

So why have we had to wait so long for an Irish *Lieutenant*? One answer might be that the play's treatment of republicanism has been considered too provocative for audiences here. [...] It's not subtle, but McDonagh's play is a merciless – and surprisingly intelligent – send-up of the relationship between republican rhetoric and terrorist violence. Throughout the action, we hear familiar phrases about "valid targets", and we listen to well-known rebel songs and republican mythology. Placing these sanitised treatments of republicanism against the reality of terrorist violence, *The Lieutenant* offers a challenging perspective on recent Irish history.

This might explain why McDonagh originally had such trouble getting the play staged. The theatres that championed his early work (Druid, the Royal Court, and the Royal National Theatre) were offered *The Lieutenant* after the success of *The Leenane Trilogy* in 1997 – and all three turned it down. McDonagh was furious, claiming that he was being censored by "gutless" producers who thought his play might destabilise the peace process. The theatres rejected this suggestion, but McDonagh was started that he wouldn't allow any of his other plays to be premiered unless *The Lieutenant* appeared first.⁴⁰⁹

Patrick Lonergan spricht auch Fragen an, die noch viel expliziter mit Irland zu tun haben, Fragen, die jedoch in Irland selbst anders beantwortet werden als in Nordirland, wohin das Stück auch auf seiner Tournee gehen wird.⁴¹⁰ So ist die Frage, warum es so lange gebraucht habe, bis das Stück auch in Irland Inszeniert wurde laut Patrick Lonergan nicht irrelevant, aber nicht die einzige Frage in Bezug auf *The Lieutenant of Inishmore*.

Such issues are not irrelevant to audiences here, but the play's Irish elements – which haven't received much attention abroad – are likely to raise some difficult questions when *The Lieutenant* opens in Galway this week. How, for example, should we respond to McDonagh's "jokes" about the IRA, many of which refer to actual victims of republican violence? Is McDonagh reminding us that, despite his play's outrageous plot, innocent people were killed during the Troubles? Or is he instead exploiting those people's deaths for a cheap laugh?⁴¹¹

Andrew Flynn in dem Gespräch mit Patrick Lonergan über das Stück:

It will probably be controversial, and may cause offence to some, [...] But that's true of many great plays. [...] McDonagh brings things into the theatre that we only ever see in the cinema, [...] That makes *The Lieutenant* a huge technical challenge, but also

⁴⁰⁷ „The decision by Galway's Town Hall Theatre to take the play on a national tour is thus an exciting development, which looks set to re-ignite debates in Ireland about McDonagh.“ Patrick Lonergan: *Are we ready for the Lieutenant?*. The Irish Times, 22.08.2006.

⁴⁰⁸ Siehe Gespräch mit Andrew Flynn vom 02.09.2006, im Anhang, Seite 956 bzw. mit Michael Diskin vom 06.02.2007, im Anhang, Seite 957.

⁴⁰⁹ Patrick Lonergan: *Are we ready for the Lieutenant?*. 22.08.2006.

⁴¹⁰ Siehe Gespräch mit Michael Diskin vom 06.02.2007, im Anhang, Seite 957.

⁴¹¹ Patrick Lonergan: *Are we ready for the Lieutenant?*. 22.08.2006.

makes it very exciting. [...] Things have moved on a lot in Ireland since *The Lieutenant* was first written, [...] I think we're finally ready for this play.⁴¹²

Am Tag der Premiere schließlich erschien ein Gespräch mit Diarmuid de Faoite über seine Rollen im Stück. Paula Shields beginnt ihren Artikel im *Examiner* mit einer Frage: Wer will da noch Schauspieler sein? Eine Anspielung auf die zweite Szene, in der James kopfüber hängt, und sie fügt eine kurze Inhaltsangabe des Stückes an, bevor sie darauf hinweist, dass diese Produktion die erste irische Produktion des Stückes ist, der Regisseur jedoch schon viel Erfahrung mit McDonaghs Stücken sammeln konnte, da er bei der Uraufführung der Stücke der Leenane-Trilogie Regieassistent war.⁴¹³

Dann endlich die Reaktion der Presse auf diese Inszenierung. Den Anfang macht hierbei wieder Patrick Lonergan am 25. August in der *Irish Times*. Indirekt nimmt Patrick Lonergan die Fragen, die er wenige Tage zuvor in seinem Artikel gestellt hat, wieder auf, wenn er über das Stück schreibt:

The play forces the audience to sit through experiences that challenge our senses as much as our political sensitivities – jokes about the Troubles, an overwhelmingly bleak outlook on Irish life, and a final scene so gruesome that we're not sure whether to laugh – or vomit.⁴¹⁴

Ganz gleich von welchen Gesichtspunkt aus man das Stück betrachten würde, so Patrick Lonergan weiter, es sei „a thrilling theatrical experience that provokes thought, laughter, and outrage – often simultaneously.“⁴¹⁵

Außerdem macht Patrick Lonergan auf den Unterschied des gelesenen und des auf der Bühne gesehenen Stückes aufmerksam.

McDonagh's play might be challenging for audiences, but it also has the potential to be a nightmare for actors, directors, and designers. The jokes come relentlessly, so careful comic pacing is required; and the play moves quickly through a variety of settings, and involves difficult special effects – from gunfire, to bodily dismemberment, to exploding cats. Handled incorrectly, this can result in a dreadful mess - [...]. Like all of McDonagh's characters, the people in *The Lieutenant* can seem like cartoonish idiots when we read his script – but the performers use movement, gesture, and blocking to add depth to their roles, making the play both funnier and more interesting. [...] The production thus allows McDonagh's satirical targets to move vividly into focus. We find ourselves sharing the skewed values of his characters – concerned for the welfare of a cat that's wandering around a stage littered with human body parts, and laughing at jokes that just shouldn't be funny.⁴¹⁶

⁴¹² Patrick Lonergan: *Are we ready for the Lieutenant?*

⁴¹³ Über das Gespräch mit Diarmuid de Faoite mehr in dem Teil über die Inszenierung.

⁴¹⁴ Patrick Lonergan: *Reviews - The Lieutenant of Inishmore*. The Irish Times, 25.08.2006.

⁴¹⁵ Ebenda.

⁴¹⁶ Ebenda.

Enden lässt Patrick Lonergan seine Besprechung mit einem Hinweis, wie weit das Publikum jenseits des Vergnügens einer guten Show seine Reaktionen auf das Gesehene überdenken sollte.

Ostensibly, the play seems an attempt to communicate McDonagh's views in terrorism and violence. In this production, however, it becomes something much more valuable: a demand for audiences to consider what our confused – and confusing – responses to *The Lieutenant* might be telling us about ourselves.⁴¹⁷

Eine weniger positive Einschätzung des Stückes vertritt Judy Murphy in ihrer Besprechung:

Fans of plays with ridiculous plots, funny one liners and gratuitous violence will probably enjoy Martin McDonagh's play, *The Lieutenant of Inishmore*, which is currently receiving its first professional production in Ireland. Those seeking more substance from their drama will need to look elsewhere.⁴¹⁸

Den Plot des Geschehens bezeichnet sie als: „a flimsy a work as ever appeared on stage.“⁴¹⁹ Und Judy Murphy versteift sich auf Ereignisse, die zum größten Teil jedoch nur in den Köpfen der Zuschauer stattfinden⁴²⁰, wenn sie schreibt:

Toenail and nipple removal are part of Pádraic's torture routine, as one particularly vivid scene early in the play shows – but that's mild compared to what follows. [...] If you like Tarantino style drama with blood and guts spilling everywhere, then you will probably enjoy this play.⁴²¹

Kein gutes Haar lässt sie an der Inszenierung des Stückes durch Andrew Flynn und generell an dem Stück in ihrer Schlussbemerkung:

Andrew Flynn's direction of this farce is less successful. Admittedly the script is a series of gags built around a non-existent plot, but even allowing for that, this is a disjointed piece of theatre with very uneven performances. [...] However, a sequence of gags does not make for a quality play.⁴²²

Weniger vernichtend die kurze Besprechung von Michael Moffatt in *Ireland on Sunday*: Größtenteils besteht sie aus einer Inhaltsangabe, die dann mit folgenden Worten zusammengefasst wird:

Imagine the dead parrot sketch from Monty Python directed by Quentin Tarantino as a bloody satire on republican savagery, with brilliantly funny dialogue, and you'll get the picture. You may not, of course, enjoy seeing cat's brains being handled, and human intestines being pulled out by hand while somebody else saws off a head.⁴²³

⁴¹⁷ Patrick Lonergan: *Reviews - The Lieutenant of Inishmore*.

⁴¹⁸ Judy Murphy: *Lots of violence but little plot in McDonagh farce*. Galway City Tribune, 25.08.2006, Seite 8.

⁴¹⁹ Ebenda.

⁴²⁰ Siehe Kapitel I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*.

⁴²¹ Judy Murphy: *Lots of violence but little plot in McDonagh farce*. 25.08.2006.

⁴²² Ebenda.

⁴²³ Michael Moffatt: *Troubles with a Tarantino touch*. Ireland on Sunday, 27.08.2006.

Und weiter: „The humour comes from lofty idealism matched with appalling, mindless savagery.“⁴²⁴

Eine weitere, nicht so ganz positive Kritik, erschien Ende August im Galway Independent; Vor allem die Länge des Stückes kritisiert Matthew Harrison, wobei sowohl die Längen im Stück als auch die wirkliche Spielzeit gemeint sind, allerdings fügt er hinzu, dass die Längen im Stück sich höchstwahrscheinlich verkürzen werden, wenn die Schauspieler erst den Rhythmus gefunden haben. Ansonsten betont auch er die gewalttätige und blutige Szenerie des Stückes:

There must be overtime available at The Town Hall Theatre for strong-stomached cleaners armed with sturdy sponges, body bags and an immunity to political correctness.⁴²⁵

Und er nennt das Stück ein: „exuberantly comic bloodfest [...]“⁴²⁶ Auch Matthew Harrison bemüht den Vergleich mit Tarantino und endet mit der Feststellung, zumindest für Unterhaltung Sorge *The Lieutenant of Inishmore*.

In this first Irish production of McDonagh's angle on the difficulties associated with the North, it's as if Quentin Tarantino and John Woo cross J.M. Synge on an Aran Island and revolvers are drawn at dusk, dawn and just before lunch. [...] As a satire, McDonagh's poke at Provisionals, terrorist splinter groups, Islanders, animal-lovers and platitude ridden nationalists is sadly not much more than a rather viscerally embroidered sitcom or politicised cartoon and consequently just as significant. [...] The entire play works through the simple juxtaposing of one fanatical position with another and the attendant irony supplies much of the comedy. [...] The guns are solid, explosions very loud and the arcing blood copious. [...] This is cracking good fun.⁴²⁷

Eine weitere kritische Stimme ist Emer O'Kelly. In ihrem Artikel über das Stück macht sie einen Rückblick auf ihre Kritik zu dem Stück während des Dublin Theatre Festivals von 2003, als die Royal Shakespeare Company das Stück in Dublin aufführte, und sieht sich in ihrer damaligen Kritik durch die Produktion in Galway bestätigt. So schrieb Emer O'Kelly damals:

The play is a vicious tale of skewed attitudes and volcanic murder, a piece of sentimentally vicious thuggery and religious-inspired brutality. It could be Lebanon or Baghdad, Bristol or Boston; anywhere racial hatred is left to brew in a sorry stew of nationalism.⁴²⁸

So schreibt Emer O'Kelly weiter, sie würde sich auch in der Produktion vom Town Hall Theatre in dieser Hinsicht bestätigt fühlen und hinterfragt den Friedensprozess (in

⁴²⁴ Michael Moffatt: *Troubles with a Tarantino touch*.

⁴²⁵ Matthew Harrison: *Value for money, cracking good fun in McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. Galway Independent, 30.08.2006.

⁴²⁶ Ebenda.

⁴²⁷ Ebenda.

⁴²⁸ Emer O'Kelly: *Fantastic pair of Trousers show off terrible waist of middle age*. Sunday Independent, 03.09.2006, Seite 8.

Nordirland) generell mit der Bemerkung, dass dieser vielleicht am Papier zwischen Politikern, nicht aber bei paramilitärischen Gruppen real ist. Und genau diese paramilitärischen Gruppierungen,

their existence gives McDonagh his only fully credible play. The Leenane Trilogy and the others of the Aran Trilogy are predicated on the notion of all Irish people being psychopathically violent and insane. And when there is no polar point of sanity, there is no drama. In *The Lieutenant of Inishmore*, where two idiotic but same characters become the victims of “patriots” who differ from each other only in the degree of their psychotic viciousness, McDonagh has a worthy scenario for crazed violence and black comedy.⁴²⁹

⁴²⁹ Emer O’Kelly: *Fantastic pair of Trousers show off terrible waist of middle age.*

III.3. *THE PILLOWMAN*:

Eine Sonderstellung nimmt das zu letzt aufgeführte, sicher⁴³⁰ aber ziemlich früh entstandene Stück *The Pillowman* ein. Als einziges der sechs Stücke ist das Stück nicht in Irland, sondern in einem nicht näher bestimmten, fiktiven Staat angesiedelt; Parallelen zum Osten, Polizeistaat und dergleichen, sind nicht zu übersehen, der Spielort ist jedoch auf einen Verhörraum begrenzt und hat in vielerlei Hinsicht symbolischen Charakter. Eamon Jordan:

The Pillowman [...] shows considerable tonal and dramaturgical consistency with much of his other work, but at the same time, it was to be a surprise in a way, given it was not trapped in some Irish dystopic sensibility and it was not a feck-fest; so it is less easily seen as re-imaginings, re-workings, and re-constitutings of the Irish tradition [...]⁴³¹

Ganz allgemein sind alle Stücke eher dazu angetan, das Publikum zum Lachen zu reizen als Angst und Schrecken zu verbreiten, ein Grund dafür, so Lisa Fitzpatrick, ist teilweise

because the publicity surrounding the plays generally provides the audience with information that the characters do not have, informing them that the play follows an investigation of an author [...] The audience therefore – unlike Katurian – knows why he is in custody [...]. Since the audience do not share Katurian's confusion, and are placed in a position of superiority, his desperation appears funny rather than ominous, and the audience are drawn into a conspiracy with his torturers. [...] What might be a profoundly alienation play, becomes instead a violent comedy of misinformation and misunderstood communication.⁴³²

Lisa Fitzpatrick bezieht sich hierbei auf Informationen, die in der Vorankündigung zur Uraufführung des Stückes gemacht wurden, unter anderer Voraussetzung, d.h. ohne diesbezügliche Information hat das Stück eine andere, viel gespenstischere und unheimlichere Atmosphäre und die Sympathie ist nicht auf Seiten der Polizisten, sondern des 'Opfers' Katurian.

Durch seine Sonderstellung im Oeuvre Martin McDonaghs, durch die anscheinend viel allgemein gültigere Form des Stückes, da es nicht in einem bestimmten kulturellen Umfeld eingebettet ist, bewegt sich die Diskussion auch in andere Richtungen als bei

⁴³⁰ Siehe: diverse Hinweise in frühen Zeitungsartikeln zu Martin McDonagh und seinen Stücken, so z.B. 1997 während der Besprechungen der Leenane-Trilogie.

⁴³¹ Eamon Jordan: *War on Narrative: The Pillowman*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 174.

⁴³² Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 152.

den irischen Stücken Martin McDonaghs. Den großen Unterschied neben der Handlung macht jedoch die viel subtilere Gewaltdarstellung des Stückes gegenüber den anderen Stücken aus.

While the earlier plays contained a great deal of brutality and cruelty, the challenges *The Pillowman* sets in terms of violence and staging are a good deal more confrontational and challenging [...]⁴³³

Plagiatsvorwürfe oder ähnliche Formulierungen, die sich durchaus in der Literatur zu Martin McDonagh vor allem bezüglich dieses Stückes finden, möchte Eamonn Jordan gar nicht erst unterstützen sondern das Stück als „palimpsest, that is layered, interconnected, intertextual, and dialogical“ sehen.⁴³⁴ Zunächst verweist Eamon Jordan auf den Umstand, dass das Stück 2003, zurzeit des Irakkrieges, zur Uraufführung kam. Auch wenn das Stück, so Eamonn Jordan, jeden spezifischen Kontext verneint, die Diskussion um Demokratie und (Meinungs-) Freiheit wurde durch den ‘Krieg gegen den Terror’ auch anhand des Stückes fortgesetzt.

For some, democracy is the prize and not a weapon in a war on terror. For many, McDonagh is entering indirectly this contemporary debate, not as some political theorist, but as someone who is reflecting on the fabrication of narratives of enablement, forgery, and disruption and the justification for state terror.⁴³⁵

Das größte Anliegen Katurians ist es, etwas aus seinem Leben erhalten zu können, ein Zeichen zu hinterlassen. Ein Thema, dass in dem Stück neben der Gewalt und der Freiheit der Kunst eine zentrale Rolle spielt und Ausgang für Diskussionen bildet.

McDonagh’s previous work has had a great populist appeal, dealing as it does with the perversity of the pastoral and the irrationality and dysfunctionality of certain family dynamics within notionally Irish contexts⁴³⁶

so Eamonn Jordan. Auch *The Pillowman* enthält deutliche Hinweise auf Irland– zum einen wird die Herkunft der Mutter des Kindes aus der ersten Geschichte genannt und seine Haarfarbe deshalb als typisch Irisch bezeichnet, zum anderen ist es die Farbe Grün in der Geschichte von kleinen grünen Schweinchen und auch das Schweinchen selbst, so Eamonn Jordan, da die Engländer das Klischee des Iren als Schwein forciert hatten.⁴³⁷

Obwohl das Stück ein so ganz anders Thema behandelt und auf den ersten Blick nicht mit den anderen Stücken verglichen werden kann, sind die Parallelen unübersehbar.

⁴³³ Eamon Jordan: *War on Narrative: The Pillowman*. 2006, Seite 175.

⁴³⁴ Siehe: ebenda, Seite 175.

⁴³⁵ Ebenda, Seite 175 – 176; Eamonn Jordan bezieht sich hier explizit auf Abu Ghraib, die Vorgehensweise und Rechtfertigung im Namen des Kampfes gegen den Terror lässt sich beliebig weit ausweiten, über Guantanamo, Überwachung usw....

⁴³⁶ Ebenda, Seite 191.

⁴³⁷ Siehe: ebenda, Seite 191.

Die Sprache⁴³⁸ ist den anderen Stücken in ihrer Strukturierung ähnlich, auch wenn die starke Einfärbung durch irische Begriffe und Endungen fehlen, es finden sich jedoch Elemente wieder, allen voran Satzstellungen und Wiederholungen sowie das Verwenden von Flüchen und Schimpfwörtern. Ebenfalls ähnlich ist der Stückaufbau⁴³⁹ mit seinen klassischen Zügen und schließlich ist das Stück

again a black comedy which features graphic violence, frequent vulgarities, and moments of irresistible humour.⁴⁴⁰

Die vielen verworrenen und verwobenen Elemente des Stückes sind, wie bei den anderen Stücken auch, für die plötzlichen, unerwarteten Wendungen im Fortgang der Handlung verantwortlich und zeichnen das Stück dahingehend aus. Außerdem, so Ondřej Pilný, gibt es keine Möglichkeit, das Stück einem bestimmten Genre zuzuweisen oder ein bestimmtes Thema kontinuierlich zu verfolgen, da das Stück wie auch seine Charaktere ununterbrochen die Standpunkte wechseln.⁴⁴¹ So ist zwar die Einstellung der Figuren an sich gleich bleibend – Katurian möchte erst sein Leben, dann zumindest das Überleben seiner Geschichten retten, Tupolski und Ariel sind auf der verzweifelten Suche nach dem dritten vermissten Kind und auf der Suche nach dem Schuldigen der beiden anderen toten Kinder, Michal lebt in seiner eigenen Welt – aber bei genauerer Betrachtung ändern sich die Vorzeichen immer wieder. So schlupft Katurian mal in die Rolle des unschuldigen Schriftstellers, dann wieder in die Rolle des Zuhörers und Kritikers, wird zum Mörder und wieder zum unschuldigen Schriftsteller, die beiden Inspektoren sind Folterknechte, Freunde, Geschichtenerzähler und getriebene Mörder, Michal zurückgeblieben und gerissen brillant.

The play features numerous absurd turns and unabashed lies; every time the audience gets close to piecing the plot together and being able to predict what may follow, the play leaves everyone baffled again.⁴⁴²

Immer wieder haben unterschiedliche Charaktere den Handlungsstrang in der Hand und bestimmen den Weitergang des Plots – ein Verwirrspiel auf vielen Ebenen, Kausalitäten heben sich auf und werden ad absurdum geführt, deutlich an der titelgebenden Geschichte ‘The Pillowman’ zu sehen.⁴⁴³

⁴³⁸ Siehe II.5.3. Problematik der Übersetzung.

⁴³⁹ Siehe I.3. *The Pillowman*.

⁴⁴⁰ Ondřej Pilný: *Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre*. In: Lilian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006, Seite 214.

⁴⁴¹ Siehe: ebenda, Seite 216.

⁴⁴² Ebenda, Seite 216.

⁴⁴³ Näheres zu den einzelnen Geschichten Siehe: I.3. *The Pillowman*.

The final demonstrates in this way what one should have really suspected all along: the point by that all the characters in the play are puppets, swung around by their manipulative creator, while the ultimate aim seems to be to shunt the audience to and fro in a similar way without losing a firm grip over it. [...] In this context, then, it is obviously no problem that characters lack consistency, get killed and resurrected freely, and that the play features any kind of improbable turning points.⁴⁴⁴

Katurian, tragischer Held des Stückes, ist zwar von Beginn an das Opfer, spätestens ab der zweiten Szene hält er aber die Fäden in der Hand. Ondřej Pilný geht noch weiter auf dieses Phänomen ein und zeigt in welchen Situationen und durch welche Bilder diese Assoziation mit dem Marionettentheater gerechtfertigt ist.⁴⁴⁵ Wurden die Figuren der früheren Stücke Martin McDonaghs gerne und oft mit Cartoonfiguren verglichen, so führt *The Pillowman* in seiner Struktur eher einen Vergleich mit Marionetten herbei, da die Fremdbestimmung sowohl innerhalb des Stückes als auch außerhalb, durch Regieanweisungen und Charakteristiken im Verhalten der Figuren auffallend ist. Auch Ondřej Pilný macht den Vergleich zu Filmen, hier allen voran den Filmen von Quentin Tarantino, und nennt das ganze „grotesque entertainment“⁴⁴⁶, eine Form, die sich durch eine Reihe von Ingredienzien auszeichnet:

the staging of graphic, often gratuitous violence, offensive language, ubiquitous black humour [...] the lack of depth of characters psychology, and – in accordance with the traditional notion of the grotesque – the mixing of disparate genre and thematic elements.⁴⁴⁷

Dem allen liegt ein Wunsch des Publikums zugrunde, das Übernatürliche und Unglaubliche akzeptieren zu wollen, so Ondřej Pilný weiter,

inexplicable interventions from the outside the presented reality abound, fantastic tales produce fatal effects, characters miraculously survive what seem to be mortal wounds or diseases in order to unexpectedly reappear, and even the dead got occasionally resurrected.

Finally, grotesque entertainment often raises seminal questions of ethics, justice, and artistic responsibility but as a rule, these issues get swiftly – for some viewers, cynically – swept aside by the outrageous shenanigans of the particular piece. Moral, political and artistic dilemmas indeed seem to be introduced merely for the sake of being deemed, sooner or later, irrelevant.⁴⁴⁸

⁴⁴⁴ Ondřej Pilný: *Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre*. 2006, Seite 219.

⁴⁴⁵ Siehe: ebenda, Seite 214 – 223.

⁴⁴⁶ Ebenda, Seite 220.

⁴⁴⁷ Ebenda, Seite 220.

⁴⁴⁸ Ebenda, Seite 221.

III.3.1. Uraufführung von *The Pillowman* (2003):

Uraufführung des Stückes am 13. November 2003 im Royal National Theatre, London-Cottesloe, in einer Produktion des Theaters.

Regie:	John Crowley
Bühne:	Scott Pask
Licht:	Hugh Vanstone
Ton:	Paul Arditti
Musik:	Paddy Cunneen
Tupolski:	Jim Broadbent
Ariel:	Nigel Lindsay
Katurian:	David Tennant
Michal:	Adam Godley
Mother:	Victoria Pembroke
Father:	Mike Sherman
Mädchen:	Jennifer Higham
Kind:	James Daley

III.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Pillowman* (2003):

Zum ersten Mal in einem Artikel erwähnt wurde *The Pillowman* am 31. Jänner 1997. In einer Liste von Veranstaltungen in Galways Theaterszene wird die öffentliche Lesung des Stückes angekündigt:

[...] – just confirmed on the programme is a play reading in Druid, the play being a new Martin McDonagh work, „The Pillow Man“. It is not set in Ireland.⁴⁴⁹

Ebenfalls sehr früh gibt es auch eine kurze Inhaltsangabe des Stückes mit einigen Querverbindungen zur Aufführung der Leenane-Trilogie in Galway 1997:

His play *Pillowman* – about a short story writer and his brother arrested for murdering children – contains more than ten short stories McDonagh wrote in a week years before while the plays in the Leenane Trilogy contain numerous stories about offstage character and events. What matters to McDonagh most is the story because all else is dictated by the story – characterisation, language, setting and style.⁴⁵⁰

Auch in den nach der Uraufführung veröffentlichten Rezensionen, Kritiken, Artikeln und Besprechungen wird der Umstand, dass das Stück nicht in Irland spielt immer wieder hervorgehoben. War ab 1997 nur ab und zu in Aufsätzen der Titel und eine vage Inhaltsangabe des Stückes zu finden, ändert sich dies schlagartig mit der Premiere am 13. November 2003.

Mit der Uraufführung im November 2003 wird dieses Stück wieder in den Printmedien besprochen und findet Einzug in die Fachliteratur und akademischen Diskussionen. Ab dem 13. November 2003 bis zum heutigen Tag lassen sich immer wieder Besprechungen des Stückes in den Printmedien finden. Unabhängig davon in welchem Land und welcher Stadt das Stück zur Aufführung gelangt, neben den üblichen Vorankündigungen und Kritiken nach der Premiere gibt es immer auch längere Auseinandersetzungen mit dem Inhalt und der Aussage des Stückes. So überschwänglich positiv die Kritiken später ausfielen, zu Beginn wurde das Stück durchaus kritischer und distanzierter gesehen. Die anderen Stücke McDonaghs waren noch zu präsent und wurden als Vergleich herangezogen.

Charles Spencer meint über *The Pillowman*:

I sometimes find myself worrying, though, that if you took the nastiness out of his work there would be almost nothing left.⁴⁵¹

Michael Coveney meint:

⁴⁴⁹ Bernadette Fallon: *The famine before the feast in Galway theatre*. City Tribune, 31.01.1997.

⁴⁵⁰ Jocelyn Clarke: *Coming up with the story*. Sunday Tribune, 15.06.1997.

⁴⁵¹ Charles Spencer: (Theatre Record: *The Pillowman*). The Daily Telegraph, 14.11.2003, (Seite 1559).

It is all like an overblown, rip-roaring version of horror stories told for cathartic release in the theatre.⁴⁵²

Michael Billington, der schon Kritiken zu den anderen Stücken geschrieben hat, steht dem Stück eine gute Idee zu, findet es aber zu oberflächlich.

But where previous work, such as *The Lieutenant of Inishmore*, fed off existing Irish forms, in his new play he is shooting in the European dark. The result, while clever, has a feeling of hollowness.

McDonagh's subject is clear: the dangerous power of literature.⁴⁵³

Das 'moralische Dilemma', wie Michael Billington es nennt, das den Kern des Stückes ausmacht – Katurian stellt sein literarisches Werk über das Leben von sich und seinem Bruder – erlange aus zwei Gründen nie die dramatische Umsetzung, die nötig sei, so Michael Billington.

One is that Katurian is so convinced of the sanctity of literature that he will do anything, even confess to crimes he has not committed, to save his stories: no internal doubt means no drama. But McDonagh never convinces you of the reality of the totalitarian background: it is a strange, secular tyranny [...] But, in the end, you sense that McDonagh is playing with big issues to do with literature's power to outlast tyranny rather than writing from any kind of experience.⁴⁵⁴

Die Aspekte, die Michael Billington als nicht gelungen und nicht glaubwürdig betrachtet, werden in den anderen Kritiken wenn überhaupt, dann nur erwähnt, aber weder als unglaubwürdig noch störend in irgendeiner Art bezeichnet.

Alle anderen Kommentare und Kritiken zu der Uraufführung überschlagen sich durchgehend mit Lob.

Nicholas de Jongh schreibt im *Evening Standard*:

Martin McDonagh, master of bad taste in black comedy's cause and persistent enfant terrible, leaps towards maturity in this dazzling, disquieting nightmare of a play, which makes up its own Grimm fairy-tales.⁴⁵⁵

Wo Michael Billington Schwächen ortet und *The Pillowman* als weniger durchdachtes und weniger ausgereiftes Stück im Œuvre McDonagh's bezeichnet wird hier explizit auf das Erwachsenwerden des Autors in seinem Werk aufmerksam gemacht. Da alle Stücke, inklusive *The Pillowman*, in einer relativ kurzen Zeitspanne geschrieben wurden, können derartige Kommentare nur als Spekulation abgetan werden.

Anders als Michael Billington sieht Nicholas de Jongh das Stück als eine Frage nach der literarischen Kreativität.

⁴⁵² Michael Coveney: (Theatre Record: *The Pillowman*). Daily Mail, 14.11.2003, (Seite 1552).

⁴⁵³ Michael Billington: *The Pillowman*. The Guardian, 14.11.2003.

⁴⁵⁴ Ebenda.

⁴⁵⁵ Nicholas de Jongh: *Fairy-Tales of Terror*. Evening Standard, 14.11.2003.

The Pillowman makes suggestions about the genesis of literary creativity, implicitly asking whether human suffering can be valuable.⁴⁵⁶

Sein Resümee: „In McDonagh’s persuasive account, art may be both a force for evil and good.“⁴⁵⁷

Wurden in diesen beiden Kritiken vor allem die schauspielerischen Leistungen und die gute Umsetzung durch den Regisseur John Crowley erwähnt, der Inhalt des Stückes aber nur ansatzweise erwähnt, so geht Amanda Hodges in ihrer Besprechung vor allem auf die Wirkung des Stückes ein.

Profoundly disturbing and intensely macabre, Martin McDonagh’s new play provokes an ambivalent response. On the one hand his inventive imagination and ear for naturalistic dialogue is as sharp as ever, commanding both respect and attention but the sheer intensity of the horrors related will curdle all but the strongest of stomachs.⁴⁵⁸

Wiederholt unterstreicht sie die Wechselwirkung von Horror und Humor. Auch sie zieht Parallelen zu den früheren Stücken McDonaghs um zu dem Schluss zu kommen, dass er in keinem der anderen Stücke dieses Wechselspiel bis zu diesen Grenzen ausgereizt habe.

[...] horror dissolving into humour, humour giving way to stark horror. McDonagh is a master of black comedy but he’s never stretched the limits further than in this tale [...]⁴⁵⁹

Ziemlich kurz und bündig beschreibt John Gross die Inszenierung. Interessant hierbei, dass er auf die Zweiteilung der Bühne eingeht: die gespielten Geschichten finden ihren Raum auf einer über dem Verhörraum angebrachten Ebene. Der kurze Zusammenfassung des Stückes folgt ein ebenso kurzer Kommentar:

At his best McDonagh has a Gothic imagination, but on this occasion most of the horror seems artificial and arbitrary. [...] the suggestion of a literary exercise is never far away.⁴⁶⁰

Auch Susannah Clapp geht in ihrem Artikel auf die Wirkung des Stückes ein. Sie sieht Parallelen zu den anderen Stücken McDonaghs, und trotz der durchaus positiven Kritik sieht sie nicht nur in der Aussage des Stückes sondern auch in der Handlung einige ungelöste, unlogische und komplizierte Gedankengänge.

Stomach-churning and wildly comic, **The Pillowman** is Martin McDonagh's most disturbing work to date. Other McDonagh plays have been gorier, displaying an Ireland littered with dead cats and hacked-off limbs. But none has been so persistently

⁴⁵⁶ Nicholas de Jongh: *Fairy-Tales of Terror*.

⁴⁵⁷ Ebenda.

⁴⁵⁸ Amanda Hodges: *The Pillowman*. 15.11.2003:

<http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/pillowman03.htm>

⁴⁵⁹ Ebenda.

⁴⁶⁰ John Gross: (Theatre Record: *The Pillowman*). The Sunday Telegraph, 16.11.2003, (Seite 1550).

unsettling as this story about stories and the effect they have on what people do.[...] This complicated drama, which keeps shrugging off meanings, disguises itself as a string of gags. What makes it soar is a brilliant, mythic imagination.⁴⁶¹

Paul Taylor vergleicht das Stück mit Kafka, um aber gleich zu unterstreichen, dass das Stück, im Gegensatz zu Kafkas moralischer Integrität, pure Unterhaltung sei.⁴⁶² Abgesehen davon stellt Paul Taylor die Frage, auf welcher Seite der Autor letztlich stehe:

Sure, it raises profound questions. Can art (including McDonagh's own) corrupt and cause damage? Is it parasitic on suffering and does its survival count for more than human life (including the artist's own)? But it toys with those issues, playing fast and loose for the short-term gain of an outraged yelp of laughter here or a shuddering shock there. In the end, you may feel McDonagh has more in common with his pair of creepily teasing interrogators than with his author-surrogate.⁴⁶³

Jane Edwardes schreibt eine sehr persönliche Kritik zu *The Pillowman*.

If you are squeamish like me, you will be tempted to watch the early part of Martin McDonagh's gruesome new play through the fingers of your hands. Others roared with laughter at the brutal humour of two detectives who show no respect for the niceties of the law. [...] Like a good storyteller, McDonagh's characteristic feature is that he knows how to keep an audience sitting on the edge of their seats. [...] It's the stories that are memorable, however, especially the title one, rather than the context in which they are set.⁴⁶⁴

Within a few minutes, McDonagh's play takes off into a stunning evening of extravagant storytelling, which mixes touches of magic realism with flashings of grotesque horror. The effect is dazzling and dizzying, a bit like reading Edgar Allan Poe and Franz Kafka on acid – it's vivid, chilling and exhilarating.⁴⁶⁵

In diesem Ton geht die Kritik von Aleks Sierz weiter, nachdem er zu Beginn des Artikels einen kurzen Überblick über das Stück gegeben hat.

First come the taboo-bursting jokes, then this cracking thriller expands into a mind-blowing meditation on storytelling. McDonagh's amazing control of theatre form allows him to play with both his bemused characters and his gobsmacked audience, whose laughter is often that of tension released as the ghastly details of the plot emerge. If, on reflection, the play won't stand scrutiny from the point of view of plausible psychology, this matters much less than the sheer theatrical verve and wicked imagination of the piece. Amid the blackest of black humour, there are heartening glimmers of humanity and, in the relationship between the brothers, more emotional depth than you'd expect from this writer. [...] this is a nerve-tingling example of verbal dexterity and mind-blowing plotting.⁴⁶⁶

⁴⁶¹ Susannah Clapp: *Lost the plot? You will*. The Guardian, 16.11.2003, <http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,1086016,00.html>

⁴⁶² Sieht: Paul Taylor: *The Pillowman*, Cottesloe Theatre, NT, London. The Independent, 17.11.2003.

⁴⁶³ Ebenda.

⁴⁶⁴ Jane Edwardes: (Theatre Record: *The Pillowman*). Time Out Magazine, 19.11.2003, (Seite 1553).

⁴⁶⁵ Aleks Sierz: *The Pillowman* (Theatre Record: *The Pillowman*). What's On, 19.11.2003, (Seite 1553).

⁴⁶⁶ Ebenda.

Robert Gore-Langton erinnert erst an *The Lieutenant of Inishmore*:

Martin McDonagh's last play – about the IRA – featured cat abuse, torture, blindings and mass murder, and a lot of laughs.⁴⁶⁷

Zu *The Pillowman* meint er ganz konkret:

The piece needs editing down; there's one atrocity too many and the big theme about art versus tyranny doesn't really come off. At its best, *Pillowman* is like watching folk stories by the Brothers Grimm in a cop-show format. But it's McDonagh's nerve as a writer of the blackest, most macabre comedy, which is so awesome. [...] Challenging, funny and dead gothic, it's a supremely upsetting play that manages to make you laugh and take offence at the same time.⁴⁶⁸

Victoria Segal schreibt in ihrer Kritik zu Beginn über Märchen im Allgemeinen: „it's amazing that fairy stories haven't been outlawed.“⁴⁶⁹ Auf das Stück bezogen schreibt sie weiter:

However, the firebrand and playwright Martin McDonagh understands just how much children love to be scared, and, as a man reportedly convinced of his own superior genius, it's no surprise that he should use his latest play to treat his audience as little open-mouthed infants. [...] The play focuses [...] on the sheer beauty and power of storytelling, the once-upon-a-times that punctuate every life story.⁴⁷⁰

Auch Victoria Segal beschreibt die Bühne im Zusammenhang mit den Geschichten, die erzählt werden:

Up above the high grey walls of Scott Pack's fabulous set, scenes from Katurian's stories and his terrifying childhood unfold behind panels, queasily beautiful tableaux in the poisoned-apple colours of Disney's *Snow White and the Seven Dwarfs*.⁴⁷¹

Auf das Stück besonders eingehend, meint sie:

McDonagh has a reputation for gore and horror, yet instead of being morally shocking, the darkest moments are as unsentimental as the best fairy tale, making jokes about the unthinkable. [...]

Transfixed by the flash and dazzle of the words, the images and the vivid drama of their delivery, it's easy to be carried away by *The Pillowman*'s glass-slipper logic. McDonagh understands that little chunk of the human brain that will always crave the words "once upon a time"; and if the happy ending is more elusive – in the play, in life, in the search for definitive meaning – he also knows that imagination, the moment of breath-holding delight in a darkened theatre, offers its own rewards. Like all good children in the grip of a frightening story, the screaming only make you run closer.⁴⁷²

Auch John Nathan geht vor allem auf die Funktion des Märchens in dem Stück ein, macht aber auch den Vergleich mit Tarantino;

⁴⁶⁷ Robert Gore-Langton: (Theatre Record: *The Pillowman*). Express, 21.11.2003, (Seite 1553).

⁴⁶⁸ Ebenda.

⁴⁶⁹ Victoria Segal: (Theatre Record: *The Pillowman*). The Sunday Times, 23.11.2003, (Seite 1554).

⁴⁷⁰ Ebenda, (Seite 1555).

⁴⁷¹ Ebenda, (Seite 1555).

⁴⁷² Ebenda, (Seite 1555).

The big, enduring joke in Martin McDonagh's brutal comedies is the chummy banter of his dialogue set against the most violent of circumstances. Like a drowning man wiping his spectacles, it shouldn't make sense, but it works. Tarantino does it in his films and McDonagh does it even better in his plays. [...] It feels like the author has made us giggle at the two least funny subjects – the murder of children and torture. But he hasn't. We laugh while standing in their shadow.⁴⁷³

Die Frage nach autobiographischen Details und eventuellen Parallelen zu dem Stück wird in einigen Artikeln, nicht nur in Bezug auf *The Pillowman*, aber gerade auch hier wiederholt gestellt.⁴⁷⁴

Once upon a time, there was a playwright called Martin McDonagh who possessed the vividest and sickest mind of his generation. Fortunately, he puts these assets to good use and creates thoughtful, funny and disturbing plays for us to enjoy, of which this is no exception.⁴⁷⁵

Graham Spencer bezieht sich in seinem Artikel über *The Pillowman* vor allem auf das Geschichtenerzählen. Er hebt in seiner Besprechung die Frage nach Realität und Fiktion hervor, ein Gebiet, mit dem das Stück auf allen Ebenen spielt.

[...] the question of what is real and what is a story hangs over everything, despite events being played out before your eyes.⁴⁷⁶

Und Graham Spencer betont auch, dass das Thema des Stückes – für ihn ist das die Frage nach Realität und Fiktion – an sich nichts Neues ist, die Intensität des Stückes jedoch seinesgleichen sucht.

The entire evening is based around the telling of stories and although the theme of 'how do you know something is true just because someone told you?' has been done before, it has never been illustrated with such horror and humour, with the dialogue and ridiculousness of some of the situations counteracting the more grisly aspects of the play.⁴⁷⁷

Ein weiterer Artikel aus der Zeit der Uraufführung von London stammt von Matt Wolf. Matt Wolf stellt *The Pillowman* auch wieder den irischen Stücken McDonaghs gegenüber und betont:

the real occasion lies in McDonagh writing for the first time not about the Ireland of his ancestry but about the vast and forbidding landscape of the mind, a place sufficiently haunted that "The Pillowman" really could disturb your sleep.⁴⁷⁸

⁴⁷³ John Nathan: (Theatre Record: *The Pillowman*). Jewish Chronicle, 28.11.2003, (Seite 1554).

⁴⁷⁴ Siehe Matt Wolf in Variety, aber auch frühere Artikel wie Ciara Dwyers Artikel vom 01.06.1997 in der Sunday Independent: *The play's the thing, the playwright is a very different matter*.

⁴⁷⁵ Graham Spencer: *The Pillowman*. Dezember 2003:

<http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/pillowman03.htm>

⁴⁷⁶ Ebenda.

⁴⁷⁷ Ebenda.

⁴⁷⁸ Matt Wolf: *The Pillowman*. Variety, 01.-07.12.2003, Vol. 393 Issue3, Seite 58 – 61.

Auch er stellt die Frage nach der Verantwortung von Fantasie und Fiktion und zieht Parallelen zu der Debatte über Gewalt in Film und Computerspielen und den Auswirkungen auf die reale Welt.

Was die ersten vorsichtigen Erwähnungen des Stückes in der Fachliteratur betrifft, so findet sich auch noch drei Jahre später in dem Buch: „*The Theatre of Martin McDonagh A World of Savage Stories*“⁴⁷⁹ vergleichsweise wenig zu *The Pillowman*. Vor allem auf unterschiedliche Inszenierungen wird hier gar nicht eingegangen. Mary Luckhurst erwähnt, dass das Stück eine Überarbeitung von einem Stoff sei, den McDonagh schon 1990 hatte⁴⁸⁰ und in einer Fußnote dazu äußert sie sich vorsichtig, was den wirklichen Erfolg des Stückes betrifft:

It is too early to say whether *The Pillowman* marks an alternative territory for McDonagh. Reviews were enthusiastic but it was treated as a comic piece, enjoyable in its own right but without much substance. There was a distinct problem with its form: the horror of the protagonist's stories became predictable, and the stories themselves were derivative in style and needed cutting.⁴⁸¹

Ob McDonagh mit diesem Stück Irland als Schauplatz wirklich verlassen konnte, wollte oder wird ist nicht weiter relevant angesichts der Tatsache, dass McDonagh nach dem *Pillowman* keinerlei Ambitionen zeigt, weitere Theaterstücke zu veröffentlichen. Was die Anlehnung an bekannte Erzählformen – hier: das Märchen – und deren Repertoire an Themen betrifft, so sollte dies nicht als Manko gesehen werden sondern als innovativer Einsatz von Bekanntem, mit dessen Hilfe Nähe und Vertrautheit erzeugt wird, um dadurch einen umso heftigeren Bruch hervorrufen zu können.

Ein weiterer Aufsatz, der sich mit einem Aspekt der Inszenierung beschäftigt, analysiert die Sprache in McDonaghs Texten. In ihrem Aufsatz über den Gebrauch der Sprache bei McDonagh⁴⁸² schreibt Lisa Fitzpatrick *The Pillowman* betreffend, dass dieser, obwohl der Lokalkolorit der anderen Stücke hier nicht gegeben ist, in der Sprachwahl und dem Satzaufbau den früheren Stücken McDonaghs gleicht.

[...] those quirks of dialogue construction that seem Irish, such as the repetition and inverted word order, occur also in *The Pillowman*, suggesting that they are typical of

⁴⁷⁹ Lillian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006.

⁴⁸⁰ Siehe: Mary Luckhurst: *The Lieutenant of Inishmore: Selling-Out*. In: Lillian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006; Seite 116.

⁴⁸¹ Ebenda, Seite 126 – 127.

⁴⁸² Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English*. Seite 141 – 154.

the rhythmic cadences of McDonagh's plays, rather than attempts to recreate Irish speech patterns.⁴⁸³

Eamonn Jordan hingegen konzentriert sich in seinem Aufsatz: „War on Narrative: *The Pillowman*“⁴⁸⁴ stark auf den Inhalt. Neben einer Diskussion über den Schauplatz des Stückes, einer Auseinandersetzung mit den Geschichten, die im Stück erzählt werden und weiteren Themen, die relevant für das Stück sind, geht Eamonn Jordan auch auf die Inszenierung der Uraufführung ein.

The past and the acting out of narratives are accommodated in *The Pillowman* through a sort of monstrous and transgressive, almost carnivalesque, summation in a way that cast aside any notion of verisimilitude in favour of the grotesque, inhumane, cartoon-heightened style. In the play's first production, these scenes of excess and torture initially took place on elevated platforms, backstage left and right, with the bedroom spaces opening up from behind screens.⁴⁸⁵

Außerdem, so Eamonn Jordan, wurde bei der ersten Geschichte ein kleines Detail in der Darstellung geändert: so spielte nicht Katurian sich selbst, sondern der Darsteller des Michal schlüpfte in die Rolle des jungen Katurians, die Rolle des Kindes Michal – das im Originaltext nicht vorkommt – wurde von einem Kind gespielt. Ebenfalls wurde die Rolle des blinden Mannes in der Geschichte: 'The Little Jesus' nicht von Katurian, sondern von dem Darsteller des Michals gespielt.

Auch Laura Eldred geht in ihrem Aufsatz: „*Martin McDonagh's Blend of Tradition and Horrific Innovation*“⁴⁸⁶ unter anderem auf *The Pillowman* und seine Umsetzung auf die Bühne ein. So hebt sie hervor, dass die Stücke McDonaghs, allen voran *The Lieutenant of Inishmore* und *The Pillowman*, einen gewissen Aufwand and Special-Effect benötigen, um auf der Bühne umgesetzt werden zu können. Dass dies nicht zwangsläufig heißt, dass nur große Theater oder Theater mit einem guten Budget die Stücke spielen können, wird bei den Inszenierungen zu sehen sein.

Fintan O'Toole, der von Anfang an die Stücke Martin McDonaghs in diversen Zeitungen besprochen hat und sowohl für Programmhefte und Publikationen über die Stücke schrieb, hält seinen Beitrag für das Programmheft von *The Pillowman* sehr allgemein und bezieht sich größtenteils auf alle Stücke McDonaghs. Auch er geht auf

⁴⁸³ Siehe: Lisa Fitzpatrick: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara, and Martin McDonagh's Hiberno-English*, Seite 143 und Seite 145.

⁴⁸⁴ Eamonn Jordan: *War on Narrative: The Pillowman*. 2006. Seite 174 – 197.

⁴⁸⁵ Ebenda. Seite 181.

⁴⁸⁶ Siehe: Laura Eldred: *Martin McDonagh's Blend of Tradition and Horrific Innovation*. In: Lillian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006; Seite 198 – 213.

die Besonderheit des Sprachgebrauchs ein und hebt hervor, dass „*The Pillowman* reminds us that he has an English ear as well as an Irish one.“⁴⁸⁷

Da weitere Inszenierungen des Stückes innerhalb weniger Wochen erfolgten, nahm die Anzahl der Berichterstattungen und Besprechungen des Stückes und der einzelnen Inszenierungen schlagartig zu. So fand die deutschsprachige Erstaufführung in Wien und Berlin nur eine Woche später statt, es folgten bald Aufführungen in anderen europäischen Ländern, schließlich in Australien, den USA und Weltweit.

⁴⁸⁷ Fintan O'Toole: *The Pillowman Programm Note*. In: Lillian Chambers, Eamonn Jordan (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006; Seite 387 – kursiv im Text.

III.3.1.2. Pressestimmen zu *The Pillowman* in den USA (2004):

Schon die Uraufführung in London wurde in einigen amerikanischen Zeitungen besprochen; hier sind es vor allem Artikel, die sich ganz allgemein mit der britischen Theaterszene auseinandersetzen und die neuesten Trends aus Londons besprechen. So stellt Charles McNulty wie viele andere auch *The Pillowman* das Stück *The Beauty Queen of Leenane* gegenüber, das Jahre vorher in der originalen Inszenierung der Druid Theatre Company unter Garry Hynes auch in New York große Erfolge gefeiert hatte. „McDonaghs [...] can't resist concocting a fable, the grislier the better.“⁴⁸⁸ Wie schon zuvor bei Michael Billington und Susannah Clapp⁴⁸⁹ wird auch hier auf die scheinbaren Schwächen des Plots hingewiesen. So sei das Misshandeln von Kindern durch Erwachsene Voraussetzung, dass diese Kinder als Erwachsene dasselbe tun – wie anhand des Stückes öfter diskutiert wird. Der Kreislauf setzt sich fort ohne unterbrochen werden zu können.

A recap of the plot could continue like this indefinitely. McDonagh keeps changing the game, a sign that he hasn't decided what he's writing about (the conflict between the storyteller's freedom and state power, the repetition of family pathology, the relationship between autobiography and literature). Inevitably, he ups the violence, which he characteristically treats with cartoonish distance – there's horror, but the unreality keeps it from burrowing into the bone. Tall tales, no matter how sensational, need a few grains of truth to ensnare their willing victim.⁴⁹⁰

Ben Brantley, ebenfalls ein Theaterkritiker, der sich schon mit den früheren Stücken Martin McDonaghs auseinandergesetzt hat, konzentriert den Inhalt des Stückes auf das Geschichtenerzählen.

Within the "Crime and Punishment"-style cat-and-mouse game played by suspect and interrogator, the play unfolds a dizzying series of tales, true and false, ranging from autobiographical fiction (given vibrant onstage life) to perversely motivated lies. By the evening's end everyone has been branded a storyteller of sorts.⁴⁹¹

Er unterstreicht auch die Tatsache, dass am Ende des Abends jeder der Charaktere zum Geschichtenerzähler geworden ist. – Michal versucht sich erst an einer von Katurians Geschichten, dann erzählt er Katurian nicht die Wahrheit über das dritte Kind, das heißt, er denkt sich eine Geschichte aus. Einzig Ariel wird nicht wirklich zum Geschichtenerzähler; die Lüge, die er Katurian auftischt, als er von dem Besuch bei

⁴⁸⁸ Charles McNulty: *Laddish Tales*. Villagevoice 04.-10.02.2004

<http://www.villagevoice.com/theater/0405.mculty.50731.11.html>

⁴⁸⁹ Siehe: III.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Pillowman*.

⁴⁹⁰ Charles McNulty: *Laddish Tales*. 04.-10.02.2004

⁴⁹¹ Ben Brantley: *Souls Lost and Doomed Enlived London Stages*. New York Times, 04.02.2004.

Michal mit der blutverschmierten Hand zurückkommt, kann nur im weitesten Sinne als Geschichte angesehen werden. Für Ben Brantley sind die Geschichten der Hauptbestandteil des Stückes, und diese Geschichten ließen sich in ihre Einzelteile zerlegen, aber „what makes it so gripping as theater is how narrative art becomes the play’s and the character’s very life blood.“⁴⁹² So ist das Geschichtenerzählen für Katurian nicht nur der Lebensinhalt, sondern in der Situation des Verhörs auch ein Mittel zum Verzögern des Unvermeidlichen, „Scheherazade tactics are useful in staving off torture.“⁴⁹³ Allerdings ist dies nur einer der Aspekte, die McDonagh mit dem Einsatz des Geschichtenerzählens erzielen möchte. Ben Brantley:

Mr. McDonagh’s broader point, however, is that while the passionate act lasts only a moment, it can be endlessly resurrected by the properly passionate storyteller. It’s the urgency in the telling, as well as the art, that keeps a tale fresh.⁴⁹⁴

Weitere Erwähnungen des Stückes in der chronologischen Reihenfolge sind kurze Notizen, dass die Spielzeit des Stückes in London verlängert wurde und für den Laurence Olivier Award als bestes Stück nominiert wurde.⁴⁹⁵

Im Oktober 2004 wird schließlich über die geplante New York Inszenierung des mit dem Laurence Olivier Awards ausgezeichneten Stückes geschrieben – mit dem Hinweis, dass die ursprünglich 33 Aufführungen in London wegen des großen Erfolges auf drei Monate verlängert worden waren.⁴⁹⁶

Im Dezember stand dann fest, dass das Stück *The Pillowman* am 20. April 2005 Premiere in New York am Booth Theater feiern wird.⁴⁹⁷

Noch vor der New York Premiere wurde eine Neuproduktion in Oxford für den Februar 2005 im Guardian angekündigt. Lyn Gardner nimmt in diesem Artikel die Diskussion über die Wirkung von gewalttätigen Fiktionen auf die Wirklichkeit wieder auf, meint aber, dass dieses Stück gar nicht in diese Richtung gehen würde:

[...] Martin McDonagh [...] has been accused of overkill when it comes to violence on stage. However, *The Pillowman* is less about whether violent imagery leads to violent acts, or even the power of literature and the threat it poses to such a state, and more about the making of the creative mind itself. This makes it both more and less interesting.⁴⁹⁸

⁴⁹² Ben Brantley: *Souls Lost and Doomed Enlived London Stages*.

⁴⁹³ Ebenda.

⁴⁹⁴ Ebenda.

⁴⁹⁵ Matt Wolf: *Oliver’s Chat “Jer-ry”*. Daily Variety, 23.02.2004, Seite 1 und 19.

⁴⁹⁶ Siehe: Jake Brunger: *UK Roundup – Dryfuss out, Lane in!* 22.10.2004, <http://broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=1424>

⁴⁹⁷ Robert Hofer: *“Pillowman” tucked in for run on Broadway*. Daily Variety, 01.12.2004, Seite 6.

⁴⁹⁸ Lyn Gardner: *The Pillowman*. The Guardian, 07.02.2005
<http://www.guardian.co.uk/print/0,3858,5121028-108884,00.html>

Schon Anfang April fängt die Berichterstattung zur Premiere von *The Pillowman* am 10. April 2005 in New York an. In „USA Today“ erscheint ein Artikel von Elysa Gardner, die das Stück schon in London ein Jahr zuvor gesehen hatte und damals dachte, dieses Stück würde es nie an den Broadway schaffen. Sie schreibt, sie sein froh, dass sie sich in dieser Hinsicht geirrt habe und:

Pillowman is the most brutal work yet from the celebrated author of *The Beauty Queen of Leenane*, and also his most tender, examining how the redeeming and restorative powers of love and creativity can mitigate or be undone by darker impulses.⁴⁹⁹

Auch im Zuge dieser Inszenierungen gibt es Interviews mit Martin McDonagh,⁵⁰⁰ der auch in New York bei den Proben anwesend war. Eines davon führte Jesse McKinley, die hervorhebt, dass *The Pillowman* zwar einige Themen mit den vorhergegangenen Stücken teile,

namely Mr. McDonagh's taste for the cinematic and the shocking – but “The Pillowman” is in many ways a departure, his least overtly violent play yet perhaps his most disturbing [...]⁵⁰¹

In der wirklich ausführlichen Theaterkritik von Matthew Murray ist der nach und nach immer überschwänglichere Ton, in dem über *The Pillowman* geschrieben wird, schon sehr deutlich zu erkennen. Wurden bis dahin in den Kritiken zwar auf die Nähe zu Märchen, allen voran zu Märchen der Gebrüder Grimm, hingewiesen, bringt es Matthew Murray auf den Punkt, wenn er von der Faszination spricht, die Märchen bergen, und dem verlangten Schauer, den sie erzeugen können.

When a story is good, it's irresistible: How easy is it even for adults to turn up their noses at a children's tale if it's charmingly written and engagingly presented? And don't children love to be scared? And don't many people count on just about anything new and different to give them the satisfaction that coarsely manufactured, run-of-the-mill entertainment so seldom provides? [...] Martin McDonagh's *The Pillowman*, addresses not only the terrifying and redemptive power of stories and the hold they can exert on us, but spins a spellbinding yarn of its own along the way.⁵⁰²

Außerdem, so Matthew Murray, sei *The Pillowman* der beste Beweis, dass Martin McDonagh an seinen Erfolg mit *The Beauty Queen of Leenane* und *The Lonesome West* – die beide sehr erfolgreich am Broadway bis 1999 liefen – anknüpfen kann. Mit dem mittleren Stück der Leenane-Trilogie 2001 war es ruhig um McDonagh geworden. Aber mit

⁴⁹⁹ Elysa Gardner: 'Pillowman' is season's best. USA Today. 10.04.2005, http://www.usatoday.com/life/theater/reviews/2005-04-10-pillowman_x.htm

⁵⁰⁰ Siehe: Bibliographie.

⁵⁰¹ Jesse McKinley: *Suffer the Little Children*. The New York Times, 03.05.2005. <http://www.nytimes.com/2005/04/03/theater/newsandfeatures/03mcki.html>

⁵⁰² Matthew Murray: *The Pillowman*. 10.04.2005 <http://www.talkinbroadway.com/world/Pillowman.html>

[...] *The Pillowman*, which is among McDonagh's least bloody and most mainstream works to date, that's likely to change: Yes, it keeps you at a safe distance, but it also draws you in; yes, it's intentionally unnerving, but also provides occasional glimpses of heart and inspiration along the way.⁵⁰³

Und weiter im Text:

[...] he chooses to warp fact and fiction until it's impossible to differentiate the two. It's not just the pseudo-Orwellian mind games that Katurian, Tupolski, and Ariel play with each other, but the ways in which Katurian's stories grow in importance with respect to the crimes he's allegedly committed, and cast so much doubt on the interrogators' charges, Michal's degree of responsibility, and how much any of this can be believed, that the exact truth isn't entirely known even when the final curtain comes down. [...] Despite this, there's nothing confusing or underhanded about the show; [...]⁵⁰⁴

Matthew Murray spricht schließlich auf den Einsatz von Humor in diesem ansonsten durchweg ernsten Stück an. So sei der Einsatz von Humor oft schockierend, gleichzeitig ermögliche er aber auch, das Gesehene und Gehörte besser verarbeiten zu können. Das Thema an sich würde es durchaus zulassen, es in ernsten Töne zu behandeln, aber McDonaghs Verwendung des Humors haben dieses Stück zu einem der lustigsten am Broadway der Saison gemacht.⁵⁰⁵ Die Wirkung, so Matthew Murray, sei zwar drastisch und könnte durchaus ein paar schlaflose Nächte bewirken, aber dieser Theaterabend sei dies allemal wert.⁵⁰⁶

Ähnliche Hinweise sind auch bei anderen Kritiken – nicht nur, aber vor allem den *Pillowman* betreffend – zu lesen.

Ben Brantley, der schon die Inszenierung in London besprochen hatte⁵⁰⁷, schreibt zur New Yorker Inszenierung in der *New York Times* einen langen, sehr ausführlichen Artikel. Hatte er sich bei der Besprechung der Londoner Aufführung vor allem auf das Phänomen des Geschichtenerzählens konzentriert, so geht er hier viel detaillierter auf verschiedene Bereiche des Stückes ein. Aber er nimmt auch Themen, die er in seiner früheren Besprechung angeschnitten hat, wieder auf. Auch Ben Brantley verweist auf die früheren Stücke und erinnert seine LeserInnen an die Wirkung der anderen Stücke Martin McDonaghs.

Even those familiar with this British dramatist's blithe way with murder, mutilation and dismemberment, [...] may be jolted by the events described and simulated so picturesquely in his latest offering. (Advisory note: severed fingers and heads, electric drills, barbed wire and premature burial all figure prominently.)⁵⁰⁸

⁵⁰³ Matthew Murray: *The Pillowman*.

⁵⁰⁴ Ebenda.

⁵⁰⁵ Siehe: ebenda.

⁵⁰⁶ Siehe: ebenda.

⁵⁰⁷ Siehe: Ben Brantleys Artikel vom 04.02.2004.

⁵⁰⁸ Ben Brantley: *A Storytelling Instinct Revels in Horror's Fun*. *New York Times*, 11.04.2005.

Hatte sich Ben Brantley in seinem vorhergehenden Artikel vorwiegend auf das Geschichtenerzählen konzentriert, geht er hier auf die Wirkung von Humor im Zusammenhang mit Grausamkeiten ein. Wie viele andere auch – und wiederum nicht nur auf *The Pillowman* bezogen – hebt er hervor, dass die Wirkung des Lachens sehr ambivalent ist; das Lachen, wiewohl aus tiefsten Herzen, ist gleichzeitig verstörend und führt letztlich zur Selbstreflexion. „The laughs elicited by “The Pillowman” are the kind that trail into gulps and gasps,[...]”⁵⁰⁹ Die Umsetzung der Geschichten, die Visualisierung derselben, bringt vermeintlich längst zurückgelassene Ängste wieder hervor und spielt mit der Faszination und dem schönen Schauer der Märchen der Kindheit, so Ben Brantley weiter in seinem Text.⁵¹⁰ In einem längeren Abschnitt setzt sich Ben Brantley mit dem Einsatz des Geschichtenerzählens auseinander, versucht, den wahren Inhalt des Stückes herauszukristallisieren und gleichzeitig aufzuzeigen, warum jegliche Interpretation mit autobiographischen oder sozialkritischen Hintergrund ungerechtfertigt ist.

McDonagh’s true subject is not gruesome crime and unjust punishment, although that’s what a synopsis of the play, set largely in an interrogation room in an unnamed totalitarian state, might lead you to believe. [...] No, what “The Pillowman” is about, above all, is storytelling and the thrilling narrative potential of theater itself. [...] McDonagh is not preaching the power of stories to redeem or cleanse or to find a core of solid truth hidden among life’s illusions. [...] Artistic merit, however, is irrelevant here. So, for that matter, is fiction’s significance as social commentary, autobiographical revelation or metaphysical map. As Katurian exclaims in exasperation, “I’m not trying to say anything at all.” [...] For what “The Pillowman” is celebrating is the raw, vital human instinct to invent fantasies, to lie for the sport of it, to bait with red herrings, to play Scheherazade to an audience real or imagined. For Mr. McDonagh, that instinct is as primal and energizing as the appetites for sex and food. Life is short and brutal, but stories are fun. Plus, they have the chance of living forever.⁵¹¹

Wie schon mehrmals erwähnt, widersprechen sich die Kritiken der verschiedenen Autoren oft in ein und dem selben Punkt: War es bei einer der ersten Kritiken⁵¹² in London genau dieser Aspekt, – das Leben und Überleben dem Fortbestand der Geschichten unter zu ordnen – der kritisiert und als unglaubwürdig bemängelt wurde, so unterstreicht Ben Brantley dies als höchst nachvollziehbar und logisch in der dramatischen Umsetzung. Ben Brantley geht sogar noch einen Schritt weiter und meint „The relationship between narrator and listener has its sadomasochistic aspects.”⁵¹³

⁵⁰⁹ Ben Brantley: *A Storytelling Instinct Revels in Horror’s Fun*.

⁵¹⁰ Siehe: ebenda.

⁵¹¹ Ebenda.

⁵¹² Siehe: III.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Pillowman*.

⁵¹³ Ben Brantley: *A Storytelling Instinct Revels in Horror’s Fun*. 11.04.2005.

Dies kann sowohl auf den Zuhörer im Stück – d.h. Ariel, Tupolski und Michal – zutreffen, als auch auf den Rezipienten.

Ein weiterer Aspekt, so Ben Brantley, der das Stück so besonders machen würde, seien die Dialoge der Charaktere. „Their dialogue is appallingly funny, and endlessly quotable, but never out of sync with their characters.“⁵¹⁴

Auch in dieser Kritik verweist er auf die unzähligen Möglichkeiten, das Stück zu analysieren, sei es nun die Motive der Märchen zu hinterfragen, das Stück vom Standpunkt der Psychoanalyse zu untersuchen oder nach den Quellen der Effekte zu forschen.⁵¹⁵

You could even make a pretty thorough case for “The Pillowman” as an artistic apologia of sorts, directed at those who have dismissed Mr. McDonagh’s previous works, set in a mayhem-prone rural Ireland, as pointlessly sensational and whimsical. [...] But to pursue these lines of thought is to fall into the very traps Mr. McDonagh has set to mock such analysis.⁵¹⁶

Ein weiterer Artikel zu *The Pillowman* nimmt den Aspekt der Kritik von Michael Billington⁵¹⁷ wieder auf, dass der totalitäre Staat, der als Schauplatz dient, nicht spürbar, nicht greifbar sei. So schreibt Michael Feingold:

[...] the routine between Katurian’s captors [...] is so abstract and free-wheeling that the state itself hardly seems to exist at all except as a convenient setup for the story.⁵¹⁸

Abgesehen davon sei die Idee, die hinter dem Stück stehe, gut, die Umsetzung im dramatischen Sinne habe jedoch einige Schwächen:

[...] Katurian’s stories, mimed in inset scenes while the characters narrate them, are tiny slices of cruelty that don’t leave you caring whether they will or won’t survive his execution. (There’s a reason why plays with artist heroes rarely risk showing us the hero’s work.) [...] It’s a little thriller, with a little mild effectiveness, dabbling its toes at the edge of an ocean of big ideas.⁵¹⁹

Ganz anders die Kritik von Caryn James:

Its [des Stückes] emotional resonance is far stronger than that in most naturalistic plays, and comes from the masterly way Mr. McDonagh blurs reality and fantasy.⁵²⁰

Caryn James geht auch näher auf die Inszenierung ein, auf Inszenierungsversuche, die wieder verworfen wurden. Regisseur John Crowley, der sowohl die Londoner Uraufführung als auch die New Yorker Inszenierung gemacht hat, hatte in London

⁵¹⁴ Ben Brantley: *A Storytelling Instinct Revels in Horror’s Fun*.

⁵¹⁵ Siehe: ebenda.

⁵¹⁶ Ebenda.

⁵¹⁷ Siehe: III.3.1.1. Pressestimmen zur Uraufführung von *The Pillowman*.

⁵¹⁸ Michael Feingold: *Story Horror*. Villagevoice, 12.04.2005

<http://www.villagevoice.com/theater/0515.feingold1.62932,11.html>

⁵¹⁹ Ebenda.

⁵²⁰ Caryn James: *A Haunting Play Resounds Far Beyond the Stage*. New York Times, 15.04.2005.

anfangs noch versucht, den Pillowman selbst auf die Bühne zu bringen, der rosa Kissenmann nahm der Geschichte jedoch die unheimliche Wirkung und machte sie lächerlich⁵²¹. So wurde die Anordnung der Bühne bei den ausgespielten Geschichten im wesentlichen von der Uraufführung in London übernommen.

At times [...] Katurian simply tells those stories. At other times, while he speaks the stories are acted out silently on a high platform framed to resemble a storybook; as in children's books, the scenes' unnaturally bright colors temper the violence they depict. The play's serpentine form, weaving in and out of Katurian's fictions, brilliantly mirrors its clichéd-sounding theme, which Mr. McDonagh gives unexpected freshness and moral ambiguity: the power of the imagination to shape real events.⁵²²

Caryn James spricht einen wichtigen Punkt an, indem sie auf die Imagination des Rezipienten verweist. So sind es die Fantasie, die individuelle Interpretation und Assoziation, die die Wirkung des Stückes verstärken.

[...] "The Pillowman," [...] sends viewers out to deal with the ways in which it has touched their own imaginations. When Katurian stands onstage with a black hood over his head, the image fleetingly brings to mind the photos from Abu Ghraib prison – one more bit of evidence that this play is as timeless, as topical and as resonant as a fairy tale.⁵²³

Bis in den Herbst 2005 geht die Berichterstattung die New Yorker Aufführung betreffend weiter. Auch hier wurde das Stück wegen des Erfolges verlängert. Die Kritiken und Besprechungen des Stückes werden durchgehend positiver und enthusiastischer.

Schon im April lässt sich dieser Trend verfolgen; waren die Kritiken kurz nach der Premiere noch verhalten, manchmal sogar in ihrer Tendenz negativ, so lassen sich immer weniger oft dahingehende Kommentare finden. Nachfolgend noch einige Ausschnitte aus diversen Kritiken bis in den Herbst hinein.

So schreibt John Heilpern am 17. April 2005 im Observer:

The four most promising words in any language are "Once upon a time..." Unless, that is, we use just two, "One day..." And this much I know. One day, Martin McDonagh sat down someplace and wrote a fantastic play that's all about telling stories, and I've never quite experienced anything like it.⁵²⁴

⁵²¹ „For two preview performances in London, Mr. Crowley also had an actor in a pink Pillowman costume onstage. "I thought it would be quite spooky and scary, but it wasn't," he said of that experiment. For one thing, that Pillowman too closely resembled an English cartoon character called Mr. Blobby. For another, people said it looked nothing like the Pillowman of their imaginations, even though the costume had faithfully reproduced Katurian's description. It was here in the conversation that Mr. Crowley cited Bruno Bettelheim, who observed that imposing an interpretation on a fairy tale diminishes its enchantment." Caryn James: *A Haunting Play Resounds Far Beyond the Stage*.

⁵²² Ebenda.

⁵²³ Ebenda.

⁵²⁴ John Heilpern: *Uh-Oh, Here It Comes... McDonagh's Masterly Nightmare*. New York Observer, 17.04.2005.

Auch im Variety Magazin ist eine weitere⁵²⁵ ausführliche Besprechung zu finden. David Rooney bezieht sich auch vorwiegend auf das Geschichtenerzählen als Thematik des Stückes:

[...] its [*The Pillowman*] themes include bad parenting, damaged children and the creation and protection of art in a restrictive climate, this claustrophobic horror show is concerned less with provocative reflection than with spinning a hypnotic yarn. The prodigiously talented playwright has honored his own mandate – “The only duty of a story-teller is to tell a story” – with a mordant, unsettling and vividly cinematic play that echoes Polanski as much as Pinter. [...] the sinister enchantment of the Brothers Grimm, shot through with a profane nastiness that makes it entirely contemporary. [...] It’s no bedtime story, to be sure, but the harsh poetry and bold manipulation of “The Pillowman” make for a strikingly original play,[...] ⁵²⁶

Auch im Time Magazin wird ein Vergleich zu den früheren Stücken gemacht.

McDonagh has put grisly deeds onstage before, in plays like *The Beauty Queen of Leenane*. But with *The Pillowman*, he almost seems to have invented a new genre of horror theater. ⁵²⁷

Richard Zoglin macht außerdem auf einen kleinen, aber anscheinend merkbaren Unterschied zwischen der Londoner und der New Yorker Inszenierung aufmerksam: „Somehow [...], a lot of unwelcome laughs have been allowed to sneak in.”⁵²⁸ Der Humor des Stückes sei aber auch das einzige Element, das ab und an von dem sehr ernstesten Thema ablenke.

They’re only a distraction from a dark, intense and truly shocking meditation on cruelty in all its forms. You won’t be able to breathe until you leave the theater, and even then only carefully. ⁵²⁹

Ebenfalls eine lange, sehr ausführliche Besprechung erschien am selben Tag im New Yorker; wieder wird *The Beauty Queen of Leenane* als Referenz und zum Vergleich genommen, aber auch, um an die früheren Erfolge McDonaghs in New York erinnern zu können. Nur die sich auf die Inszenierung beziehenden Abschnitte sollen hier auszugsweise wiedergegeben werden: Hilton Als konzentriert sich vor allem auf den Aspekt des Geschichtenerzählens, die Wirkungen und die Möglichkeiten, die damit gegeben sind.

“The Pillowman” is, among other things, a play about the artistic process, and about how an author’s imagination can overtake us, for good or for ill. [...] McDonagh is [...] exploring the intellectual components of fiction: what makes a story work and where the impulse to tell it comes from in the first place. [...] the tale told is

⁵²⁵ Siehe am Beginn des Kapitels: Robert Hofer: “*Pillowman*” tucked in for run on Broadway. *Daily Variety*, 01.12.2004, Seite 6.

⁵²⁶ David Rooney: *Scares are not child’s play in the “Pillow” talk*. *Variety*, 18.-24.04.2005, Vol. 398, Issue 9, Seite 27 – 39.

⁵²⁷ Richard Zoglin: *4 Must-See Shows on (and off) Broadway*. *Time Canada*, 25.04.2005, Seite 52.

⁵²⁸ Ebenda.

⁵²⁹ Ebenda.

interrupted, questioned, and redefined by the author throughout. That McDonagh is able to make something similar work onstage, and that he is able to weave such large questions into a coherent dramatic frame, says a great deal about his formidable will and skill. [...] an amazing job of drawing us into his character's lurid, carny-show mind: we trust him, and the minute that we do he ups the ante by telling us something even more frightening.⁵³⁰

Charles McGrath beschreibt ziemlich genau die Reaktion des Publikums in seiner Kritik die am 26. April in der New York Times erschien.

People in the audience have been fidgeting through parts of "The Pillowman" almost nightly. A few have even scurried out before the end of the first act. Many more have remained transfixed, sometimes gasping with horror and sometimes shaking with laughter. The play is in part about the nature of storytelling – its power to amuse, frighten and enchant – and it both embodies and dramatizes all those possibilities. [...] depending on how you look at it, either the blackest of comedies or the most cheerful and affirming of tragedies. Or perhaps both at once. A behavioural scientist assigned to study the audience would report the following: sighs, whimpers, flinches, squirms, tears and head-shakes, along with giggles, guffaws, snorts, snickers, barely suppressed chuckles and full-blown bouts of hilarity – only some of them occurring at predictable moments. A torture scene involving an electric drill elicits the expected gasp, for example, but a description of severed toes, a few minutes later, makes people laugh out loud.⁵³¹

Eine weitere Kritik spricht wieder den Moment des Möglichen an, mit dem McDonagh in all seinen Stücken spielt, der in *The Pillowman* jedoch durch die Unmöglichkeit, das Gesehene in 'wahr' und 'falsch' einordnen zu können eine besondere Dimension erreicht.

Most assuredly there'll be gasps of horror and stunned moments of silence at any given performance, but this is no escapist horror story. The most shocking moments come from the plausibility of it all.⁵³²

Die Interpretationen der Geschichten sind ein weiteres oft diskutiertes Thema. Ein Artikel in der New York Times Anfang Mai nimmt diese Diskussion wieder auf; der Autor Charles Isherwood bezieht sich hierbei auf Aussagen des Autors, dass das Theater nicht mehr sei, als „a box to tell a story in, basically.“⁵³³ Und weiter:

[...] it is the art of storytelling itself, and not the story being told, that Mr. McDonagh finds interesting. [...] Mr. McDonagh's view of theater is all about the medium, not the message.⁵³⁴

⁵³⁰ Hilton Als: *Tears before Bedtime; Martin McDonough's perverse twist on the children's story*. New Yorker, 25.04.2005, Seite 86 – 88.

⁵³¹ Charles McGrath: 'The Pillowman' Audience: Shocked and a Bit Amused. New York Times, 26.04.2005. <http://www.nytimes.com/2005/04/26/theater/newsandfeatures/26whip.html>

⁵³² Michael Dale: *The Pillowman: The Joys of Smotherhood*. 03.05.2005, <http://broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=3064>

⁵³³ Martin McDonagh zitiert in: Charles Isherwood: *Stories That Tell vs. Storytelling*. New York Times, 06.05.2005.

⁵³⁴ Ebenda.

Charles Isherwood spricht auch die Problematik der kausalen Zusammenhänge an, die sich zwangsläufig bei einer Rezeption des Stückes ergeben:

But truths, of any kind, are not actually being explored in Mr. McDonagh's play. Look behind the diverting facade of his vivid, sardonic writing, and no real insights emerge. In his depiction of a man whose terror-haunted childhood turned him into a prolific fantasist with a need to transmute his pain into fictions, Mr. McDonagh seems to be exploring the connection between suffering and creativity. But the relationship is so luridly overstated that it's impossible to take seriously: "Torture a kid, create a writer!"⁵³⁵

So fällt die Kritik von Charles Isherwood auch nicht positiv aus, wenn er zum Schluss die Unnatürlichkeit des Stückes und der Handlung hervorhebt:

In the end, Mr. McDonagh treats the serious themes that hover at the edges of the play like unwelcome guests, banishing them to the murky shadows, while the party is given over to celebrating the lurid tales of sadistic parents and lonely children that are strewn like black roses across his elaborate plot. His story is too outlandish and synthetic to carry the weight of any larger meanings, and so the play has a hollow, inhuman quality. Mr. McDonagh's nihilistic vision is just put on to spook us, like a plastic Halloween mask.⁵³⁶

In einer Besprechung verschiedenerer Stücke vom Broadway erwähnt Peter Marks die Unterschiede der Londoner und der New Yorker Inszenierung. So ist die New Yorker Inszenierung solider, die Londoner Inszenierung jedoch viel extremer, sowohl in den grausamen als auch humorvollen Aspekten.⁵³⁷

Weitere Erwähnungen des Stückes beziehen sich auf die Nominierung⁵³⁸ für das beste Stück bei den Tony Awards 2005 und den Erhalt der Auszeichnung.⁵³⁹

Auch Robert Brustein erwähnt die beiden Trilogien mit ihrem Lokalkolorit und der ländlich-irischen Sprache. Er stellt *The Pillowman* viele andere Stücke und Autoren gegenüber (Kafka, Pinter, Havel, Beckett) und meint:

Though hardly perfect in form, *The Pillowman* represents a real growth spurt for this extraordinary dramatist, an exponential leap in his imaginative powers.⁵⁴⁰

Außerdem hebt er die Ähnlichkeiten zu John Steinbecks: „Of Mice and Man“ hervor. Hier wie dort passt der jüngere auf den behinderten älteren Bruder auf, muss ihm

⁵³⁵ Charles Isherwood: *Stories That Tell vs. Storytelling*.

⁵³⁶ Ebenda.

⁵³⁷ Siehe: Peter Marks: *Chitty Chitty: That Infernal Combustion Engine*. Washington Post, 07.05.2005, http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/06/AR2005050601717_pf.html

⁵³⁸ Siehe: 2005 Tony Award Nominations Announced. 10.05.2005

<http://broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=3116> Mittwoch, 30.November 2005, 13:44

⁵³⁹ Siehe: *Drama Critic's Circle Honors Doubt and The Pillowman*. 11.05.2005

<http://broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=3166> Mittwoch, 30.November 2005, 13:41

⁵⁴⁰ Robert Brustein: *Prosecution Plays*. New Republic, 23.05.2005, Seite 28.

Geschichten erzählen und tötet ihn schließlich aufgrund einer vom älteren Bruder begangenen Mordtat.⁵⁴¹

That event concludes the first act [sic! erst am Ende des zweiten Aktes tötet Katurian Michal], and at the blackout I thought it should have ended the play. But it is in the second act that McDonagh's real, and less derivative, theme emerges: whether violent art stimulates violent behavior. This issue has been debated endlessly by sociologists, psychologists, legal theorists, and philosophers (starting with Aristotle's theory of catharsis), but never, to my knowledge, has it been treated so well by a dramatist.⁵⁴²

Die Frage nach der Verantwortung, beziehungsweise der Wirkung der Kunst wurde schon mehrfach erwähnt, auch in weiteren Kritiken wird darauf eingegangen.⁵⁴³

So stellt David Kilpatrick in einer Besprechung des Stückes die Frage nach der Freiheit der Kunst – indirekt – wenn er darauf hinweist, dass diese Diskussion schon seit Plato existiert, denn:

if certain works of art are dangerous (mentally or physically), should they be allowed? Are artists responsible for the re-presentation or imitation of their aesthetic representations?⁵⁴⁴

Nach einer Inhaltsangabe, ohne jedoch den entscheidenden Teil des Stückes zu verraten, geht David Kilpatrick genauer auf das Stück ein und stellt die schon oben zitierten Fragen anhand des Stückes – in diesem Falle aber als Teil des Stückes, nicht auf das Stück bezogen – noch einmal.

Anschließend hinterfragt er die Kategorisierung des Stückes als eine 'Dark Comedy'.

Now as for the "dark-comedy" genre tag everyone is giving *Pillowman*. No doubt, laughter is in great supply. But enough of this notion that it's a comedy just because you laugh. A guy runs away from home to avoid killing his father and fucking his mother. He kills his real dad at a crossroads and marries his real mom in his adopted town. Now that's funny. And that's tragic.

Sophocles expects his audience to know that Oedipus has killed his father and is married to his mother. So if you are worried now that you've learned too much about *Pillowman* to get the full effect, don't worry; it isn't some cheap melodrama that isn't more than the sum of its tricks.⁵⁴⁵

Zu guter Letzt fällt noch der hoffnungsvolle Satz: „Life, no matter how awful, would be worth it, as long as there were the stories.“⁵⁴⁶

Auf die Einmaligkeit des Schauplatzes in McDonaghs Œvre geht David Kilpatrick im Folgenden ein:

⁵⁴¹ Siehe: Robert Brustein: *Prosecution Plays*, Seite 27 – 30.

⁵⁴² Ebenda, Seite 28.

⁵⁴³ Siehe: David Kilpatrick: *Pillow-in-Yer-Face*. Juni 2005, <http://www.brooklynrail.org/2005/6/theater/pillow-in-yer-face>

⁵⁴⁴ Ebenda.

⁵⁴⁵ Ebenda.

⁵⁴⁶ Ebenda.

with *Pillowman* McDonagh takes no overt ideological position, and the play's cultural indeterminacy – a setting that is no place, therefore anywhere; at no particular time, therefore anytime – is too vague to offend. The landscape (not to mention linguistics) no longer so sharply defined in relation to the real, [...]⁵⁴⁷

Dadurch aber, sollte hinzugefügt werden, ist das Stück auch universeller und allgemeingültiger als die in Irland angesiedelten Stücke.

Auch *The Pillowman* wurde für die Tony Awards nominiert, letztlich erhielt Brian MacDevitt die Auszeichnung für beste Beleuchtung.⁵⁴⁸ Die Produktion in New York mit Billy Crudup und Jeff Goldblum, Zeljko Ivanek und Michael Stuhlbarg unter der Regie von John Crowley wurde am 07. Juli 2005 zum hundertsten Mal gespielt und immer noch gab es zahlreiche Berichte zu dieser Inszenierung und dem Stück.

Mitte September hatte das Stück in New York schließlich nach 185 Aufführungen und 23 Voraufführungstagen den letzten Abend im Booth Theater – das mit 775 Plätzen das drittkleinste Theater am Broadway ist. Nach zweiundzwanzig Wochen am Spielplan beendete das Stück seine Spielzeit mit schwarzen Zahlen, auch in New York etwas Ungewöhnliches, vor allem bei einem neuen Stück⁵⁴⁹.

Dass das Stück nicht nur positiv aufgenommen wurde und zumindest in seinem Umgang mit bestimmten Themen heftig kritisiert wurde zeigt ein Artikel von John Istel in *American Theatre* vom Oktober 2005. John Istel diskutiert hier allgemein den 'Gebrauch' von Kindern auf der Bühne, vor allem in Stücken wie *The Pillowman*. So meint er einen Trend in diese Richtung zu sehen, wenn er schreibt: „These days, children are the target of gruesome abuse on stage.”⁵⁵⁰ Und eine Diskussion darüber, die John Istel erwähnt, widmet sich ebenfalls diesem Thema – allerdings weit genereller als dies in Bezug auf den Inhalt der Stücke, allen voran dem Inhalt von *The Pillowman* zu erwarten wäre. Bei dieser Debatte ginge es viel mehr um den prinzipiellen Einsatz von Kindern auf der Bühne:

A heated debate in the Chicago press followed, with the Sun-Times headlining its salacious rejoinder, “Child Acting or Abuse?” – referring not to the themes in the play but the question of whether the children in the cast should be exposed to them.⁵⁵¹

⁵⁴⁷ David Kilpatrick: *Pillow-in-Yer-Face*.

⁵⁴⁸ Siehe u.a.: BroadwayWorld.com mit diversen Artikeln zu den Tony Awards.

⁵⁴⁹ Siehe dazu: Gordon Cox: *Plum 'Pillow' pays off*. *Variety*, 13.09.2005, Seite 4 / 13.

⁵⁵⁰ John Istel: *Minor Offense*. *American Theatre*, Oktober 2005, Vol. 22, Issue 8, Seite 114 – 120.

⁵⁵¹ Ebenda.

Sollte man *The Pillowman* wörtlich nehmen: „the gruesomeness is too much to bear.“⁵⁵² Hier wäre hinzuzufügen, dass dies wohl für alle klassischen Märchen, allen voran den Kinder- und Hausmärchen der Gebrüder Grimm gelte. So wirft John Istel auch ein:

[...] McDonagh spins them into our adult imaginations. That seems to be part of the writer's point: Our imaginations are always more frightening than the banality of everyday violence, interrogation and executions. [...] These morbid stories set the tone for what the audience does actually witness on stage [...]. The least shocking of the murders, in many ways, is Katurian's execution. McDonagh instead makes the scenes of children being tortured linger in the imagination. [...] Perhaps it's because Katurian's stories are so much more vivid than the drab bureaucratic setting from which they emanate. The banality of evil is more insidious than the sensational stories any writer can concoct – or those the media revel in.⁵⁵³

Und so schreibt John Istel am Ende seines Artikels über die Stücke (neben den schon historischen Stücken Edward Bonds „Saved“ und Peter Nichols „A Day in the Death of Joe Egg“ werden Noah Haidles „Mr. Marmalade“ und Bruce Norris' „The Pain and the Itch“ erwähnt):

It's not easy to watch a child get crucified, abandoned, tortured or victimized [...] But these dramatists seem to be pleading for audiences to just grow up.⁵⁵⁴

In eine etwas andere Richtung geht der Artikel von Harry Eyres in der Financial Times: auch er diskutiert das Stück über seine enge Rahmenhandlung hinaus fängt seinen Artikel mit Zitaten Nietzsches an, um schließlich auf den Nihilismus zu sprechen zu kommen, den er im zeitgenössischen Film und Theater (vor allem Großbritanniens) wiederzuentdecken vermeint.

[The] nihilism has reached its apotheosis (or nadir, according to taste) in the visual arts and in film – notably in Britart and the cinema of Quentin Tarantino, with its meaningless stylisation of violence.⁵⁵⁵

So schreibt Harry Eyres allgemein zu McDonaghs Stücken:

A [...] gleeful desire to desecrate canonical art and literature appears to animate the playwright Martin McDonagh. One of his trilogies takes the themes of the founder of Irish theatre, J. M. Synge. Not content with kicking his underbelly, he bloodily eviscerates him. [...] The Aran Islands of his plays, *The Cripple of Inishmaan*, *The Lieutenant of Inishmore* and *The Banshees of Inisherin*, are quite deliberately based more on clichés about Irishry than on first-hand, quasi-ethnological observation. McDonagh is not aiming for poetic density, but for black humour (the plays are, in

⁵⁵² John Istel: *Minor Offense*.

⁵⁵³ Ebenda.

⁵⁵⁴ Ebenda.

⁵⁵⁵ Harry Eyres: *The heart of nothingness*. Financial Times, 04.11.2005, <http://search.ft.com/ftArticle?queryText=the+heart+of+nothingness&y=0&aje=true&x=0&id=051104005350&ct=0>

parts, extremely funny) and absurd violence somewhat in the manner of Tarantino. If McDonagh, [...], is trying to shock those with a faith in Irish literature, if not exactly the bourgeoisie, it is not clear he has succeeded. The first performance of *The Playboy of the Western World* famously caused a riot, led partly by nationalists who considered it apolitical and others who were outraged by its “foul language” and unseemly portrayal of Irish womanhood. McDonagh takes these themes further, but the casual violence of the Irish terrorists he portrays ends up seeming absurd and there is nothing to set it against. Instead of riots, his plays have been greeted with glowing critical notices. Whereas Synge’s world seems rich and strange, if pagan and amoral, McDonagh’s appears well on the way to entropy.⁵⁵⁶

Auch wenn nicht explizit *The Pillowman* angesprochen wird, so bezieht sich dieser Artikel doch auch auf dieses Stück, vielleicht vor allem auf dieses Stück – trotz seines anderen, offensichtlicheren Themas: wie Kunst und Wirklichkeit korrespondieren.

Auch 2006 erscheinen weitere Berichte über *The Pillowman*: die Saison des ACT (A Contemporary Theater in Seattle) wurde mit dem Stück eröffnet.⁵⁵⁷ So schreibt Misha Berson in der *Seattle Times* über das Stück:

[...] one of Broadway’s most graphically provocative exports in years: „The Pillowman“, by Martin McDonagh [...] futuristic and insistently lurid thriller [...]. “Pillowman” pushes aggressively at the boundaries between art and sensationalism. And many critics have lauded it for bravery and brilliance, as an imaginative treatise on the art of storytelling itself. [...] scary, funny, startling work [...] But after seeing “Pillowman” on Broadway last year, I found myself agreeing with critics who questioned whether the play had something of value to impart, or if its violence was mainly a ploy to ratchet up the titillation factor.⁵⁵⁸

Immer wieder wird das Stück in diversen Zeitungen erwähnt, oft von Autoren, die auch schon früher darüber geschrieben haben – auffallend oft von Ben Brantley⁵⁵⁹ – und ab Juli des Jahres wird durch eine neue Produktion, diesmal vom Steppenwolf Theater, die Berichterstattung wieder intensiver. Martha Lavey, künstlerische Direktorin des Theaters, schreibt über McDonaghs Stücke und explizit zu *The Pillowman*: das erste Mal, als sie die Stücke gelesen habe (etwa zu der Zeit der Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*, da Kontakt zum Royal Court Theatre bestand), wäre ihr als erstes die Sprache aufgefallen:

the dazzling command of language, the pitiless humor, the daring in his plotting of event and the sheer exuberance in creating characters extreme in their absurdity and vivid in their humanity.⁵⁶⁰

⁵⁵⁶ Harry Eyres: *The heart of nothingness*.

⁵⁵⁷ Siehe: Misha Berson: *Theater Provocative* „Pillowman“ heads up dearing new ACT season. *Seattle Times*, 19.03.2006

http://seattletimes.nwsources.com/html/theaterarts/2002872086_act19.html

⁵⁵⁸ Ebenda.

⁵⁵⁹ Siehe u.a.: Ben Brantleys diverse Artikel in der *New York Times* bis weit in das Jahr 2006 hinein: <http://www.nytimes.com/>

⁵⁶⁰ Martha Lavey: *The Pillowman*. Juli 2006.

Sie spricht auch die Fragen an, die häufig mehr oder weniger deutlich bei Kritikern aufgekommen waren:

The Pillowman. The dexterity in the treatment of character, plot, and language are as assured as ever. The key shift that I discern in *The Pillowman* is the willingness, on the part of the playwright, to turn his merciless gaze back on himself: to question the motives and responsibilities of an artist trafficking in the dark zones of human nature. Because while, as I have noted, McDonagh's plays have been celebrated and produced, they have also been questioned: does their black humor add to our understanding of the human condition? Does the violence in his plays startle us into a wakefulness about humanity or, on the contrary, does the violence cooperate in a banalization of cruelty? And what are the limits (are there limits?) to what we can or should permit our artists? Does the production of violence deepen our compassion by marshalling our resistance to it? Or does it inure us to its effects?⁵⁶¹

Ansonsten wird der Aufsatz Martha Laveys vor allem durch eine Inhaltsangabe des Stückes dominiert. Um dann zurück zu Fragen zu kommen, die das Stück aufwirft:

The structure of a duality as the central fact of the artist's life is a theme that McDonagh will amplify with increasing complexity throughout *The Pillowman*. Always in play are the pairings of the good and the bad, the real and the imagined, fright and delight, the totalitarian and the unlicensed, the intelligent and the naïve, public and private, parent and child, individual and state. The adult Katurian is recounting these incidents of his childhood in the form of a story told to an unspecified audience (To whom is he speaking? To the detectives? To us, sitting in the theater?) What we experience is the writer's story *of the story he has been told* – his parents' explanation for the bizarre bifurcation of his childhood experience into the first seven years of benevolence and the following seven years of dark foreboding. What follows is the writer's story of his investigation into that family myth: he discovers the *real story* of his childhood. He is the detective of his own past.⁵⁶²

Dies und weiteres thematisiert Martha Lavey und bringt auch ein schönes Exempel der Auseinandersetzung der Schauspieler und Regisseure mit dem Stück, eine Auseinandersetzung, die auf vielen Ebenen mehr Fragen aufwirft als beantwortet. So weist auch sie darauf hin, dass dem Rezipienten – vor allem dem Zuschauer – die Aufgabe gestellt wird, die verschiedenen Ebenen des Stückes auseinander zu halten.

What is important to bear in mind throughout the play's twists and turns is the both playful and complex manner in which McDonagh embeds his kernel themes throughout. In every evolution of the plot, McDonagh pressurizes the tension between a series of dualities. In this insistence on the dual character of every experience (behind one narrative is another, opposing story; in every act of creation is an annihilation), McDonagh poses a challenge.⁵⁶³

McDonagh, so Martha Lavey,

<http://www.steppenwolf.org/watchlisten/backstage/detail.aspx?id=139>

⁵⁶¹ Martha Lavey: *The Pillowman*.

⁵⁶² Ebenda.

⁵⁶³ Ebenda.

stares straight on into the dark territory of his own writing and wrangles that turf in the terms most personal and meaningful to him.⁵⁶⁴

Und Martha Lavey fügt weitere, mit dem Stück zu Diskussion gestellte Fragen hinzu um schließlich zu schreiben:

The Pillowman is a fantastic ride a great yarn, thrillingly told. It is also a provocative reflection of our current social climate: our complex, multi-cultural, global society bristling with issues of free speech, with authorship, with conundrums and dualities at every turn. *The Pillowman* makes its own rigor of thought similarly complex. It is fantastic fun. It is a great story.⁵⁶⁵

Auf der Homepage des Theaters⁵⁶⁶ sind noch weitere Aufsätze Beteiligter zu lesen, so zum Beispiel ein Aufsatz von David New über das Geschichtenerzählen und eine kurze Notiz der Kostümbildnerin Mam Kuzmanic zu dem Stück⁵⁶⁷.

In der Chicago Maroon⁵⁶⁸ erschien ein Artikel zu dieser Inszenierung. Ethan Stanislawski schreibt über das Stück und seinen Autor zuvor eine kleine Übersicht über die Entwicklung des Erfolges der Stücke, dann gibt er den Hinweis, dass er das Stück schon in New York gesehen hatte und schon damals überrascht war, wie sehr sich das Stück von den anderen abhebt.

The Pillowman takes place in the police headquarters of an unnamed totalitarian state, completely devoid of character. That change ended up helping the play reach a level of universality unseen in his other plays, while still maintaining McDonagh's savage wit and brilliant juxtaposition of the gruesome with the hilarious.⁵⁶⁹

Ethan Stanislawski vergleicht die beiden Produktionen und betont, dass die New Yorker Aufführungen zwar von den Stars getragen, aber vor allem durch das Bühnenbild bestimmt wurde, während in der Produktion des Steppenwolf Theaters der Text McDonaghs den bestimmenden Part einnimmt.⁵⁷⁰ Abgesehen davon kritisiert Ethan Stanislawski den Einsatz eines russischen Akzentes des Schauspielers Peyankov – „it ultimately creates a false parallel to the real world which the play so strongly fights against.“⁵⁷¹

⁵⁶⁴ Martha Lavey: *The Pillowman*.

⁵⁶⁵ Ebenda.

⁵⁶⁶ siehe Literaturangaben: <http://www.steppenwolf.org>

⁵⁶⁷ Ebenda.

⁵⁶⁸ Siehe: <http://www.chicagomaroon.com/>

⁵⁶⁹ Ethan Stanislawski: *Gruesome Pillowman shocks Chicago*. Chicago Maroon, 06.10.2006 – http://maroon.uchicago.edu/online_edition/voices/2006/10/06/gruesome-pillowman-shocks-chicago/

⁵⁷⁰ Siehe: ebenda.

⁵⁷¹ Siehe: ebenda.

Die Liste an Spielorten des Stückes in den USA lässt sich fast lückenlos über das ganze Jahr 2007 anhand von Zeitungsartikeln und Kritiken nachvollziehen.⁵⁷²

In Irland gab es bis dato keine professionelle Inszenierung, im Frühjahr 2009 wurde das Stück allerdings von einer lokalen Laienspielgruppe in Galway gespielt.

⁵⁷² u.a.: Jennifer Corley: *Child's Play*. Charleston City Paper, 10.01.2007, <http://www.charlestoncitypaper.com/gyrobase/Content?oid=oid%3A21775>;
Robert Hurwitt: *Pillowman twists fairy tale into nightmare in tantalizing whodunit*. 19.01.2007, Seite E-1, <http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2007/01/19/DDG4UNKDA11.DTL>;
Robert Avila: *Pillow talk Storytelling makes for gripping theater in Martin McDonagh's The Pillowman*. http://www.sfbg.com/entry.php?catid=160&entry_id=2750;
Ben Waterhouse: *The Pillowman: Martin McDonagh is all right; the kids are anything but*. <http://wweek.com/editorial/3315/8577/>;
Lisa Traiger: *Studio's 'Pillowman': Once Upon a Time...* <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/15/AR2007031500538.html>;
Peter Marks: *Incubator for Theater Innovators D.C. Is Drawn to Playwrights Who Reinvent, or Reinvigorate, the Form*. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/16/AR2007031600540.html>;
Peter Marks: *The Pillowman Bedtime Stories With Nightmares Built In*. <http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/19/AR2007031901927.html>;
Alan R. Hall: *Manbites Dog Theater: Martin McDonagh Outdoes Himself in The Pillowman, Which Is Not Necessarily a Good Thing*. 19.04.2007, <http://www.cvnc.org/reviews/2007/042007/Pillowman.html>;
John Barry: *The Interrogation*. Baltimore City Paper, 03.10.2007. <http://www.citypaper.com/arts/story.asp?id=14591>;
Julie York Coppens: *Mystery, macabre in a mad mix 'Pillowman' is intense, hilarious, and always leaves us wondering*. <http://www.actorstheatrecharlotte.org/macabre.htm>;
Ann Marie Oliva: *The Pillowman*. 09.11.2007, http://www.artsalamode.com/AALM_TheatreReviews.html#pillowman;
Julie York Coppens: *Play hard to watch, but harder to miss*. 17.11.2007. <http://www.charlotte.com/345/story/366661.html>;
Colin Dabkowski: *'Pillowman' perfect for our times*. 19.11.2007. <http://www.buffalonews.com/entertainment/arttheater/story/210151.html>

IV. INSZENIERUNGEN UND REZEPTION IN ÖSTERREICH:

Vorbemerkung:

Die Erstaufführungen der Stücke im deutschsprachigen Raum verteilten sich auf Deutschland, Österreich und die Schweiz. Zeitgleich wie die ersten deutschsprachigen Aufführungen kam es in anderen Ländern zu Inszenierungen der Stücke. Über die ersten zehn Jahre hinweg sind fast ununterbrochen Inszenierungen auf der ganzen Welt zu finden.¹ Der Vollständigkeit wegen werden im Folgenden die Erstaufführungen im deutschsprachigen Raum und die ersten Reaktionen durch die Presse darauf zumindest erwähnt, mitunter auch einige Beispiele der Reaktionen zitiert.

Vor allem bei der ersten Aufführung gibt es Kritik an der Sprache – dabei geht nicht immer einwandfrei aus den Artikeln hervor, ob sich diese Kritik auf die Übersetzung oder aber auf den Dialog bezieht – diese Kritik weicht jedoch schnell den inhaltlichen Kriterien und der Umsetzung durch die Regisseure und Schauspieler. Vorbild bleibt für die Kritiker – das gilt vor allem für das erste Stück der Leenane-Trilogie aber auch für alle Inszenierungen, die derjenigen der Druid Theatre Company folgten – das ‘Original’, die oftmals ausgezeichnete Inszenierung der Druid Theatre Company.

Ganz anders als die Aufführungen im englischsprachigen Raum – besonders Erstaufführungen – sind die Inszenierungen im deutschsprachigen Raum – und hier wiederum auffallend oft in Österreich – viel freiere Interpretationen der Stücke. Zum einen liegt dies an der Theatertradition und den Unterschieden, die es diesbezüglich vor allem zwischen Irland und Österreich gibt, zum anderen liegt dies aber an der Distanz zu den Stücken, die durch diese Theatertradition gegeben ist. Viele der Anspielungen lassen sich nicht ins Deutsche übertragen, aber dies gilt nicht nur auf der sprachlichen Ebene. Daraus ergeben sich mitunter geniale Einfälle und Interpretationen, auf der anderen Seite ist die Gefahr dadurch umso größer, die Aussage und Wirkung der Stücke nicht nur nicht umsetzen zu können sondern auch falsch zu verstehen. (Natürlich gilt dies auch im englischsprachigen Raum², auch wenn hier z.T. die Sprachbarriere wegfällt.)

¹ Über einige Inszenierungen wird in den Aufsätzen, die in dem Buch: *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories* von Lillian Chambers und Eamonn Jordan (Hrsg.) gesammelt sind, genauer berichtet – meist werden jedoch Kriterien der Aufführbarkeit bzw. der Umsetzung in eine andere Kultur untersucht, weniger Augenmerk wird auf Inszenierung und Textverständnis gerichtet.

² Siehe: Vor allem bei den Inszenierungen von *The Cripple of Inishmaan* – vergleiche: III.2.1.1.3. und III.2.1.1.4. Pressestimmen zu *The Cripple of Inishmaan* in Amerika.

Augenfällig werden diese Unterschiede vor allem in der Gegenüberstellung mit den Aufführungen der entsprechenden Stücke in Irland, aber auch Inszenierungen innerhalb Österreichs ein und desselben Stückes variieren, allerdings liegen hier die Parameter vor allem in den Möglichkeiten des Theaters, weniger in der Interpretation – von einigen Ausnahmen abgesehen.

Die chronologische Reihenfolge der Inszenierungen wird diesmal durchgehend beibehalten. Dadurch ist aber die Reihenfolge der aufgeführten Stücke eine andere als die im Teil über die Inszenierungen im englischsprachigen Raum. Ebenso wird diesbezüglich nicht auf die Zusammengehörigkeit der Stücke geachtet – da es sich aber generell um mehrere Inszenierungen der jeweiligen Stücke handelt, nicht aber um die Verknüpfung der Stücke einer Trilogie (außer in Graz), spielt die Verbindung der Stücke keine tragende Rolle in der Rezeption. Generell gibt es viel weniger Aufmerksamkeit auf die Verbindung der Stücke in der Rezeption als in Irland, weder von Seiten der Regie/des Theaters noch von der Presse/den Zuschauern. Ebenso ist die Aufmerksamkeit bezüglich der Stücke ganz allgemein eher gering und die wenigen Diskussionen, die sich zu den Inszenierungen finden lassen, beziehen sich fast ausschließlich auf das Thema Gewalt und sind deshalb nicht mit den Debatten im englischsprachigen Raum vergleichbar.

Die deutschsprachigen Erstaufführungen finden zu Beginn noch mit einem verhältnismäßig großen zeitlichen Abstand zur Uraufführung statt, bei den letzten beiden Stücken hingegen schrumpft dieser Abstand auf wenige Wochen, bei *Der Kissenmann* finden die deutschsprachige Erstaufführungen sogar zeitgleich in Berlin und Wien nur eine Woche nach der Uraufführung in London statt.

IV.1.1.1. Deutschsprachige Erstaufführung von *The Beauty Queen of Leenane* (1996/97):

Fast genau ein Jahr nach der Uraufführung in Galway kommt das Stück *The Beauty Queen of Leenane*, auch unter dem Titel *Die Schönheitskönigin von Leenane*,³ schließlich in den deutschsprachigen Raum. Das Stück wird Ende Dezember – am 23.12.1996 fand die Premiere statt – im Grillo Theater, Essen, aufgeführt, durch einige ungeplante Umstände wurde die Rolle der Mutter Mag mit einem Mann besetzt.

Die Kritiken konzentrierten sich somit auch vorwiegend auf diese Besonderheit, weniger auf das Stück selber.

Glaubt man dem Kritiker Manfred Krause von der WAZ, so ist die Inszenierung des Regisseurs Jürgen Bosse „detailbesessen“⁴, allerdings stimmt dann die Aussage, Mag, „die selbstsüchtige, keifende Greisin [würde] durch siedendes Öl gemeuchelt“⁵ nicht damit überein.⁶ Auch scheinen der Humor und die Tragik des Stückes nicht allzu deutlich beim Publikum angekommen zu sein, denn, so Manfred Krause außerdem in seiner Kritik: Das Stück sei ein „Katastrophen-Stück“ und „Lachen und Entsetzen liegen bei dieser Horror-Story aus dem dumpfen dörflchen Mief dicht beieinander.“⁷

Einen Tag später erscheint eine etwas ausführlichere Kritik, in der Manfred Krause noch mehr ins Detail geht, sich aber größtenteils nur wiederholt. Vielleicht erwähnenswert, dass er die Sprache anspricht und sie als „dürftig“⁸ bezeichnet und schon zu Beginn schreibt: „[das Stück] hinterläßt jedoch einen schalen Nachgeschmack. Denn das Stück versandet in banaler Brutalität.“⁹

Auch in der NRZ erschien am 23. sowie am 24. Dezember eine Besprechung des Stückes. Auch hier wurde von Johannes K. Glauber auf die „banal[en], zu dürftig[en]“¹⁰ Dialoge hingewiesen. Allerdings betont er die, seiner Meinung glückliche, Notbesetzung von Manfred Meihöfer als Mag.

³ Es dürften wirklich beide Varianten verwendet worden sein, meistens findet sich auch noch die Kurzbezeichnung *The Beauty Queen*, oder auch *Die Beauty Queen* in den Zeitungsartikeln. Über die Homepage des Theaters ist nichts genaues mehr zu erfahren.

⁴ Manfred Krause: *Im Küchenmief gärt der Haß*. WAZ, 23.12.1996.

⁵ Ebenda.

⁶ Siehe: I.1. *The Beauty Queen of Leenane* – Mag wird mit dem Schürhaken erschlagen.

⁷ Manfred Krause: *Im Küchenmief gärt der Haß*. 23.12.1996.

⁸ Ebenda.

⁹ Ebenda.

¹⁰ Ebenda.

In seiner ausführlicheren Besprechung des Stückes einen Tag später vergleicht Johannes K. Glauber Martin McDonagh mit Harold Pinter in der Wahl seines Themas, nicht jedoch in der Ausführung: Es ist der

[...] Machtkampf, der sich in Behauptungen, Gewaltandrohungen und Gewaltausführungen entlädt. McDonagh aber ist nur ein „Schmalspur-Pinter“.¹¹

Auch er betont die Regieführung Jürgen Bosses und verweist darauf, dass:

Der aufs Detail versessene Schauspielchef [...] zu sehr auf schnelle Lacher erpicht [ist], [...] so scheint es über weite Strecken, hetzt er Personal und billige Wortkaskaden über die miefige Bühne. Klischee, Klamotte und Kulisse – alles ist so offensichtlich, man weiß immer im Vorhinein, was die Stunde gleich schlagen wird. Keine Irritation, obwohl sie im Stück enthalten ist.¹²

Ganz anders, vor allem viel positiver, die Besprechung von Ulrich Deuter im Tagespiegel: schon zu Beginn seines Artikels vermeidet er den Fehler Martin McDonagh als Iren zu bezeichnen und verweist auf die Herkunft McDonaghs, sowohl in biographischer als auch literarischer Hinsicht:

Den Autor kannte niemand. Er schrieb wie ein alter Ire, stammte dann aus London und war Mitte Zwanzig. Das Stück, das er vorlegte, bot die altbekannte Wohnküchenszenerie, traf aber einen irgendwie neuen Ton.¹³

Wieso das Stück einen solchen Erfolg hat – er verweist hier auf die Erfolge der Druid Theatre Company in Irland und London – lässt sich, so Ulrich Deuter, nicht zwangsläufig aus dem Inhalt des Stückes erklären. Aber:

McDonagh nimmt den Dreiklang der Genremelodie – Abhängigkeit, Alltäglichkeit, Melodramatik – wie ein Alter auf, doch instrumentiert er ihn auf eine Weise neu, die ihm jede Elends-Folklore, jede Entrechteten-Gerechtigkeit austreibt.¹⁴

So ist das Stück:

„Beauty Queen“ [...] lakonisch [...] wie ein Märchen, so grausam, so altbekannt, so immerfern. Das macht das leicht Atemberaubende dieses kleinen Geniestreichs aus [...]¹⁵

Anfang Jänner erschien dann der erste längere Artikel zu Martin McDonagh in einem deutschsprachigen Medium; zu Beginn seines Artikels geht Michael Raab näher auf die Vorgeschichte¹⁶ und auf den Inhalt des Stückes ein. Hierbei, so Michael Raab benutzt McDonagh

neben einem fast schon klischeehaften Spielort zwei Standardthemen des irischen Theaters: das Weggehenwollen und den Konflikt zwischen einer katholisch-

¹¹ Johannes K. Glauber: *Machtkampf im Küchenmief*.

¹² Ebenda.

¹³ Ulrich Deuter: *Sturmhöhe – irisch*. Der Tagesspiegel, 28.12.1996.

¹⁴ Ebenda.

¹⁵ Ebenda.

¹⁶ Siehe dazu: II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

reaktionären älteren und einer aufbegehrenden jüngeren Generation, vermeidet dabei jedoch rigoros die Sentimentalität, in die viele dieser Stücke abrutschen.¹⁷

So unterstreicht Michael Raab die dramaturgisch geglückten und missglückten Stellen des Stückes und meint:

„Selbst so abgegriffen wirkenden Mitteln wie dem Überbringen des Briefes durch den von der alten Frau genervten Ray, der sein Versprechen bricht, ihn nur Maureen selbst auszuhändigen, um aus der bedrückenden Wohnküche zu entkommen, gewinnt er [McDonagh] unerwartet viel Spannung und Komik ab. Nur das Vorlesen des Schreibens durch Pato [...] wirkt dramaturgisch reichlich unbeholfen. Zu kritisieren ist auch, dass Maureens Vorgeschichte ausführlich vermittelt wird, die Zuschauer aber keinen Hinweis darauf erhalten, was Mag zu einem derartigen Monster gemacht hat.“¹⁸

Weiter in dem Artikel bezieht sich Michael Raab auf die Uraufführung und deren Besetzung in Galway, um die Nuancen des Stückes anhand der einzelnen Charaktere aufzuzeigen.

Das Ende des Artikels nimmt eine Übersetzung aus dem Englischen einiger Kommentare McDonaghs zu dessen Vorlieben und seinen Stücken¹⁹ ein, sowie ein ausführlicher Hinweis auf die Arbeitsbedingungen und die Weiterentwicklungsmöglichkeiten junger Autoren am Royal National Theatre. Hier findet sich auch der erste Hinweis im deutschsprachigen Raum auf das erst Jahre später auf die Bühne gelangte Stück *The Lieutenant of Inishmore*.

„McDonagh stellte hier [in der Studiobühne des National] im Oktober 1995 „The Lieutenant of Inishmore“ in einer ersten Lesung durch Schauspieler vor. Der Text ist eine derbe Farce über die gewalttätigen Aktivitäten der *Irish National Liberation Army (INLA)* und beweist im Vergleich mit „Beauty Queen“ die stilistische Bandbreite, über die der junge Autor bereits verfügt. Wie nicht anders zu erwarten, sagt er selbst über sein Terroristendrama: „Ich denke, es ist eines der besten, die je zu diesem Thema geschrieben wurden.“ [zitiert Michael Raab hier Diane Borger, die stellvertretende Leiterin des Studios][...]“²⁰

Dem Artikel angehängt ist als Beispiel der Text der zweiten Szene.

Zurück zu der deutschsprachigen Erstaufführung und den Kommentaren in der Presse: Hier finden sich weitere eigenartige Formulierungen, z.B. in der Besprechung von Ingrid Schattberg im Stadtspiegel für Essen am 2. Jänner 1997: sie nennt das Stück „autobiographisch“²¹ – einen Ausdruck, der hier mehr als nur fehl am Platz ist und ab den allerersten Interviews, die Martin McDonagh ein Jahr zuvor gegeben hatte, nie

¹⁷ Michael Raab: *Der Dichter als Großmaul*. Deutsche Bühne, 01.1997, Seite 38.

¹⁸ Ebenda.

¹⁹ Siehe dazu: II. Martin McDonagh: Zu Person und Werk.

²⁰ Michael Raab: *Der Dichter als Großmaul*. o1.1997.

²¹ Ingrid Schattberg: *Klumpige Kleie bringt männliche Mutter in Hochform*. Stadtspiegel für Essen, 02.01.1997.

wieder aufgetaucht ist. Ansonsten schreibt Ingrid Schattberg durchaus positiv über das Stück und die begeisterte Aufnahme des Publikums.²²

Etwas weniger begeistert die Kritik in der Welt am 9. Jänner 1997: Reinhard Wengierer zur deutschen Erstaufführung: die Regie durch Jürgen Bosse sei bei der

deutschsprachige Erstaufführung unerwartet bleiern und breitgetreten auf der von Wolf Munzer witzig dekorierten Schmuddel-Bühne des Grillo-Theaters. [...] Die seelischen Abgründe, über die der fette Filz banaler Alltäglichkeit mufft, bleiben bloß ahnbar wie das euphorische Aufflackern längst verloren geglaubter Lebenslust.²³

Zum Schluss bleibe „[...] nichts Monströses, kaum Komisches, wenig Tragisches“²⁴ und es gleiche einem „[...] routinierten Ping-pong mit dem Scurrilen.“²⁵ Auch hier der Hinweis auf die Uraufführung durch die Druid Company in Co-Produktion mit dem Royal Court in London, wo es „ein kleines Meisterwerk“ gewesen sei.²⁶

²² Siehe: Ingrid Schattberg: *Klumpige Kleie bringt männliche Mutter in Hochform*.

²³ Reinhard Wengierer: *Haßgemeinschaft in der Wohnküchenhölle*. Die Welt, 09.01.1997.

²⁴ Ebenda.

²⁵ Ebenda.

²⁶ Ebenda.

IV.1.1.2. *Beauty Queen*, Theater Drachengasse (1997):

Österreichische Erstaufführung des Stückes war am 03. November 1997 im Theater Drachengasse, Wien. Das Stück wurde dem Theater Drachengasse vom deutschsprachigen Verlag angeboten und die damalige Dramaturgin des Theaters, Eva Landheiter, auf die Frage, warum das Stück in der Drachengasse aufgeführt wurde:

[...] wir haben damals überhaupt einige irische Stücke gespielt, auch von [...] Kate O’Riordan, und haben uns ein bisschen in die irische Dramatik hineingelesen und so haben wir uns dann für die *Beauty Queen* entschieden.²⁷

Durch den beschränkten Spielraum liegt die Auswahl bei Stücken vor allem an den Möglichkeiten des Theaters, d.h. vor allem auf ein kleines Ensemble wird geachtet. Gerade dieser Punkt unterstützt auch die weite Verbreitung der Stücke, wie schon erwähnt: die Aufführbarkeit durch den Einsatz von nur vier Schauspielern machen gerade deswegen die Stücke der Leenane-Trilogie so attraktiv.

Regie:	Michael Gampe
Bühnenbild und Licht:	Erich Uiberlacker
Kostüm:	Suzie Heger
Musik:	Anton Burger und Penguin Cage Orchestra, Sean MacDonnychaddagh, Delia Murphy

Mag Folan:	Luise Prasser
Maureen Folan:	Michaela Pilss
Ray Dooley:	Hubert Wolf
Pato Dooley:	Christoph Moosbrugger

²⁷ Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009. Im Anhang, Seite 1034.

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsanalyse bezieht sich auf eine Aufnahme vom 3. Dezember 1997.

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Mag Folan, gespielt von Luise Prasser, trägt einen grauen, knielangen Rock, dazu eine cremefarbene Bluse, darüber einen etwa gleichlangen, braunen Kittel, weiße, dicke Strümpfe und hohe, dunkle Stiefel. Die rechte Hand und der rechte Arm sind verbunden, die Haare aufgesteckt zu einem Knoten.

Luise Prasser wirkt zäh, vor allem am Beginn des Stückes wird die Verbindung mit dem Huhn im Käfig, das sie vorsichtig neben sich stellt, deutlich. Sowohl vom Alter als auch durch kleine Nuancen im Spiel, die nicht im Text stehen, passt die Besetzung gut.

Maureen Folan, gespielt von Michaela Pilss, macht auf den ersten Blick den Eindruck einer desillusionierten, harten Frau. Sie trägt zu Beginn des Stückes eine graue Hose und eine dunkle Wolljacke, darüber, beim Eintreten, eine dunkle Jacke. Die Körperhaltung ist abweisend, sie wirkt unzufrieden, mürrisch. Auch hier eine gute Wahl bei der Besetzung und in der Regie: Maureen kontrastiert zu Beginn durch ihre abweisende Haltung Mags Zuneigung zum Huhn. Das Kleid in der dritten Szene ist dunkelrot.

Ray Dooley, gespielt von Hubert Wolf, trägt hellbraune Hosen, ein dunkelbraunes Shirt, darüber eine rotbraune Lederjacke. Am Kopf hat er eine dunkle Mütze. Wie zwanzig wirkt Hubert Wolf nicht, vor allem bei ihm klingt auch die Sprache nicht natürlich. Mit den Bewegungen, der Ungeduld und Fahrigkeit, die Hubert Wolf in der Rolle ausspielt, passt die Besetzung zumindest ansatzweise.

Pato Dooley, gespielt von Christoph Moosbrugger, trägt einen schlecht sitzenden dunklen Anzug, eine ebenso dunkle Krawatte und ein weißes Hemd. Er wirkt gleichzeitig unbeholfen und eigensinnig. Mit der Halbglatze, den etwas zu langen Haaren und dem Schnauzer und der Kleidung wirkt sein Aussehen altmodisch, wie in der Zeit stehen geblieben.

Bühne:

Die Bühne ist in den Raum gebaut und bildet ein gleichschenkeliges Dreieck. An den beiden Seiten ist jeweils das Publikum untergebracht, die dritte Seite des Dreiecks ist eine Seitenwand der Wohnküche. Die Wand ist mit schwarzen und weißen Elementen unterteilt, ganz rechts befindet sich eine Türe. Neben der Türe links steht ein altes Radio, darauf ein kleiner, alter Fernseher, darüber hängt ein Kruzifix. Zwischen Türe und Fernseher hängt ein grauer Mantel an einem Hacken. Weiter links hängt ein Regal, darunter ist ein Waschbecken mit Wasserhahn, links daneben steht noch ein kleiner Schrank.

In der Mitte des Raumes steht ein Tisch mit zwei Sesseln, der eine steht auf der Seite des Fernsehers, der andere gegenüber. Bei der Spitze des Dreiecks steht ein alter Schaukelstuhl, auf dem eine Decke liegt. Dahinter ein alter Herd, der mit Holz geheizt wird, auf ihm steht ein großer Topf, aus dem Dampf aufsteigt, und in der rechten hinteren Ecke steht noch kleineres Geschirr mit Kochlöffeln usw.

Die Einteilung des Raumes ergibt sich aus der bespielbaren Fläche und den räumlichen Gegebenheiten des Theaters. Dadurch gibt es natürlich auch zwei wesentliche Unterschiede in der Perspektive für das Publikum: da die Schauspieler in der Mitte spielen, sind rechts und links nicht festgeschrieben und für jeden Zuschauer gleich. Außerdem kann das Publikum nicht nur das Stück verfolgen, sondern auch die Reaktion der anderen, ein besonderer Reiz gerade bei diesem Stück.

In der folgenden Beschreibung muss ich mich bezüglich der Richtungshinweise auf die Perspektive der Aufnahme beziehen.

Erste Szene:

Zu Beginn des Stückes steht Mag am Tisch und spricht zu einem Huhn in einem kleinen Käfig am Tisch. Mags rechte Hand ist verbunden. Dann dreht Mag sich zum lautlos laufenden Fernseher um, schaut einige Zeit zu, geht dann zurück zum Tisch und nimmt den Käfig mit dem Huhn mit sich, als sie zum Schaukelstuhl geht. Sie stellt den Käfig auf die rechte Seite des Schaukelstuhls. Schließlich setzt sie sich gemütlich in den Schaukelstuhl, legt sich die Decke auf die Knie und widmet sich dem Huhn im Käfig. Dann beobachtet sie die Türöffnung, aus der wenig später Maureen kommt. Diese trägt eine Jacke mit Kapuze und hat einen Karton und einen Sack bei sich, stellt

beides auf den Tisch, dreht den Fernseher ab, zieht die Jacke aus und hängt sie über den Mantel. Dann verstaute sie die Sachen während Mag mit ihr redet.²⁸

Als Mag sagt, sie habe Angst vor dem heißen Wasser, geht Maureen nicht darauf ein, sondern nimmt den Käfig mit dem Huhn und trägt ihn hinaus. Dann setzt Maureen sich ihrer Mutter gegenüber an den Tisch, um gleich darauf von Mag wieder aufgescheucht zu werden.²⁹ Sobald Maureen am Herd ist, will Mag, dass das Radio angedreht wird. Maureen schaltet das Radio ein, es erklingt irische Musik. Maureen geht zurück zum Herd, um den Brei umzurühren, als Mag meint, das Radio sei zu laut, geht sie zurück zum Radio und dreht es ab. Während Maureen den Brei zubereitet, diskutiert sie mit Mag über Irland.³⁰ Sie durchquert den Raum, stellt lieblos eine Schüssel auf den Tisch und füllt diese mit dem Brei. Mag steht auf und setzt sich an den Tisch, isst aber nicht, bevor Maureen nicht mit der Milch gekommen ist. Danach muss Maureen für Mag Tee aufgießen.³¹ Während Maureen heißes Wasser aus dem Topf am Herd schöpft, redet Mag ununterbrochen, rührt im Brei und fängt an zu essen. Maureen geht zurück zur Abwasch, um den Topf, in dem sie den Brei angerührt hat, abzuwaschen. Als Maureen sagt, sie würde den Mörder aus Dublin gerne einladen, sind die ersten Lacher aus dem Publikum zu hören, das ganze Publikum lacht, als Mag sagt, warum sollte er den ganzen Umweg von Dublin hier her machen.³²

Maureen fängt an, aufzuzählen wie schön es wäre, wenn sie dies und das nicht mehr machen müsste, als Mag sie unterbricht und sie nach Zucker schickt. Blackout.³³

Es ist auffallend, dass erst relativ spät in der Szene überhaupt gelacht wird. Das mag zum einen an der Übersetzung liegen, die z.T. doch recht befremdlich klingt, zum anderen ist es aber sicher auch die Unsicherheit des Publikums; dieses Phänomen ist vor allem bei den Aufführungen in Österreich häufig zu beobachten gewesen. Das mag einerseits an einer Erwartungshaltung liegen, andererseits auch am Mut des Publikums, zu lachen. Die Aufführungen unterscheiden sich durchwegs von denen in Irland durch ein weniger realistisches, weniger naturalistisches Bild. Außerdem kommt es zu einer viel offeneren Auseinandersetzung bei der Interpretation des Stückes.

²⁸ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 11.

²⁹ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 12.

³⁰ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 13 – 14.

³¹ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 14.

³² Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 14.

³³ Dauer der ersten Szene bis: 00:11:50.

Abweichend zur Textvorlage ist hier – abgesehen von den räumlichen Gegebenheiten – das Spiel mit dem Huhn. Mag hat durch das Huhn die Möglichkeit eine sanfte Seite zu zeigen, die sonst nicht so explizit vorhanden wäre – und in weiterer Folge hat Maureen die Möglichkeit, ihre Mutter durch das Huhn zu quälen.³⁴

Zweite Szene:

Das Licht geht an; Mag steht am Tisch und richtet sich die Haare, in der einen Hand hält sie einen kleinen Spiegel und schaut hinein. Als sie schließlich zum Herd geht, wird draußen geklopft. Nach dem zweiten Mal Klopfen geht Mag zum Fenster – der Teil zwischen Türe und Abwasch, der mit einer dünnen Plastikfolie bespannt ist – und ruft hinaus, wer denn da sei.³⁵ Ray meldet sich. Schließlich, nach einiger Zeit, geht Mag durch die Türöffnung, die drei Stufen hinauf und zur Türe links, die sie aufmacht. Ray kommt herein. Mag läuft schnell zurück in den Raum, stellt sich neben den Ofen, den Schürhaken in beiden Händen. Schließlich gibt sie ihn zurück auf seinen Platz, räumt den Spiegel, der am Tisch liegen geblieben ist, in die Lade unter dem Tisch, dann setzt sie sich auf ihren Schaukelstuhl. Ray geht zwischen Tisch und Fernseher hin und her, schaut immer wieder auf den laufenden Fernseher, dann setzt er sich auf den Sessel, Mag gegenüber. Schließlich steht er auf und erzählt die Nachricht, die er Maureen überbringen sollte, Mag.³⁶ Nachdem Ray einsieht, dass er Mag nicht trauen kann, setzt er sich noch einmal an den Tisch und schreibt die Nachricht auf einen Zettel, den er aus seiner Jackeninnentasche nimmt. Als Mag seinen Namen mit dem seines Bruders verwechselt und von ihm eine Tasse Tee verlangt, zieht Ray ein Schnappmesser und bedroht Mag über den Tisch hin: sie solle sich zumindest seinen Namen merken. Nachdem er den Stift mit dem Messer gespitzt hat, schreibt er die Nachricht fertig, legt sie auf den Tisch und steht wieder auf. Schließlich entscheidet er sich zu gehen, dreht sich noch mal kurz vor der Schwelle um und lässt sein Messer nochmals herausspringen, als er dann weitergehen will, bleibt er kurz unerwartet stehen, weil er fast gegen den Türrahmen gestoßen wäre – Lachen im Publikum. Mag schreit noch hinterdrein, er soll die Türe zumachen. Ray kommt schnell noch mal zurück, um Mag klar zu machen, er hätte die Türe sowieso zu gemacht.³⁷ Dann geht er. Mag steht schnell auf, schaut aus dem Fenster, nimmt den Zettel vom Tisch und

³⁴ Siehe: Zweite Szene.

³⁵ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 16.

³⁶ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 17.

³⁷ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two.

zerreißt ihn, anschließend geht sie zum Herd und wirft den Zettel in das Feuer. Kaum sitzt Mag wieder in ihrem Schaukelstuhl, kommt Maureen zurück. Sie trägt Gummihandschuhe und hat ein gerupftes Huhn bei sich, legt es auf den Tisch, holt ein Brett, ein Beil und eine Schüssel und fängt an, das Huhn zuzubereiten, während sie Mag fragt, ob jemand da gewesen sei. Dann dreht sie den Fernseher ab. Maureen setzt sich schließlich ihrer Mutter gegenüber an den Tisch. Als Mag nichts über die Einladung erzählt, steht Maureen auf und holt eine Tasse, füllt diese mit Brei und heißem Wasser und gibt sie Mag. Dann lehnt sie sich an den Tisch und zwingt ihre Mutter, die Tasse auszutrinken. Schließlich holt Maureen sich den Sessel vom Tisch und dreht ihn so herum, dass sie sich ganz nahe an Mag setzen kann. Sie achtet genau darauf, dass Mag die Tasse leer trinkt. Dann nimmt sie die Tasse, geht zum Waschbecken und wäscht sie aus. Sie trägt das Brett mit dem Huhn und die Schüssel hinaus in den Gang, schließt langsam und sorgfältig die Türe. Nachdem Maureen von der Einladung erfahren hat geht sie zum Schrank und holt eine Dose heraus, sie bietet Mag Kimberlys an, kommt zu ihr, stellt den Sessel ihrer Mutter gegenüber und gibt ihr ein Keks. Als Maureen davon zu reden anfängt, dass sie vielleicht nach Westport fahren könnten, hört man leise Harfen-, dann Geigenmusik. Maureen redet nicht zu ihrer Mutter hinüber, sondern von ihr abgewandt. Als das Licht ausgeht, geht die Musik weiter, leicht, beschwingt und fröhlich.³⁸

Auch hier wieder auffallend wenige Lacher aus dem Publikum, dafür aber kleine zusätzliche Einlagen im Spiel, vor allem bei Ray, der sich z.T. linkisch benimmt, hitzig gleich sein Messer zieht oder gegen den Türrahmen rennt.

Das schon in der ersten Szene angedeutete Spiel mit dem Huhn, wird hier zu Ende gebracht – ist aber nicht unbedingt sofort schlüssig. Dass es sich bei dem Huhn um das Huhn handelt, das Mag in der ersten Szene liebevoll umsorgt hat, liegt nicht unbedingt auf der Hand. Vor allem im Text ist ja die Rede davon, dass Maureen bei den Hühnern ist – d.h., dass es mehrere Hühner gibt, in einer ländlichen Gegenden wie Leenane sicherlich nichts Außergewöhnliches. Die Schlussfolgerung, dass das tote Huhn das Huhn aus der ersten Szene sein soll ist nicht zwingend, aber beabsichtigt.³⁹

³⁸ Dauer der zweiten Szene bis: 00:31:00.

³⁹ Siehe: Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009, im Anhang, ab Seite 1034.

Dritte Szene:

Die Bühne wird langsam etwas heller – es bleibt aber ziemlich dunkel, nur so etwas wie Mondlicht durchs Fenster ist zu sehen – die Musik verklingt, stattdessen hört man Pato vor sich hin singen während Maureen versucht, ihn zum Schweigen zu bringen. Die Türe geht auf, das Licht im Vorzimmer an, Maureen kommt in die Wohnküche, Pato folgt ihr schließlich leise, betont vorsichtig auftretend. Leise, beschwingte irische Tanzmusik erklingt, Pato und Maureen tanzen jeder für sich ein paar Schritte in der Küche herum. Maureen bietet Pato eine Tasse Tee an, holt eine Petroleumlampe und stellt sie auf den Tisch, zündet den Docht an, Pato kommt zu ihr und hilft. Kurzes, angespanntes Schweigen. Als Maureen das Radio abdrehen will, meint Pato, sie solle es eingeschaltet lassen, es würde die Knutschgeräusche übertönen – leises Lachen im Publikum – Maureen wechselt erneut das Thema und bietet Pato Kekse zum Tee an. „Ich kauf die nur um meine Mutter zu quälen“⁴⁰ – Lachen im Publikum. Pato setzt sich schließlich in den Schaukelstuhl und wippt hin und her, Maureen nimmt den Sessel, dreht ihn zu Pato hin und setzt sich. Es entsteht eine fast greifbare erotische Spannung zwischen den Beiden, aber bevor etwas geschehen kann, steht Pato auf, Maureen ebenfalls, Maureen geht zum Herd, Pato Richtung Fenster.

„Und warum haben wir dann in den letzten zwanzig Jahren keine zwei Worte miteinander gewechselt?“⁴¹ – Lacher im Publikum als Pato sagt: „Ich habe eben meinen ganzen Mut zusammennehmen müssen.“⁴² Pato setzt sich auf den Sessel beim Fernseher, Maureen steht immer noch am Herd. Dann setzt Maureen sich Pato gegenüber an den Tisch. Im Radio ist der Song „The Spinning Wheel“ zu hören – die beiden machen sich über das Lied lustig. (Pato: „Solche Songs werden heute gar nicht mehr geschrieben, Gott sei Dank“.⁴³ Lachen im Publikum.) Maureen steht auf und dreht das Radio ab. Maureen und Pato kommen sich näher. Schließlich küssen sie sich, zwischen Fernseher und Tisch stehend. Das Licht geht langsam aus, das Lied von Dalia Murphy erklingt noch einmal.⁴⁴

⁴⁰ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 20.

⁴¹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 21.

⁴² Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 21.

⁴³ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 22.

⁴⁴ Dauer der Szene bis: 00:42:30.

Vierte Szene:

Licht an, Musik aus. Die Türe geht auf und herein kommt Mag, in Nachthemd und Schlafmantel, mit offenen Haaren. Den Nachttopf in der Hand ist sie am Weg zur Abwasch, als sie Maureens rotes Kleid über der Sessellehne sieht, bleibt sie kurz stehen, geht dann weiter zur Abwasch, entleert den Nachttopf in die Abwasch– einige Lacher im Publikum – und verteilt die letzten Tropfen dann auf dem Kleid. Mag ruft Maureen durch die offene Türe zu, sie könne gleich nackt gehen, dann nimmt sie das Kleid und stopft es in den Kohleeimer rechts vom Herd. Anschließend beklagt sie sich, dass sie sich den Brei selber machen muss, nimmt die Petroleumlampe vom Tisch und räumt sie weg. Während Mag sich weiter aufregt, kommt Pato plötzlich zur Türe herein,⁴⁵ noch nicht ganz angezogen, das Hemd erst halb in der Hose, die Hosenträger noch herunterhängend. Mag bleibt ganz steif stehen, hält sich den Morgenrock zu, während Pato ihr anbietet den Brei zu machen. Mag ist skeptisch, setzt sich auf ihren Schaukelstuhl, Pato geht zum Herd, gibt weitere Briketts ins Feuer, holt den Brei aus dem Schrank, dann geht er zurück zum Herd und schöpft Wasser in den kleinen Topf. Er geht im Raum hin und her, redet, stellt Schüssel und Löffel auf den Tisch und rührt den Brei gut um. Mag bindet ihre Haare zusammen während Pato ihr den Brei in die Schüssel gibt. Dann setzt er sich gegenüber an den Tisch. In diesem Moment kommt Maureen, nur mit einem schwarzen, kurzen Nachthemd bekleidet, zur Tür herein. Fast schon aufdringlich widmet sie sich Pato. Maureens sexuelle Anspielungen sind vor allem für ihre Mutter Mag gedacht. Lachen im Publikum. Als Pato, verlegen, und weil er nicht weiß, wie er sich verhalten soll, aufsteht um zu gehen, deutet Mag auf Maureen und sagt: „Sie hat mir meine Hand verbrannt.“⁴⁶ Maureen bleibt still auf ihrem Sessel sitzen – sie hatte sich Pato gegenübergesetzt kurz bevor dieser dann aufstand – und Pato steht unschlüssig bei dieser Anschuldigung Maureens in der Türe. Maureen bietet ihm schließlich Tee an, steht auf, holt aus dem Vorzimmer einen Teebeutel, kommt zurück und rät Pato Mags Gerede nicht ernst zu nehmen. Als Maureen bei der Abwasch steht, bittet sie Pato, zu kommen und zu riechen, Mag wird unsicher. Bei den Streitereien zwischen ihr und Maureen will sie nicht vor einem Außenstehenden unglaublich dastehen. Während Pato unwillig riecht, geht Maureen mit einer Tasse zum Herd und gießt heißes Wasser in die Tasse. Mag versucht, vom Thema Nachttopfentleerung abzulenken und auch Maureen wird immer

⁴⁵ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 23.

⁴⁶ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 24.

lauter bis Mag nun ihrerseits anfängt, zu schreien und Maureen ihre Vergangenheit vorhält. Pato greift ein und hält Maureen fest. Als Mag die Psychiatrie erwähnt, bleibt Maureen wie angewurzelt stehen. Pato hält sie weiterhin, während Mag aufsteht, um die Papiere zu holen. Maureen schließt die Türe hinter Mag, bleibt daran gelehnt stehen und versucht, Pato alles zu erklären. Pato geht schließlich zu ihr, um ihr klar zu machen, dass er es versteht. Sie weist ihn zurück, kann nicht glauben, dass er es wirklich ernst meint. Sie setzt sich auf den Sessel beim Tisch, Pato folgt ihr kurz darauf und setzt sich ihr gegenüber, schließlich ergreift sie seine beiden Hände. Als Pato aufsteht und ihr sagt, sie solle sich anziehen, wird sie nervös, spielt mit den Haaren, wird wütend auf Pato. Pato versucht zu retten, was zu retten ist, will ihr nachgehen, als sie aufsteht und vor ihm in Richtung Ofen zurückweicht. In diesem Moment kommt Mag mit den Papieren herein und legt sie auf den Tisch. Maureen bittet Pato zu gehen. Mag setzt sich auf den Sessel Maureen gegenüber. Als Pato gegangen ist, nachdem er Maureen versprochen hat, ihr zu schreiben, meint Mag, er würde es sowieso nicht tun.⁴⁷ Mag fängt an zu essen, dann beklagt sie sich, dass der Brei kalt ist. Licht aus, Musik an.⁴⁸ Hier befindet sich die Pause in dieser Inszenierung.

Fünfte Szene:

Nach der Pause geht das Licht erst nach einiger Zeit an, es ist keine Musik mehr zu hören. Pato sitzt an einem Tisch mit Tischtuch, eine Flasche Bier vor sich und einige Seiten Schreibpapier. Er schreibt und liest den Text gleichzeitig langsam mit. Er nimmt einen Schluck aus der Flasche, dreht den Brief um und liest ihn nochmals, verbessert dabei kleine Fehler. Lacher im Publikum, als Pato von dem Mann redet, dem Steine auf den Kopf gefallen sind. Ebenfalls Lachen über Polier mit oder ohne „ie“ – ab und zu nimmt er einen weiteren Schluck aus der Flasche. Weitere Lacher bei der Stelle mit „ich habe mich geehrt gefühlt und fühle mich noch immer...“⁴⁹ und bei „Fragezeichen“.⁵⁰ Weitere Lacher bei der „Redewendung“: „bis die Kühe nach Hause kommen“.⁵¹ Als Pato den Brief durchgelesen hat, setzt leise Musik ein, das Publikum lacht, als er „Mit freundlichen Grüßen“ unterschreibt und „Hochachtungsvoll“

⁴⁷ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 26.

⁴⁸ Dauer der Szene bis 00:58:15.

⁴⁹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Five.

⁵⁰ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Five.

⁵¹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Five.

hinzufügt.⁵² Die beiden Blätter faltet er schließlich mit noch einigen anderen und steckt sie in einen Umschlag, dann nimmt er einen weiteren Brief zur Hand, den er ebenfalls noch einmal laut durchliest: den Brief an seinen Bruder, in dem er diesen bittet, den Brief Maureen und wirklich nur Maureen persönlich zu geben. Dann schreibt er noch ein Post Scriptum, um Ray noch einmal daran zu erinnern, den Brief nur Maureen persönlich zu geben. Das Licht geht langsam aus. Die Musik wird lauter.⁵³

Die Szene ist kurz, aber durch den Text und die Art und Weise, wie Christopher Mossbrugger als Pato den Brief vorliest, verbessert und über die Worte nachdenkt oder sie falsch einsetzt, ergibt sich eine wunderbare Situationskomik. Die fünfte Szene wurde an diesem Abend auch am besten aufgenommen: hier kamen die meisten Reaktionen aus dem Publikum, vor allem durch das Lachen nachvollziehbar.

Sechste Szene:

Licht geht wieder an, der Fernseher läuft (kein erkennbares Bild wie gehabt, und kein Ton), Mag sitzt in ihrem Schaukelstuhl, die Decke über den Beinen, Ray sitzt auf dem Tisch, die Füße auf dem Sessel und starrt den Fernseher an. Er hat den Brief von Pato in der Hand. Mag schaukelt in ihrem Stuhl. Nachdem Mag Ray bittet, den Fernseher auszuschalten, steht er auf, schiebt den Sessel zurück an den Tisch, dreht den Fernseher ab und fängt an, hin und her zu gehen. Er flucht vor sich hin. Mag schlägt vor, er solle doch einfach gehen und den Brief zurück lassen, woraufhin Ray ihn auf den Tisch wirft und hinausgeht, um gleich wieder zurückzukommen. Er setzt sich auf den Sessel Mag gegenüber an den Tisch, diese verlangt eine Tasse Tee, aber Ray weigert sich. Er nimmt den Brief wieder an sich. Als sie schließlich darum bittet, er möge Torf aufs Feuer geben, tut dies Ray widerwillig und steht auf. Er geht zum Herd, nimmt den Schürhaken und legt nach.⁵⁴ Dann liest Ray verwundert den Spruch, der über dem Ofen an der Wand hängt: „Mögest du schon eine halbe Stunde im Himmel sein bevor der Teufel merkt, dass du tot bist“.⁵⁵ Mag lacht laut. Dann spricht er Mag auf den Schürhaken an. Er fingiert mit dem Haken eine Attacke auf den Tisch und bietet Mag Geld für ihn. Als Mag ablehnt, legt Ray den Schürhaken zurück und schaut lange aus dem Fenster während Mag schnell aufsteht und zum Tisch geht, auf dem der Brief liegt. Sie will ihn nehmen, da dreht sich Ray um, und um ihre Absicht

⁵² Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Five, Ende.

⁵³ Dauer der Szene bis: 01:06:00.

⁵⁴ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Six, Seite 29 – 30.

⁵⁵ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Six, Seite 11.

zu verschleiern, beginnt Mag Gymnastikübungen zu machen. Resigniert setzt sie sich wieder auf ihren Schaukelstuhl. Ray ist ungeduldig, geht hin und her, setzt sich wieder und fängt an, vor Ungeduld auf den Tisch zu schlagen, erst mit den Händen, schließlich mit dem Kopf. Schließlich versteckt er seinen Kopf zwischen den Händen und versucht, Mags Forderungen ihr Tee oder Brei zu geben zu ignorieren, dann fängt er an vor sich hin zu heulen. Schließlich fragt er eindringlich nach, ob Mag Maureen den Brief geben werde. Er lehnt ihn an die Sessellehne gegenüber, steht auf und verabschiedet sich. Mag schaut ihm nach. Er kommt noch einmal schnell zurück und geht schließlich wirklich.⁵⁶

Mag steht schnell auf, ungeduldig befreit sie sich von ihrer Decke und läuft zum Fenster, um auch sicher zu gehen, dass Ray weg ist. Dann schnappt sie den Brief, holt aus der Lade unter dem Tisch ein Messer, öffnet den Brief und fängt an zu lesen. Noch während des Lesens nimmt sie den Schürhaken und öffnet den Ofen – bedrohliche, unheilvolle Musik setzt ein – das Licht wird dunkler, Mag zerknüllt den Brief und stopft ihn in den Ofen. Dann setzt sie sich wieder auf ihren Schaukelstuhl und wartet.⁵⁷

Auch hier wieder auffallend viele kleine Extraeinlagen, seien es nun die Turnübungen von Mag, damit sie verschleiern kann, dass sie den Brief nehmen wollte, oder Rays Fechtübungen mit dem Schürhaken. Es wurde erstaunlich wenig gelacht in dieser Szene, was auch damit zusammenhängen mag, dass die Spannung, auf welche Weise Ray den Brief schließlich Mag überlassen wird, zu groß ist. Das Publikum erwartet dies spätestens nach der vorhergegangenen Szene, als Pato Ray ausdrücklich darum bittet, den Brief nur Maureen in die Hände zu geben.

Siebte Szene:

Die Musik wird leiser, als das Licht angeht. Maureen sitzt am Tisch und liest in einer Illustrierten, Mag bürstet sich ihre Haare, im Schaukelstuhl sitzend. Das Radio hat einen sehr schlechten Empfang. Schließlich steht Maureen auf und dreht es ganz ab, nachdem Mag nur nörgelt. Sie setzt sich zurück an den Tisch und versucht, Mag zu ignorieren. Als Maureen schließlich von der „Gleichberechtigung“ und dem „oben Liegen“ spricht, lacht sowohl das Publikum als auch Mag.⁵⁸ Maureen gibt sich alle

⁵⁶ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Six, Seite 17.

⁵⁷ Dauer der Szene bis: 01:19:00.

⁵⁸ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven, Seite 23.

Mühe ihrer Mutter Mag weiszumachen, dass es zwischen ihr und Pato zu Intimverkehr gekommen sei. Ebenso wie das Publikum weiß Mag, dass dies nicht den Tatsachen entspricht, aber sie geht auf Maureens Phantasiebericht ein und kann bissige Bemerkungen nicht zurückhalten. Maureen steht schließlich auf, holt sich Biskotten aus dem Schrank links vom Waschbecken, isst sie genüsslich, während sie aus dem Fenster schaut und Mag immer wieder nachfragt, wie denn das nun gewesen sei. Mag hat in der Zwischenzeit aufgehört sich die Haare kämmen und widmet sich ganz Maureen und ihren Träumen. Maureen wird schließlich misstrauisch und dreht sich zu Mag um. Maureen versucht ihrer Mutter klar zu machen – aber auch sich selbst – warum Pato und sie nicht zueinander passen und warum sie deshalb nicht zum Abschiedsfest an diesem Abend eingeladen sei.⁵⁹ Mag, die ganz genau den Grund kennt, hakt nach, will mehr und mehr von Maureen wissen, will sie quälen und sich daran weiden, wie unwissend Maureen ist. Nachdem Mag nicht und nicht aufhört, geht Maureen schließlich zu ihr, nimmt ihr den Kamm aus der Hand und legt ihn in die Schublade unter dem Tisch. Dann geht sie zum Ofen, um nach dem Feuer zu sehen. Maureen wird misstrauisch, da es aus dem Ofen anders riecht als sonst. Sie geht zu ihrer Mutter, die weiterhin grinsend auf ihrem Schaukelstuhl sitzt, und hockt sich langsam vor sie hin. In dem Moment, als Mag versucht über Maureens Kopf zu streicheln, lenkt Maureen ab und fragt ihre Mutter, ob sie ein Biskuit haben will – wie bei einem Kind verlangt Maureen, dass auch Mag mit „bitte“ antwortet.⁶⁰ Maureen steht auf und nimmt eine der noch am Tisch liegenden Biskotten, um sie Mag mit den Worten: „Die erinnern mich an etwas, diese Löffelbiskuits“ in den Schoß zu werfen. Nachdem Mag so ruhig, selbstsicher und fast schon zuvorkommend Maureen gegenüber ist, wird Maureen immer wütender. Sie dreht sich zum Fenster, Mag fängt schließlich laut zu lachen an. In ihrer Überlegenheit verspricht sich Mag und Maureen weiß schließlich, dass Mag mehr weiß als sie zu wissen vorgibt. Ganz kühl und überlegt geht Maureen zum Waschbecken, nimmt die dort liegenden Arbeitshandschuhe und zieht sie sich an. Währenddessen fragt Maureen Mag wiederholt, woher sie alles wisse. Mag versucht, sich aus der Affäre zu ziehen, aber es ist offensichtlich zu spät. Nachdem Mag nur wiederholt, was sie schon gesagt hat, sagt Maureen nichts mehr, sie geht zum Radio und dreht es an – Mag wird unsicher, verzweifelt. Sie schreit Maureen entgegen, dass sie den Brief gelesen hat, den Pato an Maureen geschickt hatte. Maureen bleibt bedrohlich leise in ihrer Stimme, und

⁵⁹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven, Seite 32.

⁶⁰ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven.

nachdem sie Mags Hand genommen hat und Mag sagt, sie habe ihn verbrannt, drückt sie die linke, noch nicht verbrannte Hand von Mag, nach hinten auf den Ofen. Mag schreit. Maureen lehnt sich an den Tisch und beobachtet ihre Mutter. Nach vorne gekrümmt hält sie ihre Hand und erzählt einen Teil dessen, was Pato geschrieben hat. Als sie aber nicht alles erzählt, nimmt Maureen die Hand noch einmal und drückt den Handrücken erneut an den Ofen. Mag schreit. Im Radio ist weiterhin eine melancholische, irische Melodie (nur instrumental) zu hören. Mag erzählt Maureen schließlich, dass Pato Maureen in dem Brief gebeten habe, mit ihm nach Amerika zu gehen.⁶¹ Maureen kann es nicht fassen, ist verwirrt. Sie geht hin und her, besinnt sich schließlich, fragt sich selbst nach der Zeit, sieht, wie spät es ist, ist aufgeregt wie ein junges, verliebtes Mädchen, fragt Mag noch, was sie anziehen soll, erinnert sich an das rote Kleid, geht aus dem Zimmer und lässt die nach Hilfe rufende Mag alleine. Mag bleibt vor Schmerzen stöhnend zurück, Maureen ist noch aus dem Nebenraum zu hören, wie sie Mag erklärt, warum sie ihr nicht helfen wird, nach all dem, was diese getan habe. Mit dem noch hinten offenen Kleid kommt Maureen zurück, verlangt von Mag, ihr den Reißverschluss zu zumachen, macht es schließlich selber, will noch ein Kompliment von Mag, die weiterhin um Hilfe bittet. Maureen geht, kommt wieder, sucht ihre Autoschlüssel, geht, kommt wieder, dreht das Radio ab – „Strom“⁶² – geht schließlich, die Tür fällt zu. Die letzten Worte Mags: „Wer kümmert sich um mich?“ beenden die Szene. Es wird dunkel, irische Musik setzt ein.⁶³

Auffallendste Abweichung von der Textvorlage ist der Moment, in dem Maureen Mags Hand auf den Ofen drückt. Die Vorbereitung mit dem Fett in der Pfanne⁶⁴ fällt ebenso weg wie das Überbrühen der Hand mit demselben.⁶⁵

Achte Szene:

Nach Ende des Liedes wird es wieder hell. Maureen geht im Raum auf und ab, den Schürhaken in der Hand. Die Decke, die Mag sonst über den Füßen liegen hatte, bedeckt sie ganz. Maureen erzählt von ihrer Zukunft mit Pato in Amerika. Dann setzt sie sich auf den Tisch Mag gegenüber. Den Schürhaken hat sie auf den Tisch gelegt. Als sie von Pato redet, steht sie wieder auf, dann setzt sie sich auf den Sessel am Tisch

⁶¹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven, Seite 35.

⁶² Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven.

⁶³ Dauer der Szene bis: 01:40:00.

⁶⁴ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven, Seite 33.

⁶⁵ Siehe auch: Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009. Im Anhang, ab Seite 1034.

gegenüber von Mag. Nach: „nicht einmal ein Jahr wird es dauern“⁶⁶ steht Maureen auf, trägt den Schürhaken auf seinen Platz, geht zum Schaukelstuhl und schaukelt ihn mit dem Fuß, leise singt sie: „Hoppa, hoppa Reiter...“ Schließlich nimmt Maureen vorsichtig, fast zärtlich die Decke von Mags Gesicht, Mag ist zu sehen, den Mund unnatürlich offen, die Haare wirr über das Gesicht verteilt. Dunkel. Nicht eindeutig zu definierende Geräusche setzen ein: Bahnhofsdurchsagen oder schlechter Empfang, verzerrter Chorgesang...⁶⁷

Größte Abweichung in dieser Szene stellt die Decke über Mags Gesicht dar. Damit ist schon vorweggenommen, was ansonsten erst im Laufe der Szene deutlich wird: dass Maureen Mag erschlagen hat. Der Überraschungseffekt ist somit nicht mehr vorhanden und spiegelt sich auch in der Reaktion des Publikums wieder, das nicht sehr aufmerksam Maureens Erzählung folgt, sondern sich fragt, was mit Mag ist.

Neunte Szene:

Licht an, gleichzeitig dreht Maureen das Radio leiser. Sie trägt einen grauen Mantel und einen schwarzen Hut. Der Schaukelstuhl ist leer, der Tisch ist leer. Maureen legt Hut und Mantel ab, sie trägt ein schwarzes Kleid. Während im Radio die Messe (auf Englisch) verlesen wird geht Maureen zum Herd und legt nach. Langsam geht sie zum Schaukelstuhl, will sich schon setzen, springt aber auf und holt vom Regal einige Schachteln Brei und Kekse, die sie im Ofen verbrennt. Das Radio empfängt zwei Kanäle gleichzeitig, beide schlecht. Maureen geht aus dem Zimmer und kommt mit einem Koffer zurück, den sie auf den Tisch stellt. Sie wischt den Staub vom Koffer, dann holt sie den Spiegel aus der Tischschublade und betrachtet sich. Es klopft an der Türe. Maureen geht zum Fenster und sieht hinaus, geht dann zurück zum Tisch und legt den Spiegel in den Koffer. Es klopft wieder, ungeduldig. Maureen stellt den Koffer neben den Tisch und geht zur Türe. Sie öffnet Ray, der ihr in den Raum folgt. Im folgenden Gespräch zwischen Ray und Maureen wird deutlich, dass Maureen gerade von dem Begräbnis ihrer Mutter kam. Ray geht zwischen Fernseher und Tisch auf und ab, Mag hält sich in der Nähe des Ofens auf. Schließlich geht Maureen zum Radio und dreht es ab, anschließend geht sie zurück zum Ofen und wärmt ihre Hände. Als Ray auf das verbrannte Essen zu sprechen kommt, bietet Maureen ihm die letzten

⁶⁶ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Eight, Seite 35.

⁶⁷ Dauer der Szene bis: 01:36:30.

Kimberlys an. Lacher, als Ray meint, die Kekse seien etwas muffig.⁶⁸ Maureen setzt sich an den Tisch, Ray folgt ihr und setzt sich ihr gegenüber. Nachdem Maureen schließlich wissen will, warum Ray gekommen sei, fängt Ray an von Pato zu erzählen. Maureen erwartet sich Daten und Einzelheiten, Ray weiß nicht, wovon sie spricht, und erzählt einfach weiter. Maureen ist aufgestanden, sie steht wieder beim Ofen, um sich die Hände zu wärmen, während Ray erzählt, dass Pato es bedauert habe, dass Maureen sich nicht von ihm verabschiedet habe. Schließlich sieht Ray ein, dass Maureen von etwas anderem redet und geht darauf ein. Maureen setzt sich in den Schaukelstuhl, Ray steht auf und geht hin und her. Dann setzt er sich auf die Tischkante Maureen gegenüber und erzählt ihr von der Verlobung Patos. Wie immer ist Ray unruhig, kann nicht lange an einem Ort bleiben und geht hin und her, während Maureen nur zuhört. Er spricht von der Weltmeisterschaft⁶⁹ (Lacher im Publikum), holt sich schließlich den Sessel und stellt ihn parallel zum Schaukelstuhl, um über die Namensgleichheit zu reden.⁷⁰ Maureen setzt sich auf und dreht sich zu ihm hin. Ray verliert die Geduld und steht auf. Er geht am Fernseher vorbei, bleibt plötzlich stehen und schaut das Kreuz an. Maureen steht ebenfalls auf und nimmt den Schürhaken zur Hand. Schließlich zieht Ray sein Messer und dreht sich wütend zu Maureen um, die ihm bis zur Tischkante gefolgt ist. Ray hat den Swingball gefunden, den Maureen ihm mehr als zehn Jahre zuvor weggenommen hatte. Maureen lässt den Schürhaken fallen und geht darüber grübelnd, warum sie den Ball damals weggenommen hat, auf die andere Seite des Zimmers. Ray hebt ihn auf während Maureen das Radio wieder andreht. Leise Musik ist zu hören. Ray lobt den Schürhaken, will ihn kaufen, Maureen will das „Erinnerungsstück“ nicht verkaufen (auch hier lacht das Publikum wieder). Ray will schon gehen, da hält Maureen ihn zurück und wirft ihm den Ball zu. Sie bittet ihn, Pato etwas von ihr auszurichten. Maureen setzt sich in den Schaukelstuhl, und gerade als Ray gehen will, bittet sie ihn noch (erst spricht sie ihn mit Pato an⁷¹), das Radio etwas lauter zu stellen. Obwohl Ray offensichtlich zornig ist, dreht er das Radio lauter, ist schon am Gehen, als Maureen ihm nachruft, die Türe zuzumachen, er kommt noch einmal hereingestürmt und versichert Maureen, er hätte die Türe schon zugemacht. Er geht und knallt die Türe zu. Der Empfang im Radio ist sehr gut. Die Melodie geht zu Ende, ein Sprecher meldet sich (auf Englisch) und kündigt das nächste Lied als Gruß

⁶⁸ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Nine, Anfang.

⁶⁹ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Nine.

⁷⁰ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Nine.

⁷¹ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Nine, Anfang, Seite 36 und folgende.

an Mag an. Maureen lehnt sich zurück und lauscht „The Spinning Wheel“, dann steht sie auf, räumt den Schürhaken weg, nimmt den Koffer und geht, die Türe hinter sich schließend, aus dem Raum. Blackout, Ton aus. Ende.⁷²

Maureen ist den ersten Teil der Szene mit Gedanken eindeutig anderswo. Als Ray schließlich von Patos Verlobung spricht, scheint sie in die Realität zurück zu kommen; ihre Reaktion ist, sich den Schürhaken zu nehmen und sich von hinten an Ray anzuschleichen. Für einen Moment ist hier Unruhe im Publikum zu hören.

Zusammenfassend:

Auch diese Inszenierung dauert rund zwei Stunden.⁷³ Es wurde nicht der deutschsprachige Titel verwendet, sondern eine Kurzform des Originaltitels: *Beauty Queen*. Vor allem am Beginn des Stückes gibt es mit dem Huhn eine große Änderung, die sich nicht auf den Text, aber auf den Charakter von Mag auswirkt: wie schon erwähnt, wird Mag dadurch menschlicher, einfühlsamer, weniger grausam als in der Stückvorlage. Die Umkehrung des Charakters findet also viel weniger statt – ist Mag sonst von Anfang an als die Stärkere der beiden Frauen charakterisiert, übernimmt Maureen bei dieser Inszenierung von Beginn an diese Rolle, sie erscheint zwar später auch als Opfer, aber nicht in demselben Ausmaß wie bei anderen Inszenierungen. Anhand dieser kleinen Änderung ist auch gut zu sehen, wie sensibel das Stück auf die kleinste Veränderung reagiert: Charaktere werden grundlegend anders vom Rezipienten gesehen.

Außerdem gibt es kleine Abweichungen in der Darstellung der Gewalt. Dies resultiert aber nicht aus einer pietätvollen Darstellungsweise sondern ist durch rein pragmatische Gründe entstanden.

Es war ein rein technischer Grund. Sonst wäre es drinnen geblieben. Es war nicht so, dass wir gesagt haben: Ah, nein, das ist uns zu heavy, das hängt nur mit dem kleinen Raum zusammen. Es ist wahnsinnig eng und das Publikum sieht genau ob das stimmt oder nicht und wenn das dann gefaked ist, ist es nur blöd. Da ist es besser ein anderes Bild zu finden oder es ist besser, es weg zu lassen. [...] Und es kann nicht kochendes Öl sein. Da muss man einfach schauen, dass man das anders macht, spielt und nicht so real zeigt, weil das in diesem Raum nicht möglich ist. Auf jeden Fall nicht in einer, doch im weitesten Sinn, realistischen Inszenierung. Ja, doch, es war ja relativ naturalistisch. Sicher, man könnte das Ganze total verfremden, dann würde es noch

⁷² Dauer der Szene bis: 01:52:00.

⁷³ Siehe: III.1.1.1. Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

mal anders ausschauen, aber das stand von vornherein nicht zu Debatte. Wir wollten relativ nah dran bleiben und da gehen halt manche Sachen nicht... Weil man seine Schauspieler auch am Leben lassen muss...⁷⁴

Auffallend ist, dass viel weniger gelacht wurde als bei der englischsprachigen Aufführung, allerdings ist dies durchaus auch auf die Übersetzung zurückzuführen: Prinzipiell wurde die deutsche Übersetzung des Verlags beibehalten, einige der viel zu starken Germanismen entschärft, die Kekse werden als Biskotten und nicht als Löffel-Biskuites bezeichnet und einige der Flüche wurden dem normalen Sprachgebrauch angepasst. Die Bearbeitung der Sprache war ein wichtiges Thema für die Umsetzung des Stückes. Eva Langheiter über die Bearbeitung für diese Inszenierung:

[Es ist] [e]in künstlicher Dialekt – aber das ist ganz schwierig. Was wir gemacht haben war eher eine Bearbeitung, da es ja eher eine deutsche Übersetzung war, die für uns nicht [gepasst hat], die Germanismen haben wir raus genommen, haben aber nicht versucht, diese durch Austriazismen zu ersetzen sondern es eher neutral zu halten. Was ein Verlust ist. Das ist es immer, aber gerade diese Stücke verlieren sehr viel durch die Übersetzung. Ja, es war ziemlich schwierig, es zu machen, aber wir haben explizit versucht, nicht irgendeinen wiener- oder österreichischen Dialekt hineinzubringen, sondern es neutral zu halten, aber es auch wegzubringen von diesen Germanismen, die ja dann auch wieder so ein komisches Flair schaffen. [...] Aber das ist immer schwierig, egal bei welchen Übersetzungen, hier jedoch besonders. [...] Wir haben uns darauf beschränkt, es für hier rezipierbar zu machen ohne wirklich eine neue Farbe hineinzubringen. Es würde wirklich eine Nachdichtung brauchen.⁷⁵

Trotzdem ist der Sprache ihre Künstlichkeit überdeutlich anzumerken, was wiederum zur Folge hat, dass die Inszenierung nicht als realistisch wahrgenommen werden kann, selbst unter der Berücksichtigung der üblichen Parameter eines Theaterabends. Dadurch entsteht eine – für die Intention des Stückes – ungewollte Distanzierung des Publikums. Kostüm und Bühne korrespondieren, wenn der Raum vielleicht auch nicht wirklich bewohnbar ist, für den Bühnenrealismus reicht die Ausstattung allemal. Nur durch das Spiel der Schauspieler und die Sprache entsteht etwas Künstliches, manchmal Übertriebenes, das vor allem bei Hubert Wolf als Ray Dooley auffällt. Dieses Künstliche trägt aber nicht dazu bei, dass Situationen oder Text dadurch lustiger werden, ganz im Gegenteil: ihnen fehlt dadurch der Bezug zur Wirklichkeit des Stückes.

Wenn der Text des Stückes bekannt ist, gibt es Überraschungen, wie oben angesprochen, vor allem durch den Einsatz des Huhns, ein Vergleich mit dem englischen Originaltext kann in keiner Weise gemacht werden. Die Intention des

⁷⁴ Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009. Im Anhang, Seite 1037.

⁷⁵ Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009. Im Anhang, Seite 1036.

Stückes und das zentrale Thema des Mutter-Tochter-Konfliktes blieben erhalten, ebenso – in Ansätzen – der Humor.

Gerade dieses Zusammenspiel von Gewalt und Humor ist ja eines der zentralen Themen der Stücke und wurde auch bei dieser Inszenierung berücksichtigt und bewusst eingesetzt. Regisseur Michael Gampe:

Die Komik und die Tragik hängen ja eng zusammen. Wir lachen [...] darüber, wenn jemand auf einer Bananenschale ausrutscht; für den einen ist das komisch, für den anderen, dem das passiert, überhaupt nicht, weil er sich vielleicht sehr wehtun kann. [...] Aber am Theater ist es immer so. Letztlich geht es mir als Regisseur darum, Menschen zu bewegen, die Menschen zum Lachen und zum Weinen zu bringen. Und da die Komik letztlich immer nur aus einer Notsituation entsteht, letztlich immer, löst das [Irritation aus]. Es ist ein Beispiel für tiefgründige, hintergründige Komik. [...] Ich erzähle Geschichten. Ich will weder komisch sein noch nicht komisch sein. Weil, wenn man komisch sein will, ist's schon vorbei, dann ist man nicht mehr komisch.⁷⁶

Auch Eva Langheiter hebt hervor, wie wichtig es ist, das Stück so zu belassen wie es ist, um diese feinen Untertöne, die den Humor erzeugen und transportieren, nicht zu verändern oder zu unterdrücken:

Ich glaube bei diesen Dingen, oder gerade bei diesem Text ist es so, wenn man den Text und das, was da zwischen diesen Menschen passiert, tödlich ernst nimmt wird's von selber lustig. Man darf sich da nicht drüberspielen, nun, es ist eine ganz feine Regiearbeit und das Stück lebt von dem Text und diesen Feinheiten. Man darf da nichts ändern. Es lebt davon, dass ich mich kaputtlaue und gleichzeitig denke: um Gotteswillen! Das macht diese Stücke aus. [...] [d]ie Geschichte, die tragischen innerfamiliären Dinge sind nichts Außergewöhnliches...⁷⁷

Sprachliche Feinheiten wie Melodie, Wiederholungen und grammatikalische Besonderheiten werden zwar in der deutschen Übersetzung ansatzweise versucht beizubehalten, es bleibt aber bei diesem Versuch und auch die Überarbeitung des Textes durch den Regisseur und die Schauspieler können diese Mängel nicht beheben. Abgesehen von der Sprache spiegelt die Inszenierung von Michael Gampe in gewisser Weise das ländliche Leben wieder, wie es das Stück beabsichtigt. In wie weit die Handlung in Irland spielt oder nicht, wird hingegen nicht explizit thematisiert, durch die Anspielungen im Text und die Verwendung des Englischen bei den Radiodurchsagen aber angedeutet.

Ob das Stück 1997 aktuell oder zeitgemäß ist, war eine der Fragen, die Eva Langheiter beantwortet hat:

Es ist, auf Irland bezogen, glaub ich, veraltet. [...] ich will da jetzt nicht irgendeinem romantischen misery Ideal anhängen, aber sozusagen als Dokument über die diesen Ort, über diese Zeit, war es auch sicher damals schon nicht mehr ganz aktuell. Nur

⁷⁶ Interview mit Michael Gampe vom 20.03.2009. Im Anhang, Seite 1030.

⁷⁷ Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009. Im Anhang, Seite 1036.

glaube ich auch nicht, dass Theaterstücke eine Aktualität widerspiegeln sollen, das ist ja auch nicht so gedacht. [...]

Als Dokument über Irland ist es vielleicht nicht ganz aktuell, aber als Stück über diese innerfamiliären Auseinandersetzungen ist es sowieso völlig zeitlos. Auch Lonesome West. [...] und das ist das, was mich letztlich daran interessiert hat. Dass das Setting einen Lokalkolorit hat und eine ganz bestimmte Zeit und eine ökonomische Situation widerspiegelt, ist ein Thema, aber das wirklich interessante Thema ist das, was sich unter diesen Umständen in einer Familie oder in den Beziehungen abspielt.⁷⁸

Diese Mischung aus Humor und Gewalt ist, so Eva Langheiter, auch beim Publikum gut angekommen. Sie führt es darauf zurück, dass der irische Humor dem Wiener Humor nicht sehr unähnlich ist.

Wegen der Mischung von Brutalität und Humor – ich meine, dieser britische, irische Humor ist ja den Wienern nicht ganz fremd. Das funktioniert eigentlich ganz gut. Diese Lust am leichten Schauer... Und gleichzeitig darüber lachen können, das hat schon etwas. Und es hat funktioniert[...]⁷⁹

Auch Michael Gampe betont diesen Umstand, wenn er über die Akzeptanz der Inszenierung beim Publikum spricht:

Es ist sehr gut gelaufen am Theater, die Leute haben viel gelacht und waren gleichzeitig auch sehr betroffen. So wie das Leben ist. Lachen und Weinen – es ist einfach so.⁸⁰

Im Programmheft gibt es schon im Layout einen Verweis auf Irland: als einzige Farbe ist Grün neben dem Schwarz der Schrift und dem weißen Papier zu sehen. Neben der Information über die Spielzeit⁸¹ gleich am Deckblatt, sowie die mitwirkenden Schauspieler, den Titel, den Regisseur und den Autor, ist noch ein kleines Foto mit den vier Schauspielern abgebildet.⁸² Ansonsten finden sich im Programmheft keine weiteren Fotos (außer das am Deckblatt, das im Programmheft noch einmal, etwas größer abgebildet ist), nur Informationen zu den Schauspielern und den Mitwirkenden, eine Kurzinformation über das Stück⁸³ und über den Autor mit übersetzten Zitaten aus diversen englischsprachigen Zeitungen⁸⁴. Auf vier Rändern der Seiten sind die Frageworte: Was?, Warum?, Wer? und Wo? thematisch zu den Informationen

⁷⁸ Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009. Im Anhang, Seite 1035.

⁷⁹ Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009. Im Anhang, Seite 1037.

⁸⁰ Interview mit Michael Gampe vom 20.03.2009. Im Anhang, Seite 1031.

⁸¹ 3. November bis 6. Dezember 1997.

⁸² Es ist ein gestelltes Foto, das an ein Familienportrait erinnert: Christoph Moosbrugger steht links, seine Hände schützend auf Michaela Pilss' Schultern gelegt, diese, in der Mitte stehend, hat ihre Hände auf den Schultern der vor ihr sitzenden Luise Prasser. Hubert Wolf steht rechts von Michaela Pilss, die linke Hand in der Hosentasche (die rechte nicht sichtbar). Außer Luise Prasser lächeln alle drei breit in die Kamera. Sie tragen alle nicht das später im Stück verwendete Kostüm.

⁸³ Fünf Sätze.

⁸⁴ Genauer: The Sunday Times, The Telegraph und The Stage.

abgedruckt. Außerdem gibt es eine Collage aus Kronenzeitungsausschnitten über familieninterne Bluttaten.⁸⁵

Weiter hinten, bei der Frage Wo?, gibt es noch einen kurzen Abschnitt über die Irischen Dramatiker der Gegenwart.⁸⁶

Zusammenfassend ist zu sagen, dass diese Inszenierung sehr nahe an die Intention des Stückes herankommt, durch die Sprachbarriere jedoch viele Kompromisse eingegangen werden mussten. Die Darstellung der Gewalt verliert durch die oben erwähnte Künstlichkeit, die u.a. durch die Sprache entsteht, an Brutalität. Ebenso nehmen die kleinen Abweichungen in der Darstellung der Gewalt einiges von der Schockwirkung weg: So sind es nicht die physischen Gewaltakte, die in dieser Inszenierung im Vordergrund stehen,⁸⁷ sondern die psychologischen, hier vor allem durch die am Anfang hinzugefügte Geschichte mit dem Huhn⁸⁸ deutlich gemacht.⁸⁹

⁸⁵ Seite 7 des Programmhefts.

⁸⁶ Jochen Achilles, Rüdiger Imhof: *Irische Dramatiker der Gegenwart*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1996.

⁸⁷ Allem voran das Verbrühen der Hand von Mag in der siebten Szene, aber auch die schon ausgeführte Tat des Erschlagens in der achten Szene.

⁸⁸ Siehe: Erste und zweite Szene.

⁸⁹ Aber auch durch das Ende der siebten Szene, als Maureen Mag alleine zurücklässt, sie sogar bittet, ihr das Kleid zuzumachen.

IV.1.1.2.1. Pressestimmen zu *Beauty Queen* (1997):

Die österreichische Erstaufführung erfolgte durch das Theater in der Drachengasse im November 1997, fast ein Jahr nach der deutschsprachigen Erstaufführung, fast zwei Jahre nach der Uraufführung in Galway im Februar 1996.

Caro Wiesauer schreibt über die Inszenierung durchwegs positiv und stellt ihrer Besprechung ein Zitat Martin McDonaghs voran, das gleichzeitig jede Assoziation mit einer sozialkritischen Geschichte widerlegt:

„*Soziales Zeug ist nicht gerade meine Stärke*, sagt Autor Martin McDonagh über sein Stück „*Beauty Queen*“. *Es ist bloß eine Geschichte und kein sozialkritischer Kommentar.*“⁹⁰

Weiter im Text wird Martin McDonagh wieder als Ire bezeichnet, ein Fehler, der sich bis heute durch die Besprechungen der Stücke zieht. Zu der Inszenierung selbst:

„Das Theater in der Drachengasse kann mit einer packenden Umsetzung seines Bühnen-Erstlings punkten. Viele kleine Theaterwunder sind hier gelungen. [...] Dieses triste Umfeld wäre idealer Nährboden für ein Sozialdrama, bleibt aber Rahmen für einen Horror-Krimi mit versponnenem Ausgang.“⁹¹

In wenigen Sätzen wird dann auf den Inhalt des Stückes näher eingegangen und die Autorin der Besprechung erwähnt die Übersetzung als eine „kantige Übersetzung (Martin Molitor, Christian Seltmann) [die] dem Stoff klare Konturen [verleiht].“⁹² Die Umsetzung des Stückes sei „Realismus pur [...]“⁹³ so Caro Wiesauer weiter, vor allem in der Ausführung des Bühnenbildes von Erich Uiberlacker. Alles in allem ist dies eine positive Kritik des Stückes und beinhaltet keinen der bei der deutschsprachigen Erstaufführung in Essen auftretenden Kritikpunkte⁹⁴.

In der Kronenzeitung wird das Stück als „schwarze Satire“ bezeichnet.⁹⁵ McDonaghs Stück wird als „witzig und grotesk, realistisch und fremdartig zugleich“⁹⁶ beschrieben und Kritik an der Regie geübt:

[Das Stück] stellt hohe Ansprüche an Regie und Schauspieler: Michael Gampe setzt auf puren Realismus. Sein Tempo ist etwas gemächlich und nimmt dem Stück die Überraschungen: Die letale Stimmung kommt zu früh.⁹⁷

⁹⁰ Caro Wiesauer: *Die ungemütlichste Stube der Welt*. Kurier, 5.11.1997, Seite 29.

⁹¹ Ebenda.

⁹² Ebenda.

⁹³ Ebenda.

⁹⁴ siehe Kapitel IV.1.1.1. Deutschsprachige Erstaufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

⁹⁵ Siehe: Thomas Gabler: *Bis ein Mord sie scheidet*. Kronenzeitung, 05.11.1997, Seite 29.

⁹⁶ Ebenda.

⁹⁷ Ebenda.

Bettina Steiner beschreibt *Beauty Queen* als ein Stück „über die Grenzen des Ertragbaren“⁹⁸. Der Artikel bezieht sich hauptsächlich auf den Inhalt des Stückes, erst zum Schluss gibt es eine Anmerkung zur Regie:

So ruhig und eindringlich Michael Gampe den ersten Teil des Abends inszeniert hat – wo und wie die Gewalt offensichtlich wird, dafür fehlt ihm nun der Plan.⁹⁹

Die Kritik von Lona Chernel in der Wiener Zeitung befasst sich im ersten Teil auch mit dem Inhalt des Stückes und kritisiert letztlich das Stück, nicht die Inszenierung:

[...] Martin McDonagh [...] zeigt schonungslos psychische Verkrüppelungen und tief im Inneren schlummernde Bestialität auf. [...] Eine interessante Inszenierung also, hervorragende schauspielerische Leistungen und ein geschickt gebautes, aber nicht wirklich gutes Stück.¹⁰⁰

Etwas später dann die Kritik im Standard von Cornelia Niedermeier; auch hier wieder der Irrtum über Martin McDonaghs Herkunft. Zu Beginn ihres Artikels schreibt Cornelia Niedermeier eine kurze Zusammenfassung, ohne den Ausgang des Stückes zu verraten. Auch sie zieht Vergleiche in ihrer Besprechung und weist auf die Vorbilder bzw. Klischees hin:

Beauty Queen, das erste, 1996 uraufgeführte Stück des in London lebenden Iren Martin McDonagh, zeichnet ein archaisches, ländliches Irland in Armut und Härte, ein Gegenbild zum Klischee gewordenen, guinnessseligen Feuchtblick der Joyceaner. Das Stück ist unmodisch, um nicht zu sagen altmodisch, realistisch gearbeitet. Und schafft doch durch knappe Dialoge, die gute Beobachtungsgabe, die radikale Ehrlichkeit des Autors einen Entwurf von überraschender Stimmigkeit.¹⁰¹

Außerdem finden sich hier Hinweise auf die in der Zwischenzeit in uraufgeführten Stücke *A Skull in Connemara* und *The Lonesome West* – wiederum mit einer kleinen Unkorrektheit, da die Stücke als Trilogie ebenso wenig in London uraufgeführt wurden wie auch *Beauty Queen*. Konkret auf die Inszenierung bezogen zeichnet Cornelia Niedermeier ein durch und durch positives Bild:

Im Theater Drachengasse inszenierte Michael Gampe die österreichische Erstaufführung von *Beauty Queen*. Gampe vertraut dem Autor, das erweist sich als Qualität. Er belässt dem Text die Stille, verlässt sich auf das Spiel seiner Darsteller, die Intensität der von McDonagh entworfenen Situationen.¹⁰²

Die hervorgehobene Ensembleleistung schließlich liefert einen „Abend von großer Konzentration und erstaunlichem Humor.“¹⁰³

⁹⁸ Siehe: Bettina Steiner: *Der Alltag, dein Drama – doch eine Tragödie*. Die Presse, 05.11.1997.

⁹⁹ Ebenda.

¹⁰⁰ Lona Chernel: *Familienhölle bis zum Mord*. Wiener Zeitung, 05.11.1997.

¹⁰¹ Cornelia Niedermeier: *Familienkrieg mit Porridge*. Der Standard, 14.11.1997, Seite 13.

¹⁰² Ebenda.

¹⁰³ Ebenda.

IV.1.1.3.1. *Die Schönheitskönigin von Leenane*, Bruneck (2002):

Der Vollständigkeit wegen soll hier noch eine Produktion des Stückes *The Beauty Queen of Leenane*, *Die Schönheitskönigin von Leenane* – so der Titel, der sich auf der Homepage des Theaters findet¹⁰⁴ – erwähnt werden. Premiere feierte diese Produktion am 31. Oktober 2002 unter der Regie von Claus Tröger im Stadttheater Bruneck. Später war die Produktion auch in Salzburg und im Waldviertel zu sehen. Hinweise dazu finden sich in den Pressemeldungen zu den Aufführungen in Südtirol.

Die erste ausführliche Pressemeldung erscheint in der Tageszeitung: Dolomiten. Hugo Seyr schreibt erst über den Ausgangspunkt des Stückes: die Situation der beiden Frauen, die Gemeinheiten, die sie sich gegenseitig antun.

Es folgt eine verbale Schlammschlacht, in der sich die beiden nichts ersparen. Die Palette der Verletzungen und Demütigungen reicht von den größten Gemeinheiten bis zu den subtilsten Bosheiten. [...] da geht es manchmal gar nicht mehr um den Inhalt der Gespräche, oft genügen schon ein lauernder Blick, ein spöttisches Grinsen, eine ungeduldige Geste, um die gehässige Botschaft zu transportieren, besser als alle Worte es je könnten.¹⁰⁵

Hier findet sich am Ende des Artikels der Hinweis, dass weitere Aufführungen in Salzburg und im Waldviertel geplant sind.¹⁰⁶

Im Wochenmagazin „FF“¹⁰⁷ bringt G.C.¹⁰⁸ eine wesentliche Aussage des Stückes auf den Punkt: „Hass und Liebe sind [...] nie weit auseinander, und wenn das eine überwiegt, ist es, weil das andere nicht mehr auszuhalten ist.“¹⁰⁹ Und, nach einer kurzen Zusammenfassung der Handlung, schreibt G.C. weiter:

Es könnte eine Komödie sein, aber McDonagh hat aus der Mutter-Tochter-Konstellation feine Schichten der menschlichen Psyche herausgefiltert und offen gelegt.¹¹⁰

Der Plan, die beiden anderen Stücke der Trilogie in den folgenden Jahren ebenfalls auf den Spielplan des Theaters zu setzen, scheint offensichtlich nicht umgesetzt worden zu sein.¹¹¹

¹⁰⁴ <http://www.stadttheater.eu/> – letzter Zugriff: 04.07.2009.

¹⁰⁵ Hugo Seyr: *Die Beauty Queen von Leenane*. Dolomiten. 7.11.2002.

¹⁰⁶ Siehe: ebenda.

¹⁰⁷ Keine näheren Angaben – Archiv geht nur bis 2008 online zurück.

¹⁰⁸ Keine näheren Angaben

¹⁰⁹ G.C.: *Qual zum Glück*. Wochenmagazin „FF“, 2002. Keine näheren Angaben.

¹¹⁰ Siehe: ebenda.

In der Tiroler Tageszeitung erscheint am 14. November ein Artikel zu der Inszenierung aus Südtirol. Auch Elmar Ausserer beschreibt am Beginn seines Artikels die Ausgangssituation des Stückes, die Tristesse und den vergeblichen Kampf dagegen, und geht dann näher auf die Inszenierung ein:

Martin McDonaghs „Beauty Queen“ ist eigentlich ein unspektakuläres Stück, das sich stellenweise als Komödie ausgibt. McDonagh ist ein subtiler irischer Nachwuchsautor, wie Regisseur Claus Tröger mit seiner Inszenierung unterstreicht, Ausdruck von Macht und Ohnmacht. Tröger deckt den täglichen Wahnsinn in der Beziehung zwischen einer besitzergreifenden Mutter und ihrer fast hörigen Tochter schmerzlich auf.¹¹²

¹¹¹ Siehe: ebenda. Auf der Homepage des Theaters finden sich keine Hinweise auf eine Inszenierung der beiden anderen Stücke. (<http://www.stadttheater.eu/>)

¹¹² Elmar Ausserer: *Das Leben als Hölle*. Tiroler Tageszeitung, 14.11.2002, Seite 16.

IV.1.1.4. *Die Beautyqueen von Leenane*, Landestheater Linz (2005):

Premiere des Stückes war am 19. März 2005, es lief bis Ende April im Linzer Theater Eisenhand.

Regie:	Martina Grillhofer
Bühne:	Georg Lindofer
Kostüm:	Richard Stockinger
Musik:	Nebojša Krulanović

Mag Folan:	Eva-Maria Aichner
Maureen Folan:	Gunda Schanderer
Ray Dooley:	Tobias Licht
Pato Dooley:	Lutz Zeidler

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsanalyse bezieht sich auf eine Aufnahme des Stückes.¹¹³

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Mag, gespielt von Eva-Maria Aichner, trägt ein Trachtenkleid, grün-grau, mit Schürze, dazu etwas unpassende Hausschuhe. Sie ist jung, agil, nicht die gebrechliche Frau, die Martin McDonagh in dem Stück beschreibt. Eva-Maria Aichner ist auch viel zu freundlich, das Spiel zwischen ihr und Maureen ist nicht hintergründig, gemein und verletzend, sondern stichelnd.

Maureen, gespielt von Gunda Schanderer, ist ebenfalls viel jünger als im Stück beschrieben. Sie trägt eine rotbraune Hose, darüber ein hellbraunes Kittelkleid. Die Haare sind ganz kurz geschoren, was ihr das Aussehen einer eben erst Entlassenen verleihen soll.¹¹⁴

Ray, gespielt von Tobias Licht, trägt helle, legere Kleidung, darüber eine braune Lederjacke, die er aber immer beim Hereinkommen auszieht. Er ist der einzige der vier Schauspieler, der einen starken deutschen Akzent spricht, was unangenehm auffällt, da er ja im gleichen Umfeld aufgewachsen ist wie sein Bruder Pato und Maureen. (Einleuchtender wäre gewesen, wenn Pato einen anderen Akzent spricht, da er es ja ist, der nur zu Besuch nach Hause zurückkommt.) Auch Tobias Licht ist weit älter, als es die Rolle vorgibt.

Pato, gespielt von Lutz Zeidler, trägt einen rot-braunen Anzug, dazu ein helles Hemd. Er entspricht etwa der Altersangabe des Stückes, fällt durch nichts besonders auf, ist, seiner Rolle entsprechend, nur Besucher.

¹¹³ Leider konnte das Aufnahmedatum nicht mehr eruiert werden.

¹¹⁴ Siehe: Interview mit Gunda Schanderer vom 30.11.2007. Im Anhang, ab Seite 970.

Bühne:

Ein fast quadratischer Raum, Wände und Fußboden sind grün, ebenso das Mobiliar. In den beiden Seitenwänden befindet sich in der hinteren Hälfte jeweils eine Türe. Links vorne an der Wand steht ein grüner, schmaler, halbhoher Kasten, auf dem ein gelbes Radio steht, rechts vorne ein ebensolcher Kasten. In der Mitte befindet sich ein niedriger, grüner Tisch, rechts davon steht ein einfacher, grüner Sessel. An der Rückwand hängt in der Mitte ein großes Kruzifix, rechts und links davon zwei Metallrahmen, die, wenn von draußen Licht herein kommt, ein Fensterkreuz zeigen und Grün. In der Mitte der Wand ist ein Kamin, etwas links davon steht ein grüner Schaukelstuhl.

Das Grün ist eigentlich der einzige Hinweis auf den Schauplatz Irland. Die wenigen im Text verbliebenen Hinweise gehen in der düsteren Stimmung unter.

Erste Szene:

Zu Beginn des Stückes sitzt Mag in dem Schaukelstuhl, Maureen auf dem rechten Kasten, dem Publikum zugewandt. Maureen malt gelbe Blümchen auf die grüne Tapete. Mag sitzt bewegungslos in ihrem Schaukelstuhl und jammert vor sich hin.

Mag beginnt, sich zu beklagen, Maureen schnauzt zurück. Als Mag ihre verbrannte Hand erwähnt, dreht sich Maureen schnell und aggressiv zu ihrer Mutter um, als das Gespräch auf die Glückwünsche im Radio zu sprechen kommt, lacht Maureen, stellt den kleinen Topf mit Farbe in den Kasten unter ihr, springt herunter und geht provokant pfeifend auf die andere Seite des Zimmers zum Radio. Sie schaltet das Radio an, springt auf den Kasten neben dem Radio und setzt sich dort bequem hin. Der Empfang ist sehr schlecht. Als Mag sagt, das Radio sei zu laut, macht Maureen es noch lauter. Dann dreht sie es aus, springt herunter, rennt zum anderen Kasten, schlägt mit dem Fuß so fest dagegen, dass die Türe aufspringt und springt wieder auf ihren ursprünglichen Platz. Mag lacht fast hysterisch, als Maureen aufzählt, wie sie sich vorstellt, dass der Killer Mag umbringt.¹¹⁵ Mag unterbricht sie und verlangt nach dem Tee. Maureen hüpfte wütend von ihrem Platz, stürmt zur linken Türe hinaus und schlägt die Türe zu. Kaum ist Mag alleine, nimmt sie die Decke von den Schultern und steht, sichtlich ohne Mühe, aus ihrem Schaukelstuhl auf. Summend geht sie schnell zu dem Kasten auf der rechten Seite, macht ihn auf, holt ein kleines Fläschchen heraus, macht

¹¹⁵ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene One, Seite 14.

es auf und riecht zufrieden daran, dann macht sie die Kastentüre mit dem Fuß zu. Anschließend verwischt sie die Malereien an der Tapete, geht summend zum linken Kasten und stellt das Fläschchen dort hinein, geht weiter zum Kamin und holt in der linken, oberen Ecke innen vom Kamin eine Blechbüchse hervor. Immer noch fröhlich vor sich hin singend und summend geht sie zum Tisch in der Mitte der Bühne, macht die Schachtel auf und leert den Inhalt der Schachtel, Biskotten, auf den Tisch. Dann macht sie sich daran die Biskotten auf dem Tisch zu verteilen und anzuordnen. Licht geht aus, eine etwas unheimliche Musik ist zu hören.¹¹⁶

Von Anfang an ist klar, dass es sich hier nicht um eine dem Text und dem Stück verpflichtete Inszenierung handelt. Die Figuren sind extrem gezeichnet, durch das unwirkliche, steril wirkende aber trotzdem heruntergekommene Ambiente bekommt jeder Satz, jede Geste etwas Verrücktes, Irres.

Der Text ist massiv gekürzt, allgemein kann man sagen, dass all die Sätze nicht mehr im Text stehen, die den Humor Martin McDonaghs verdeutlichen. Das Stück ist ernst geworden, todernst.

Zweite Szene:

Eine Türe fällt ins Schloss, das Licht geht an: Mag sitzt auf ihrem Schaukelstuhl auf der linken Seite des Tisches und spielt mit den Biskotten. Rechts, näher beim Kamin, sitzt Ray. Ray ist sichtlich genervt. Nach einiger Zeit zündet sich Ray eine Zigarette an. Noch später rutscht er mit seinem Sessel zum Tisch, Mag gegenüber. Die beiden spielen mit den Biskotten so, als würden sie Schach spielen. Schließlich fordert Mag Ray auf, ihr eine Tasse Tee zu machen.¹¹⁷ Er bleibt aber sitzen und geht erst, als Mag ihn quasi rausschmeißt. Er steht auf, nimmt seine Jacke von der Sessellehne und geht durch die rechte Türe ab. Mag steht auf, geht zum Kamin und holt den Schürhaken, mit dessen Hilfe sie die Biskotten wieder in die Metallschachtel befördert, Schürhaken und Schachtel verschwinden wieder beim und im Kamin. Mag geht, wieder laut vor sich hin singend und summend, durchs Zimmer, geht zum rechten Kasten, nimmt das kleine Fläschchen heraus und richtet daran, dann stellt sie es links in den Kasten. Sie nimmt die Decke vom Schaukelstuhl und wischt damit den Tisch ab, legt die Decke ordentlich zusammen auf den Stuhl, zieht ihn zurück auf seinen ursprünglichen Platz neben den Kamin, setzt sich drauf und schaukelt mit Vergnügen hin und her. Sobald

¹¹⁶ Dauer der ersten Szene bis: 00:05:50.

¹¹⁷ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two, Seite 14.

die linke Türe aufgeht, stoppt Mag ihr Summen und Schaukeln, Maureen kommt herein und Mag beginnt wieder zu lamentieren. Maureen bleibt beim rechten Kasten stehen und fragt nach Neuigkeiten, Mag versucht ihr den Besuch von Ray zu verheimlichen, sie erzählt nur belangloses Zeug und erwähnt die Einladung nicht. Maureen geht zum Kasten links, nimmt die gelbe Plastikschüssel und stellt sie Mag auf den Schoß. Maureen besteht darauf, dass Mag den Brei aus der Schüssel trinkt, dann geht sie um den Schaukelstuhl und tritt öfter dagegen. Sie packt Mag unsanft an den Haaren, schließlich weiß sie, dass Ray eine Einladung ausgesprochen hat, die ihr Mag verheimlicht. Mag schreit, Maureen zwingt ihr die Schüssel an den Mund, dann kippt sie den Schaukelstuhl so weit nach hinten, dass Mag schlucken muss. Die Hälfte des Breis landet auf ihrem Kleid, dann wirft Mag die Schüssel in die Ecke, Maureen lässt sie los und Mag springt aus dem Stuhl auf. Maureen lacht schadenfroh, als sie Mag plötzlich so schnell laufen sieht. Mag bleibt mit dem Rücken zu ihrer Tochter am Tisch stehen, Maureen hinter dem Schaukelstuhl, wo sie über ihre Phantasien, in denen sie sich den Tod der Mutter genüsslich ausmalt, spricht. Damit reizt sie Mag nur noch mehr,¹¹⁸ und als Maureen langsam auf ihre Mutter zugeht, gibt Mag ihr eine Ohrfeige. Maureen scheint weniger durch die Ohrfeige verletzt, als dadurch, dass ihre Mutter sie so quält. Sie hält Mag fest, diese befreit sich und geht zum Kasten links, Maureen gibt dem Tisch einen Fußtritt, dieser verrutscht, sie setzt sich darauf, ihre Mutter verlangt Ladyfingers. Schließlich lacht Maureen Mag aus, als diese ihr sagt, dass auch sie zu dem Fest eingeladen wurde.

Es klingt gar nicht aggressiv, als Maureen dann meint, sie könnten vielleicht später in die Stadt fahren, auf Mags freudige Zustimmung reagiert Maureen allerdings wieder abweisend. Sie steht auf und geht zum Kasten rechts und setzt sich wieder. Sie träumt davon, sich ein Kleid für das Fest am nächsten Tag zu kaufen. Licht aus, unheimliche Musik an.¹¹⁹

Auch in dieser Szene wurde der Text dahingehend geändert, dass alle Sätze, die den Humor hervorheben, verändert oder weggelassen wurden. Einzig Ray darf in seinen Antworten sarkastisch oder aufbegehrend sein, er ist der einzige, der dem Publikum eine Reaktion in Form von einigen Lachern abringen kann.

¹¹⁸ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Two.

¹¹⁹ Dauer der zweiten Szene bis: 00:20:35.

Dritte Szene:

Man hört Gerumpel und das Zuschlagen einiger Türen. Erst als die letzte Tür geräuschvoll ins Schloss fällt, geht das Licht langsam an. Das Zimmer ist anfangs nicht so hell erleuchtet. Der Schaukelstuhl steht zwischen Tisch und linkem Kasten, frontal zum Publikum. Mag ist beim rechten Kasten und hält einen Nachttopf in der Hand. Sie singt und summt wieder gut gelaunt den Song im Radio vor sich her. Sie schmiert den Inhalt des Nachttopfs auf den rechten Kasten und über Maureens Malereien, dann schüttet sie noch etwas auf den rechts stehenden Sessel. Den Rest entsorgt sie im Kamin. Anschließend holt sie rechts aus dem Kasten das Fläschchen Nagellack, macht es wie schon zuvor auf, riecht genüsslich daran und stellt es dann in den linken Kasten. Dann geht sie zu ihrem Schaukelstuhl, nimmt die Decken, dann den auf dem Tisch abgestellten Nachttopf und geht mit beiden bei der linken Tür hinaus. Radiogedudel.

Erst sind Lachen und Kichern zweier Personen zu hören, dann kommen Maureen und Pato eng umschlungen durch die rechte Tür ins Zimmer. Maureen trägt ein Kleid. Sie bietet Pato eine Tasse Tee und Kekse an, Pato mag aber keine Kimberlys, lieber küsst er Maureen. Maureen spricht die Geschichte mit den abgeschnittenen Ohren des Hundes von Valene an, Pato betätigt sie,¹²⁰ beide stoßen immer wieder den leeren Schaukelstuhl an, um sich dann wieder innig zu küssen. Als Pato unter ihr Kleid greifen will, stößt Maureen ihn kräftig von sich. Pato geht verwirrt einige Schritte nach rechts, Maureen steht bei der linken Tür. Sie spricht einen Vorfall mit einem Mädchen auf der Party an,¹²¹ Pato erklärt ihr aber, vor ihm stehe jetzt die Schönheitskönigin von Leenane und geht wieder auf Maureen zu, die sich von ihm küssen lässt. Angesprochen auf seine Arbeit in London geht Pato mehrmals um den Schaukelstuhl, an London will er jetzt nicht denken. Maureen spricht von Heirat und Familie, sie lehnt sich an den rechten Kasten, Pato setzt sich in den Schaukelstuhl und beide reden über das im Radio zu hörende Lied.¹²² Schließlich kommt Maureen noch einmal auf das Mädchen beim Fest zu sprechen, um dann Pato zu bitten über Nacht zu bleiben. Sie ist zu Pato getreten, dieser hat die rechte Hand um ihre Hüften gelegt, macht ihr Komplimente, ist aber unsicher, ob er wirklich bleiben soll. Maureen

¹²⁰ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three.

¹²¹ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 21.

¹²² Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Three, Seite 22.

verkündet, ihr sei es egal, ob die Mutter schlafen würde oder nicht, Pato zieht Maureen auf seinen Schoß und küsst sie. Etwas schräge Orgelmusik setzt ein, Licht aus.¹²³

Alles in allem wurde auch hier der Text belassen, wie er ist, nur auch hier fehlen jegliche Hinweise auf den Humor, den es in dem Text gibt. Der Beginn der Szene wurde übertrieben – wohl deshalb, weil es keine Abwasch gibt, aber auch, um noch deutlicher hervorzuheben, was Mag im dem Inhalt ihres Nachttopfs macht.

Maureen und Pato schaffen kein wirkliches Kontrastbild zu dem Verhältnis von Mag und Maureen: jeder Annäherungsversuch Patos wird sofort von Maureen abgeblockt, erst am Ende der Szene scheint sie sich wirklich anders entschieden zu haben. Maureen ist abweisend, genauso wie zu ihrer Mutter Mag.

Vierte Szene:

Es sind wieder einige Geräusche zu hören bevor das Licht angeht, diesmal wieder so hell wie zu Beginn des Stückes, und Mag, die Decke als Schal um ihren Hals, steht beim rechten Sessel. Auf dem Tisch liegt Maureens Kleid. Mag nimmt den Sessel, zieht ihn nach hinten, spricht zu ihm als sei er Maureen, macht die rechte Türe auf und wirft den Sessel sehr geräuschvoll hinaus. Dann schließt sie die Türe sehr leise. Während sie sich beklagt, dass der Brei noch nicht fertig sei, wirft sie das Kleid auf den Boden vor dem rechten Kasten und zieht sie den Schaukelstuhl nach hinten zu seinem Platz links vom Kamin. Pato, sich gerade noch das Hemd zuknöpfend, die Jacke überm rechten Arm, kommt bei der linken Türe herein, bietet Mag an, ihr den Brei zu machen,¹²⁴ zieht den Schaukelstuhl an den Tisch zurück und geht zum linken Kasten. Pato nimmt die Krawatte ab, krempelt die Ärmel hoch und bringt Mag den Brei, die sich in den Schaukelstuhl setzt. Als Pato sie wegen der verbrannten Hand anspricht, kommt Maureen leise, nur mit Bademantel bekleidet, zur linken Türe herein. Sie stürzt sich auf Pato, küsst ihn, zieht ihn nach links vorne, macht viel sexuelle Anspielungen, bedankt sich bei Pato für die wunderbare letzte Nacht – und Mag schaut den beiden böse zu.¹²⁵ Schließlich hält Mag nichts mehr zurück und sie beginnt Maureen zu beschuldigen. Maureen versucht Pato von dem Geschwätz Mags abzulenken. Schließlich bringt Mag Maureens Aufenthalt in der Nervenheilanstalt in

¹²³ Dauer der dritten Szene: 00:26:45.

¹²⁴ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 23.

¹²⁵ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 23.

England zur Sprache, Maureen macht sich von Pato los und geht zu ihrer Mutter, um sie zum Schweigen zu bringen, was ihr nicht gelingt. Mag will Pato die Papiere zeigen, die sie unterschreiben musste, um Maureen zu sich nach Hause zu nehmen und verlässt den Raum.¹²⁶ Maureen versucht Pato zu erklären, wie es dazu gekommen ist. Sie erzählt von England und ihren Erfahrungen dort,¹²⁷ Pato setzt sich, an den linken Kasten gelehnt, auf den Boden und hört zu. Maureen geht während ihres Monologes auf die andere Seite des Raumes. Als er meint: „Das liegt alles hinter dir, Maureen“ wird Maureen wieder wütend, schließlich ist sie hier in einer Hölle, da sie auf ihre Mutter aufpassen soll. Pato fängt an, sich das Hemd zuzuknöpfen, er nimmt seine Jacke und zieht sie sich, während er auf Maureen zugeht, an. Er küsst sie noch mal, umarmt sie und meint, er müsse gehen. Als Maureen ihm eine Tasse Tee anbietet, meint er, sie solle sich etwas anziehen.¹²⁸ Maureen reagiert wütend. Als sie Pato wegstößt, kommt Mag mit einem weißen T-Shirt in beiden Händen zur linken Türe herein. Maureen ist in die äußere rechte Ecke zurückgewichen, Pato geht ihr nach, sagt ihr leise, er schreibe aus London. Als er ihr noch einen Kuss geben will, dreht sie den Kopf weg. Pato geht zur rechten Türe hinaus. Mag wirft das T-Shirt auf den Tisch, dann setzt sie sich in ihren Schaukelstuhl. Maureen schreit sie an, Mag sagt nur: „Jetzt ist mein Brei kalt geworden“ – das Licht geht aus, Musik.¹²⁹

Abgesehen von den in dieser Inszenierung üblichen Textänderungen fällt in dieser Szene auf, dass Mag nicht mit Papieren – wie sie ja ankündigt – sondern mit einem ‘Beweisstück’, d.h. dem T-Shirt wiederkommt. Auch hier gibt es kaum Möglichkeiten über Textteile, Antworten, Reaktionen oder dergleichen zu lachen.

Sechste Szene:

Wieder sind laute Geräusche zu hören. Das Licht geht an, die Umbaugeräuschkulisse hört auf. Im Radio wird gerade ein Match übertragen, wegen des schlechten Empfangs sind aber vor allem Störgeräusche zu hören. Mag sitzt in ihrem Schaukelstuhl an der linken Seite des Tisches, Ray sitzt ihr gegenüber auf dem Sessel. Über der Lehne hängt seine Jacke, beide sind über den Tisch gebeugt, auf dem Tisch steht die Blechdose, die Biskotten sind ausgelegt. Die beiden legen die Biskotten wieder wie zuvor wie in einem Schachspiel hin und her. Ray dreht sich eine Zigarette/Joint und erzählt, dass

¹²⁶ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 25.

¹²⁷ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 25.

¹²⁸ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Four, Seite 25.

¹²⁹ Dauer der vierten Szene bis: 00:33:45.

Maureen ihm einmal einen Ball weggenommen habe. Da er Pato versprochen hat, den Brief nur Maureen persönlich zu geben, muss er weiter warten. Er zündet sich seine Zigarette an. (Bei seinen Fantasien betreffend des Schürhakens Textänderung¹³⁰: AC-Milan Fans könnte man damit fertig machen.) Mag befiehlt Ray, ihr eine Tasse Tee zu machen.¹³¹ Ray sucht nach einem Ausweg, um so schnell wie möglich gehen zu können, versucht nochmals sich zu vergewissern, dass der Brief Maureen auch erreichen wird. Schließlich holt er ihn aus seiner Jackentasche und legt ihn auf den Tisch, steht auf, zieht die Jacke an und geht zur Türe hinaus. Sobald die Türe geschlossen ist, nimmt Mag den Brief, öffnet und liest ihn. Sie steht auf, dreht das Radio ab und liest aufmerksam weiter. Dann bleibt sie neben dem Radio stehen und trägt den Brief vor, sie liest ihn nicht vor. Sobald sie fertig ist, setzt die Orgelmusik wieder ein und das Licht geht aus.¹³²

Auch bei dieser Inszenierung wurde die fünfte Szene ausgelassen. Mag ist es, die den Inhalt des Briefes vorträgt – nicht liest. Auch hier gibt es wieder die schon angesprochenen Änderungen im Text. Außer dass Ray eine an und für sich schon komische Figur ist, gibt es nichts zu lachen.

Siebte Szene:

Diesmal sind weniger Geräusche während des Umbaus zu hören, dafür wird im Takt der Musik geklopft. Mit dem Zuknallen einer Türe hört die Musik auf, das Licht geht wieder an. Es ist nicht so hell wie in der Szene zuvor. Mag sitzt in ihrem Schaukelstuhl links vom Kamin, Maureen sitzt am Kaminsims, der Sessel steht so vor ihr, dass sie den einen Fuß am Sitz, den anderen bequem auf der Lehne abstellen kann. Im Radio wieder, mit viel Rauschen, Musik. Mag schaukelt. Maureen ist beleidigt, dass sie nicht zu Patos Abschiedsfeier eingeladen ist, Mag hänselt sie wegen der mit Pato verbrachten Nacht. Schließlich springt Maureen vom Kamin, als Mag nach Ladyfingers verlangt,¹³³ und holt die versteckte Schachtel mit den Biskotten aus dem Kamin. Maureen geht wieder zurück zum Sessel und setzt sich, während Mag isst. Durch eine unbedachte Äußerung Mags schöpft Maureen Verdacht, sie wird wütend und misstrauisch, steht wieder auf, geht zu Mag und tritt gegen ihre Beine, als diese nichts sagen will, worauf Mag triumphierend von dem Brief erzählt, den sie vernichtet

¹³⁰ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Six, Seite 30. – Anstatt Polizisten.

¹³¹ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Six, Seite 30.

¹³² Dauer der sechsten Szene bis 00:44:00.

¹³³ Siehe: I.1.1.*The Beauty Queen of Leenane*, Scene Seven.

hat. Schließlich erwähnt Mag, dass Pato die Absicht hatte, mit Maureen nach Boston zu gehen. Maureen beginnt zu lachen, Mag ebenfalls. Mag hält Maureen eine der Biskotten hin, Maureen beißt ab und beide lachen weiter. Maureen beginnt, ihre Mutter mit Biskotten zu füttern, sie schiebt ihr eine nach der anderen in den Mund, während sie immer wieder wiederholt: „Er wollte mit mir nach Bosten gehen?“ Maureen wird immer aggressiver, Mag versucht sich zu wehren, Maureen packt ihre Mutter und drückten den Schaukelstuhl nach hinten, mit der anderen Hand fährt sie fort, Mag Biskotten in den Mund zu stopfen. Maureen wiederholt den Satz immer lauter, Mag versucht sich zu wehren, schließlich schreit Maureen den Satz. Das Licht geht aus, die Musik fängt an.¹³⁴

Diese Szene wurde nicht nur vom Text her radikal geändert, sondern auch vom dargestellten Geschehen auf der Bühne: Die so feinen Nuancen, mit denen diese Szene aufgebaut ist – die Spannung, wie Maureen endlich zur Wahrheit kommen wird und mit welchen Mitteln, wie Mag den Brief verheimlichen will und was sie dafür alles auf sich nimmt – fallen komplett weg. Maureen muss ihre Mutter nur etwas reizen – der Fußtritt – damit diese anfängt, triumphierend alles zu erzählen. Das einzige Mal, wo in dieser Szene der Geist des ursprünglichen Stückes fühlbar wird, ist, als Mag und Maureen anfangen zu essen und beide lachen; das Lachen klingt gelöst, verzeihend, reinigend und macht Maureens anschließende Handlung deshalb umso grausamer.

Dadurch, dass Maureen ihre Mutter weder foltert – wie im Stück beschrieben – noch mit dem Schürhaken erschlägt – wie im Stück angedeutet – fallen viele Bedeutungsebenen während des Stückes weg, z.B. die verbrannte Hand Mags, das Spiel mit dem Schürhaken usw. –.

Achte Szene:

Als das Licht wieder angeht und die Musik aufhört, ist der größte Teil der Bühne im Halbschatten. Nur Maureen, die ganz rechts vor dem Kasten steht, steht im Licht. Schwach im Hintergrund sieht man den Schaukelstuhl, die Lehne ist zum Publikum gedreht, Mag ist nur zu erahnen. Maureen erzählt Mag von ihrem Vorhaben, mit Pato nach Boston zu ziehen. Nachdem sie ihren Monolog beendet hat, geht das Licht wieder aus, die Musik fängt an.¹³⁵

¹³⁴ Dauer der siebten Szene: 00:54:00.

¹³⁵ Dauer der achten Szene bis: 00:57:00.

Hier wurde versucht, Mags Tod entweder durch das Ende der vorhergegangenen Szene oder durch die ausbleibende Reaktion Mags in dieser Szene zu verdeutlichen. Wie schon bei der letzten Szene erwähnt, gibt es keinen Hinweis auf den Schürhaken, Maureen spielt auch nicht damit, während sie über die Pläne mit Pato erzählt.

Neunte Szene:

Musik aus, Licht an. Der Raum ist wieder ganz hell. Die Schüssel auf dem Kasten links ist verschwunden, der Schaukelstuhl steht auf seinem Platz neben dem Kamin, ohne Decke. Der Tisch in der Mitte steht schräg, auf dem Sessel sitzt Ray und dreht sich einen Joint. Maureen holt einen kleinen Löffel nach dem anderen aus dem Schrank rechts.¹³⁶ Im Radio ist diesmal flottere Musik mit besserem Empfang zu hören. Maureen geht nach einiger Zeit zum Kamin und schaut aus dem rechten Fenster. Dann nimmt sie das Kreuz von der Wand und stellt es verkehrt herum auf den Schaukelstuhl. Anschließend geht sie zum linken Kasten und holt einige Nagellackfläschchen heraus, die sie dann auf den Tisch stellt. Ray zündet sich seinen Joint an und erzählt von Patos Verlobung. Maureen wird unsicher, nervös; sie kniet sich auf die linke Seite des Tisches und ordnet Nagellackfläschchen und Löffel am Tisch. Als Ray den Schürhaken erwähnt, fängt Maureen an zu lachen. Sie will ihn nicht verkaufen da er sentimentalen Wert habe.¹³⁷

Ray verlässt Maureen schließlich mit der Bemerkung, sie sei ganz wie ihre Mutter.¹³⁸ Damit Ende das Stück.¹³⁹

Auch hier wieder der überflüssig gewordene Verweis auf den Schürhaken. Maureens Verhalten, Gegenstände zu ordnen, spiegelt Mags Spiel mit den Biskotten wieder. Ihr sonderliches Verhalten und ihre Reaktion auf das, was Ray ihr erzählt, verunsichert ihn zwar und veranlasst ihn, Maureen mit ihrer Mutter zu vergleichen, sie übernimmt jedoch die Stelle ihrer Mutter nicht in dem Ausmaß, wie es das Stück vorgibt.

¹³⁶ Die 'Nebengeschichte' mit den kleinen Löffeln, die nie vorhanden sind, gehört ebenfalls zu den Einfällen dieser Inszenierung, wie auch das Schnüffeln am Nagellackfläschchen. – Siehe: Mags Verhalten in der ersten und zweiten Szene.

¹³⁷ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Nine, Seite 39.

¹³⁸ Siehe: I.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*, Scene Nine, Seite 40.

¹³⁹ Dauer der neunten Szene bis/Ende des Stückes: 01:15:00.

Zusammenfassend:

Das Stück wurde auf wenig mehr als eine Stunde Spielzeit zusammengestrichen. Die Reihenfolge des Textes beibehalten, allerdings wurden alle Elemente des Textes entfernt, die bei anderen Inszenierungen oder auch beim Lesen des Stückes zum Schmunzeln und Lachen einladen. Der Plot des Stückes wurde erhalten, aber, wie schon bei dem Kapitel über die Stücke¹⁴⁰ voraus genommen, der Plot der Stücke kann in keiner Weise das Stück repräsentieren oder eine Ahnung davon vermitteln, was das Stück ausmacht. Alle feinen Nuancen, abgesehen von den zwischenmenschlichen Sticheleien, wurden aus dem Text entfernt. Übrig geblieben ist ein sehr ernstes, schwer verdauliches Stück über eine problematische Mutter-Tochter-Beziehung.

Vom Ausgangspunkt dieser Inszenierung gesehen passen die Schauspieler zu ihren Figuren (Ausnahme bleibt aber Tobias Licht als Ray mit seinem starken deutschen Akzent; der Altersunterschied zwischen Mag und Maureen, d.h. Eva-Maria Aichner und Gunda Schanderer, als Mutter und Tochter ist ebenfalls nicht glaubhaft.¹⁴¹ Außerdem ist Eva-Maria Aichner keine alte Frau, sie spielt auch nicht so, ändert dadurch an dem Stück einen weiteren wesentlichen Punkt des Plots.) Auch der deutliche Hinweis auf die Vorgeschichte Maureens verändert den Ausgangspunkt des Plots wesentlich – die kurz geschorenen Haare sollen wohl daran erinnern, dass sie vor kurzem aus der Irrenanstalt entlassen worden ist. Folgt man jedoch der Intention des Stückes, so ist Maureen seit Jahren an ihre Mutter gefesselt — und aus dieser Situation erklärt sich ihr Verhalten.

Diese und weitere Ungereimtheiten bei dieser Inszenierung machen es schwer, sie als bewusst verändert einzustufen; es gibt zu viele Fehler, zu viele Spielereien, die nicht mit dem Stück vereinbar sind. Erst am Ende des Interviews mit Gunda Schanderer¹⁴² ließ sich nachvollziehen, wie es zu diesem massiven Missverständnis des Textes kommen konnte. Vor allem die Schauspieler, so stellte sich bei dem Gespräch heraus, hatten keine Hintergrundinformationen, wussten nichts über das Stück oder den Autor und waren von Anspielungen, die auch während der Uraufführung gemacht worden

¹⁴⁰ Siehe: I. Die Stücke.

¹⁴¹ Siehe: Interview mit Gunda Schanderer vom 30.11.2007, im Anhang, ab Seite 970. Auch sie weist darauf hin, dass die Besetzung z.T. richtig unglücklich gewählt war.

¹⁴² Siehe: Interview mit Gunda Schanderer vom 30.11.2007, im Anhang, ab Seite 970.

waren, dass es sich hier um einen Text aus den Fünfziger- oder Sechszigerjahren handeln könnte¹⁴³ in die Irre geführt.

Zwar kam es der Regisseurin darauf an, keine brachiale sondern subtile Gewalt zu zeigen, aber auch während der Proben dürfte den Schauspielern niemals bewusst geworden sein, dass der Text viele sehr humorvolle Stellen besitzt.¹⁴⁴

Die ganze Inszenierung war durch das dominante Grün und die irische Musik auf eine Verbindung zu Irland bedacht, diese wurde aber wegen der Stilisierung der Bühne – nicht der Charaktere, wie Gunda Schanderer betont¹⁴⁵ – nicht durch das optische Element erreicht, sondern eher durch die Musik, die sowohl im Radio auf der Bühne zu hören war als auch während den Pausen zwischen den Szenen.

Das Programmheft, bestehend aus zwei Seiten, enthält auch keine Information zu dem Stück oder dem Autor, sondern zitiert neben der üblichen Auflistung der Mitwirkenden unter dem Titel: *A Mother's Song*¹⁴⁶ einen Text von Elfriede Jelinek.

Das gestellte Foto auf Programmheft und Flyer zeigt die mitwirkenden Schauspieler auf der grünen Bühne: Gunda Schanderer sitzt vorne im Bild auf einem Sessel, hinten an der Wand stehen Lutz Zeidler und Tobias Licht, vor ihnen sitzt Eva-Maria Aichner, alle nicht in den später verwendeten Kostümen, einziger Hinweis auf das Stück ist das grüne Bühnenbild, die grün gestrichenen Möbel, das rote Kreuz an der Wand und die Flaschen Guinness, die am Boden stehen, bzw. eine, die Tobias Licht in der Hand hält.

¹⁴³ Siehe: II.3.1.1. *The Beauty Queen of Leenane*.

¹⁴⁴ Siehe: Interview mit Gunda Schanderer vom 30.11.2007, im Anhang, ab Seite 970.

¹⁴⁵ Siehe: Interview mit Gunda Schanderer vom 30.11.2007, im Anhang, ab Seite 970.

¹⁴⁶ Elfriede Jelinek: *Das Bleibende*. Zitiert nach einem Vorabdruck in der RAZ vom 14.12.2004. Siehe: Programmheft: *Die Beautyqueen von Leenane*. Landestheater Linz, Eisenhand, 2005.

IV.1.1.4.1. Pressestimmen zu *Die Beautyqueen von Leenane* (2005):

Angekündigt wurde das Stück schon in der Märzausgabe Die Wienerin mit folgenden Worten:

Die Beautyqueen von Leenane. Psychologisch heftiges Stück über eine Mutter-Tochter-Beziehung, die von Ängsten und Sehnsüchten nach einer besseren Welt überschattet ist. Autor Martin McDonagh ist Spezialist für die Darstellung von Gewalt.¹⁴⁷

Nach der Premiere finden sich dann ein paar weitere Zeitungsartikel; so schreibt Birgit Thek eine durch und durch positive Kritik über den Premierenabend:

An ihrem Regiedebüt hat Martina Grillhofer mit ihrem Team [...] mit großer Sorgfalt gefeilt. Da stimmen auch die Details, [...] ¹⁴⁸

Ausgehend von der Inszenierung, nicht jedoch vom Stück, lässt sich diese Beurteilung z.T. nachvollziehen. In sich ist das Stück stimmig, die Aussage ist jedoch vollständig durch die Striche verändert worden. In diesem Artikel finden sich auch sehr konkrete Hinweise auf das Bühnenbild und die schauspielerische Leistung der Darsteller.

Schon am Beginn des Artikels verweist Birgit Thek auf das Bühnenbild und geht später noch genauer darauf ein:

Die Fenster sind verhüllt, die Türen öffnen sich nur selten für Besuch. Mag Folan hat sich und ihre Tochter Maureen von der dörflichen Umwelt gut abgeschottet. [...] Georg Lindorfer steckte den Klaustrophobie erzeugenden Rahmen für die Familienhölle in grünen Teppichrasen. Es herrscht strenge Symmetrie: Links ist das Reich der Mutter, rechts das vor deren Übergriffen nie sichere Terrain Maureens. ¹⁴⁹

Der sonst immer erwähnte Humor wird in dieser Kritik wohl aufgrund der Inszenierung gar nicht angesprochen.

Kurz und pointiert die Kritik in der Kronen Zeitung vom selben Tag. Der Autor schreibt schon zu Beginn: „das ist keine aufregende (Theater-)Geschichte...“¹⁵⁰ Nach einigen Sätzen über den Inhalt des Stückes ein vorläufiges Resümee:

Ein Drama mit letalem Ausgang, insofern eine Tragödie. Allerdings auch eine Ansammlung von zotigen Sarkasmen und galligem Witz. Doch Komödie?¹⁵¹

¹⁴⁷ Ruth Rybarski (Red.): *Spielraum – Kurzkritik*. Die Wienerin, März 2005, Seite 150. – mit einem falschen Hinweis auf die Spielzeit: hier ist von „ab dem 6. März“ die Rede.

¹⁴⁸ Birgit Thek: *Familiengefängnis ohne Frischluftzufuhr*. Neues Volksblatt, 21.03.2005.

¹⁴⁹ Ebenda.

¹⁵⁰ M.H.: *Kahle „Beautyqueen“*. Kronen Zeitung, 21.03.2005, Seite 32.

¹⁵¹ Ebenda.

Hier findet sich also das erste Mal ein Hinweis auf jenes Element, dass Martin McDonagh eigentlich berühmt gemacht hat: den Humor – nur wurde dieser noch nie zuvor mit ‘zotigen Sarkasmen’ und ‘galligem Witz’ umschrieben.

Ebenfalls am selben Tag erschien eine längere Kritik in den Oberösterreichischen Nachrichten. Neben einigen falschen Angaben – Maureen als „junge Frau“¹⁵² zu bezeichnen, stimmt nur in so weit, dass Gunda Schanderer für die Rolle eindeutig zu jung war – finden sich die üblichen Angaben zum Plot des Stückes, einigen Hinweisen zu den Figuren und den Schauspielern. Eva-Maria Aichinger spielt Mag, so Franz Thek, „als konsequente Ignorantin mit irrem Witz, der die latente Angst vor einer Abschiebung ins Alterheim verdecken soll.“¹⁵³ Zur Regie von Martina Grillhofer:

[Sie] legte großen Wert darauf, die inhaltliche Brisanz über die Theaterörtlichkeit hinaus zu transportieren. Die fordernde, besitzergreifende Mutter ist ja nicht allein eine Insellerscheinung. [...] Aichner und Schanderer zeichnen die Charaktere akzentuiert nach und vermitteln nicht vordergründig den Eindruck einer gottgegebenen Börsartigkeit. Diese gedeiht aber in diesem kleinfamiliären Biotop und unter den gegebenen Voraussetzungen ausgezeichnet.¹⁵⁴

¹⁵² Siehe: Franz Thek: *In der Geiselhaft einer Beziehung*. Oberösterreichische Nachrichten, 21.03.2005.

¹⁵³ Ebenda.

¹⁵⁴ Ebenda.

IV.1.2. Die Leenane-Trilogie im Grazer Schauspielhaus (1999):

Diese Inszenierung der ganzen Leenane-Trilogie ist leider die einzige, die nicht aufgezeichnet wurde. Es ist nicht nur das erste Mal, dass die ganze Trilogie im deutschsprachigen Raum auch als durchgehende Aufführung zu sehen war – so wie in Irland zwei Jahre zuvor wurden die drei Stücke sowohl einzeln als auch alle zusammen an bestimmten Tagen gezeigt – es sind außerdem die deutschsprachigen Erstaufführungen von dem zweiten Stück, *Ein Schädel in Connemara*, und dem dritten Stück der Trilogie, *Der einsame Westen*.

Genau dieser Umstand, dass es sich hier um eine Trilogie handelt, dürfte auch ausschlaggebend gewesen sein, dass die Trilogie gespielt wurde. Laut Volker Bürger, dem Dramaturgen, war dies ein besonderer Reiz .

Zunächst sind es einfach gut geschriebene Stücke. Dann war es sicherlich aber auch reizvoll, diesen als Trilogie geschriebenen Werkkomplex an einem Abend in epischer Breite aufzuführen. Theaterabende mit dieser Länge haben ihren besonderen Reiz, wir haben in den Pausen Guinness Bier ausgeschenkt. Die Erstaufführung war auch ein bisschen ein Event. Zudem haben wir es geschafft, dies als erste im deutschsprachigen Raum zu tun. Damit hängt auch ein gewisses Renommee für ein Theater zusammen. Und dann darf man auch nicht vergessen, dass sich durch die historische Dominanz des Katholizismus viele Parallelen zwischen Österreich und Irland sehen lassen.¹⁵⁵

Premiere war am 6. März 1999, die Aufführung der gesamten Trilogie war mit ca. sechs Stunden angegeben.¹⁵⁶

Regie:	Lutz Graf
Bühnenbild:	Andreas Jander
Kostüm:	Andrea Fischer
Dramaturgie:	Volker Bürger
Mag Folan:	Monika Barth
Maureen Folan:	Helga Pedross
Ray Dooley:	Karsten Flatt
Pato Dooley:	Lukas Holzhausen
Mick Dowd:	Ernst Prassel
Maryjohnny Rafferty:	Gerti Pall
Mairtín Hanlon:	Wowo Habdank
Tom Hanlon:	Johannes Schmidt

¹⁵⁵ Interview mit Volker Bürger vom 08.07.2008. Im Anhang, Seite 994.

¹⁵⁶ Siehe: Programmheft, Schauspielhaus Graz, Die Leenane-Trilogie, 1999. *Beauty Queen* zwei Stunden, *Ein Schädel in Connemara* eineinviertel Stunden und *Der einsame Westen* eindreivierteil Stunden. Pausen nach jedem Stück.

Coleman Connor:	Oliver Nitsche
Valene Connor:	Karl Heinz Herber
Father Welsh:	André Wagner
Girleen Kelleher:	Ulrike Schwab

Anhand von Fotos, Beschreibungen und den Plänen des Bühnenaufbaus¹⁵⁷ lassen sich keine wirklich genauen Schlussfolgerungen ziehen. Die Fotos von Maske und Kostüm der Schauspieler lassen auf eine hyperrealistische Aufführung schließen – der Hang zur Übertreibung lässt sich anhand von faulen Zähnen, Blut und Schmutz in der Kopfwunde und dergleichen ablesen.

In dem über E-Mail geführten Interview mit dem Dramaturgen Volker Bürger¹⁵⁸ wurde dann aber deutlich, dass sich dieser Realismus nur auf die Maske und die Kostüme beschränkte.

Lutz Graf hat mit seinem Bühnenbildner Andreas Jander sehr darauf geachtet, keine Irland-Folklore aufkommen zu lassen. Es war viel mehr die untergründige Gewalt herauszustellen, die in diesen Stücken liegt, die auf ganz perfide gleichzeitig aber auch skurril-komische Art zum Ausdruck kommt. Alle drei Stücke wurden auf einer im Schnürboden hängenden Plattform, die etwa einen Meter über dem Boden schwankte, gespielt. Dort wurde die Leiche der Mutter aus der Beautyqueen entsorgt. Dieser Art war der Ausdruck für die unterschwellige Gefahr, Rohheit, die zwischen den Menschen in diesen Stücken droht. Das alles natürlich in dem typisch McDonaghschen schwarzen Humor. Sicher haben Lutz Graf auch die verlogenen, doppelbödigen Moralvorstellungen und der krude Katholizismus, den McDonagh in seiner Darstellung auf die Spitze treibt, interessiert.¹⁵⁹

Das Programmheft beinhaltet vor allem Aufsätze aus verschiedenen Bereichen, die mit Irland zu tun haben. So findet sich ein Zitat von Martin McDonagh ganz zu Beginn des Programmhefts,¹⁶⁰ dann ein Aufsatz über Irland.¹⁶¹ Neben einigen Fotos von der Inszenierung gibt es einen kurzen Aufsatz zu „Leenane, Connemara“¹⁶², einen weiteren

¹⁵⁷ Da das Theater selbst keine Unterlagen außer einigen Zeitungsartikeln und dem Programmheft hatte, konnte ich – auf Umwegen – schließlich über die Kostümbildnerin einige Fotos von der Maske und den Kostümen bekommen, und dank ihrer Hilfe den Bühnenbildner erreichen, der mir die Unterlagen für die Bühnenkonstruktion und die benötigten Requisiten und Möbel zuschickte. Der Regisseur Lutz Graf bedauerte, nichts mehr von dieser Produktion zu besitzen – und verwies mich zurück ans Theater.

¹⁵⁸ Siehe: Interview mit Volker Bürger vom 08.07.2008. Im Anhang, ab Seite 994.

¹⁵⁹ Interview mit Volker Bürger vom 08.07.2008. Im Anhang, Seite 994.

¹⁶⁰ Martin McDonagh über Curt Cobain, aus: Caroline Egan: *Who was your role model?*. The Guardian, 17.01.1998 – Übersetzt von Jörg Vorhaben und erstmals gedruckt im Programmheft Nr. 76 des Staatstheaters Hannover. (Zitiert nach Programmheft Spielzeit 1998/1999, Heft 8 des Schauspielhaus Graz.)

¹⁶¹ Elsemarie Maletzke: *Willkommen bei den Käuzen*. Merian – Irland 8 KLIII (Zitiert nach Programmheft Spielzeit 1998/1999, Heft 8 des Schauspielhaus Graz.)

¹⁶² Jackie Blackwood: *Leenane, Connemara*. In: Bilder aus Irland, Stuttgart 1990. (Zitiert nach Programmheft Spielzeit 1998/1999, Heft 8 des Schauspielhaus Graz.)

mit dem Titel: „*Das Elend der Englischsprecher*“¹⁶³, einen über Poteen¹⁶⁴ und ein Text von John Millington Synge.¹⁶⁵

Weiter hinten findet sich noch ein kurzes Portrait über Martin McDonagh, zusammengestellt aus Daten aus seinem Leben und übersetzten Zitaten aus diversen Zeitungsartikeln der letzten Jahre.¹⁶⁶ Außerdem gibt es einen kurzen Überblick über den Inhalt der drei Stücke und Werbeeinschaltungen von Firmen, die meist in der einen oder anderen Weise einen Irlandbezug haben. Anhand der Zeitungsartikel ist auch ersichtlich, dass die Trilogie zu Irlandreisen-Werbezwecken verwendet wurde.¹⁶⁷ In den Pausen wurde Guinness ausgeschenkt, und obwohl Volker Bürger betonte, dass der starke Irlandbezug keine Rolle bei der Inszenierung spielte,¹⁶⁸ durch diese Hinweise stand Irland jedoch sehr im Mittelpunkt.

Bühne:

In diesem Fall kann ich nur zitieren, was ich als Skizzen und Beschreibungen bekommen habe. Alle Zitate beziehen sich auf die technische Beschreibung der Bühne von Andreas Jander.¹⁶⁹

Orchestergraben abgefahren, Bühnenkante mit schwarzem Samt/Molton abgehängt. Schwarze Vorbühnenwände aufgestellt, schwarze Portalabgänge aufgehängt. Stückvorhang: schwarzer Gobelintüll [...]; darauf „bewegte grüne Fläche“ – Videoprojektion. [...] der Bühnenraum soll von hellen Dekorationsteilen frei sein.¹⁷⁰

Etwa so geht es noch weiter. Für *Ein Schädel in Connemara* wurde

die große Versenkung [...] auf –1.00m abgefahren [...]; in der Versenkung sind 6 Klappen 90x90cm (Rahmen 1x1m) eingebaut; 5 öffnen sich 100 Grad nach oben (Grabsteine), 1 Klappe öffnet sich 180 Grad nach oben. [...] in die hintere kleine Versenkung sind re und li außen ebenfalls nach oben 100 Grad öffnende Klappen [...]

¹⁶³ Flann O'Brian: *Das Elend der Englischsprecher*. Aus: Flann O'Brian: *Trost und Rat*. Zürich 1985. (Zitiert nach Programmheft Spielzeit 1998/1999, Heft 8 des Schauspielhaus Graz.)

¹⁶⁴ Wolfram Hönelt: *Poteen: Illegaler Stoff oder Mountain Dew*. Aus: Wolfram Hönelt/Ulrike Gerold: *Irland*. Freiburg 1991. (zitiert nach Programmheft Spielzeit 1998/1999, Heft 8 des Schauspielhaus Graz.)

¹⁶⁵ John Millington Synge: *Die Nebelschlucht*. Aus: Frederik Hetman: *Hinter der Schwarzdornhecke – Irlands Märchen und ihre Erzähler*. Klön 1986. (Zitiert nach Programmheft Spielzeit 1998/1999, Heft 8 des Schauspielhaus Graz.)

¹⁶⁶ die angegebenen Zeitungen sind: The Daily Telegraph, Time Out London und New York Times Magazine.

¹⁶⁷ Siehe: IV.1.2.1. Pressestimmen zu Leenane-Trilogie

¹⁶⁸ Siehe: Interview mit Volker Bürger vom 08.07.2008: „Die Irlandbezüge spielten keine große Rolle. Die vom Autor vorgegebenen Radiosongs wurden beispielsweise nicht eingesetzt, sondern ein österreichischer Sender. Bühnenbild und Versatzstücke gaben wenig Anhaltspunkte über das Land, in dem das Stück spielt. Und Kostüme waren eben so international wie sie heute sind.“ Im Anhang, ab Seite 994.

¹⁶⁹ Die Kopie der Unterlagen habe ich von Andreas Jander bekommen.

¹⁷⁰ Unterlagen von Andreas Jander.

eingebaut; in der Mitte soll es eine Falлтür geben, so daß ein Schauspieler nach unten verschwinden kann [...]; Schaumstoffmatten auf –1.5m.¹⁷¹

Für die Unterscheidung des Bühnenbildes innerhalb der drei Stücke wurden 47 1m-Linestraröhren im Karree auf den Bühnenboden angebracht, die in jedem der Stücke eine andere Farbe haben.

Die verwendeten Möbel, so eine Notiz am Ende, sollen alle verrußt sein. Die Einrichtungsgegenstände werden ebenfalls aufgelistet. Gebraucht wurde: ein alter Küchenherd, ein neuer Gasherд mit Sichtfenster (zwei Drehknöpfe sollen abgesprengt werden), ein alter Küchentisch, vier Holzstühle, ein gepolsterter Fauteuil, ein Ausgussbecken zwischen zwei Seilen, ein Regal. Und zu den wichtigen Requisiten werden aufgezählt: 30 Menschenschädel, nicht aus Gips, da sie in größere Stücke und Splitter zerschlagen werden sollen; 24 Marienfiguren in verschiedener Größe, die an Zugseilen befestigt werden sollen und später durch den Gasherд auf den Boden geworfen werden, außerdem 16 weitere Marienfiguren aus Gips, die zerschlagen werden; ein gusseisernes Kreuz; ein Tischfernseher, ein alter Wasserkocher und ein altes Kofferradio.¹⁷² Außerdem wird hier noch ein (Hirten-)Hund erwähnt, der am Ende des ersten Stückes auf die Bühne kommen soll.

Auf einigen der Fotos ist zu sehen, dass die bespielte Bühnenfläche etwa einen Meter über dem Boden schwebt, darunter am Boden sind die schon erwähnten Lampen als Umrandung angebracht. Diese Leuchtstoffröhren wurden für jedes der Stücke mit anderen Farbfolien bedeckt: Im ersten Teil schien das Licht tiefgrün, um die Heide zu repräsentieren, in der Mag und Maureen leben, im zweiten Stück aschfahlgrün, repräsentierend den Friedhof, der zentraler Punkt im zweiten Stück ist und schließlich blaugrün, den See, in den Father Welsh schließlich gehen wird, symbolisierend.¹⁷³

Zusammenfassend:

Das Konzept, das für die Inszenierung angedacht wurde, fasst Andreas Jander mit einigen Stichworten zusammen, die ein Bild einer Endzeitstimmung wiedergeben.¹⁷⁴

¹⁷¹ Unterlagen von Andreas Jander.

¹⁷² Siehe: Unterlagen von Andreas Jander.

¹⁷³ Siehe: Information, Unterlagen von Andreas Jander.

¹⁷⁴ Folgende Zitate stammen aus diesem Konzept.

Es sind „Beckett-Figuren“, die hier eingesetzt werden. Die Figuren des Stückes handeln, benehmen sich, sprechen wie Beckett-Figuren und spielen an einem Ort, der nirgendwo ist und: „die Zeit hat aufgehört zu existieren“. Es ist ein „unbestimmter Ort“, der überall und nirgendwo sein kann, aber außerhalb dieses Ortes gibt es „keine andere Welt“ mehr. Und diese kleine Welt ist eine „apokalyptische Welt“, eine „Insel im Weltall“. Der See, der Friedhof und der Brief sind eine „Verbindung“: Der See zur „Außenwelt“, der Friedhof zu „Vergangenheit“ und schließlich der Brief zu „einer anderen Welt“.

In dieser kleinen, abgeschlossenen, einzigen Welt „traut keiner dem anderen, aber alle [sind] aufeinander angewiesen“. Die „Ordnungssysteme [sind] verschoben, alles [ist] miteinander verwoben“, „jeder ist in seiner eigenen Welt, keiner weiß mehr, was Wirklichkeit ist.

Abschließend ist noch zu erwähnen, dass im Frühjahr 2004 das Theater Basel die Leenane-Trilogie unter dem Titel: „*Der einsame Westen*“ als angeblich deutschsprachige Erstaufführung spielte.¹⁷⁵

¹⁷⁵ Siehe: Elisabeth Feller: *Die Insel hinter der Insel*.

<http://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/kritik39.html> „Jedes Stück steht dabei auf Messers Schneide zwischen schauerlicher Realität und grausiger Fantasie.“

Alfred Schlienger schreibt in seiner Kritik, dass die drei Stücke in vier Stunden gespielt wurden (d.h. es muss wohl Kürzungen gegeben haben). Er geht auf die einzelnen Stücke kurz ein – beschreibt das zweite Stück, als das „vertrackteste“ und meint schließlich: „So witzig und stimmungsvoll, so leichthin und doch nicht ohne Gewicht sind so viele Morde im Theater selten zu sehen.“ – Alfred Schlienger: *Wenn der Todesblues swingt und lacht*. NZZ, 10.05.2004, Seite 18.

IV.1.2.1. Pressestimmen zur Leenane-Trilogie (1999):

Neben diversen kleinen Anzeigen in Grazer Zeitungen – mehr Werbung für das Rahmenprogramm als die Stücke selber: am Premierentag, 6. März 1999, werden alle Stücke hintereinander gespielt, in den zwei Pausen gibt es Guinness und anschließend noch eine irische Party auf den Programm – finden sich nach der Premiere erste längere Artikel zu den Stücken.

So ist in einem langen Artikel von Christian Ude in der Kleinen Zeitung zu erfahren, dass die typisch irischen Elemente – vorrangig in der Musik – durch österreichische Entsprechungen ausgetauscht wurden. Auch er verweist auf Martin McDonaghs Kommentar zur *Beauty Queen*, dass dies kein sozialkritischer Kommentar ist¹⁷⁶ und schreibt weiter, dass das Stück

„Beauty Queen [...] immer bedrohlicher und beklemmender wird. Dramaturgisch intensivst [sic!] gestrickt, verfügt [...] über scharfe Charaktere [...]“¹⁷⁷

Weitere Hinweise auf die Inszenierung finden sich in der Erwähnung, dass Ray stottert¹⁷⁸ (von dem ist im Original nichts zu lesen). Ein Schädel in Connemara, das zweite Stück der Trilogie, wird mit weniger Begeisterung von Christian Ude besprochen und er schreibt, dass Stück sei „mit seinen Stereotypen zum ermüdenden zweiten Teil“¹⁷⁹ geworden. Zum dritten Stück, Der einsame Westen, dann nur ein Verweis auf die Rolle des Father Welsh’, der ja schon in den beiden vorhergegangenen Stücken immer wieder erwähnt wurde.

Bei der Inszenierung dürfte es ein akustisches Problem gegeben haben, Christian Ude führt dies auf den offenen Bühnenaufbau zurück.¹⁸⁰ Der positive Grundton der Kritik schließt mit einer „nachdrücklichen“¹⁸¹ Empfehlung, sich die Stücke anzuschauen.

Nicht ganz so positiv die Kritik im Standard: Thomas Trenkler über das Stück:

[...] in Leenane [...] regieren Neid, Niedertracht und üble Nachrede, Haß und Eifersucht, Alkoholismus und Beschränktheit [sic!]. [...] Gleich einem Gewaltakt hat das Schauspielhaus Graz nun die drei makabren, mit unglaublich komischen Dialogen gewürzten Geschichten herausgebracht: als deutschsprachige (eher – mitunter störende – niederdeutschsprachige) Erstaufführung [...]. Und dies auf einem beachtenswerten

¹⁷⁶ Siehe IV.1.1.1. Deutschsprachige Erstaufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

¹⁷⁷ Christian Ude: *Eine Reise nach Ir(r)land*. Kleine Zeitung, 08.03.1999, Seite 42.

¹⁷⁸ Ebenda.

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ „Ein unüberhörbares Problem die Akustik. Andreas Janders praktikable Bühne vermittelt zwar ungezwungen das schäbige Umfeld, der nach allen Seiten offene Raum sorgt in Verbindung mit einem Gazevorhang aber für Unverständlichkeit.“ Ebenda.

¹⁸¹ Ebenda.

Niveau: [...] ohne Schnörkel mit viel Liebe zu samt und anders stimmig herausgearbeiteten Charakteren[...].¹⁸²

Etwa im gleichen Ton, da immer wieder auf die Längen des Abends hingewiesen wird, die Besprechung von Bernd Schmidt in der Kronenzeitung am selben Tag. Er kritisiert auch den „schnoddrig norddeutsche[n] Übersetzungstext“¹⁸³, hebt aber die „glaubhafte[n] Charaktere“¹⁸⁴ hervor.

Eine durchwegs positive Kritik der Trilogie findet sich einen Tag später in der Neuen Zeit; Eva Schäffers Artikel ist ausführlich, sie geht auf viele Details der Inszenierung ein. Zu Beginn stellt auch sie eine Zusammenfassung des Inhaltes –

Die jeweiligen Storys erzählen mittels farbiger, handfester Situationsabbildung in aussagekräftigen, pointenreichen Dialogen vom Leben in dieser dörflichen Enge; von öden Schicksalen, von Aufbegehren und Resignation.¹⁸⁵

– um dann einige altbekannte biographische Angaben über den Autor zu machen ehe sie sich mehr auf die Stücke und die Inszenierung konzentriert.

[...] [Die] Texte sind explosive, buntscheckige Mischgebilde, in denen Widersprüchliches ganz dicht nebeneinander liegt; Ernst und Komik, Grobes und Zartes, Idyllisches und Dämonisches, Pathos und Schlichtheit [...] die Stücke sind glänzend gebaut, die Figuren treten uns in ihrer Mixtur von Überzeugung und Realismus schön scharf gezeichnet gegenüber. Das mit dem Dialekt erweist sich freilich in der Grazer Aufführung als beträchtliches Hindernis auf dem Weg zur wirklich glückhaften Vermittlung des drastischen, tiefschwarzen Humors.¹⁸⁶

Anhand von Beispielen zeigt Eva Schäffer auf, wie der Text mit einigen Änderungen der wirklich vermeidbar gewesenen Germanismen geändert hätte werden können. Auch hier wieder der Hinweis, dass alle drei Stücke bei der Premiere zusammen gespielt werden, ansonsten – mit Ausnahmen – die Stücke aber auch auf zwei Abende verteilt werden.¹⁸⁷ Mit einem Hervorheben der Regiearbeit von Lutz Graf und dem Bühnenbild von Andreas Jander endet die Kritik durch ein Bekräftigen der guten schauspielerischen Leistung – und dem Hinweis auf die schlechte Akustik bzw. Verständlichkeit an einigen Stellen.

Detailrealistisch werden sie [die Charaktere] vorgeführt, diese lächerlichen, chancenlosen, gewaltbereiten, böartigen, sturen, hinterhältigen, verzweiferten, verletzlichen und sehnsüchtigen Typen – [...] ¹⁸⁸

¹⁸² Christian Ude: *Eine Reise nach Ir(r)land*.

¹⁸³ Bernd Schmidt: *Ansammlung skurriler Typen*. Kronenzeitung, 08.03.1999.

¹⁸⁴ Ebenda.

¹⁸⁵ Eva Schäffer: *Irische Geschichten aus dörflicher Enge*. Neue Zeit, 9.3.1999, Seite 43.

¹⁸⁶ Ebenda.

¹⁸⁷ „Die Premiere versammelte alle drei Stücke zu einer mit Pausen nicht ganz sechs Stunden dauernden Aufführung, in den Repertoirevorstellungen wird die Trilogie auf zwei Abende verteilt.“ Ebenda.

¹⁸⁸ Ebenda.

Alles in Allem gibt es keinen Hinweis, dass diese Inszenierung wirklich große Beachtung gefunden hat – was aber auch anderen Inszenierungen in Österreich passierte. Selbst österreichische Theater, die später eines der Stücke auf die Bühne brachten, wussten nichts von dieser deutschsprachigen Erstaufführung.¹⁸⁹

¹⁸⁹ Oder von anderen Aufführungen, die etwas später stattfanden, wie z.B. die Inszenierung von *Der einsame Westen* im Theater Drachengasse in Wien. Siehe: IV.1.3.1. *Der einsame Westen*, Theater Drachengasse.

IV.1.3.1. *Der einsame Westen*, Theater Drachengasse (1999):

Premiere dieser Inszenierung war am 15. März 1999.

Dass das Stück erst eineinhalb Jahre nach *Beauty Queen* am Spielplan des Theaters stand, war, nach Aussagen von Eva Langheiter und Michael Gampe, darauf zurückzuführen, dass Michael Gampe wieder die Regie übernehmen sollte, zu einem früheren Zeitpunkt aber nicht zur Verfügung stand.¹⁹⁰ Das Team bestand größtenteils aus denselben Leuten.

So wie schon eineinhalb Jahre zuvor bei *Beauty Queen*¹⁹¹, spielte der beispielbare Raum des Theaters eine wesentliche Rolle in der Umsetzung des Stückes.

Regie:	Michael Gampe
Bühnenbild und Licht:	Erich Uiberlacker
Kostüm:	Suzie Heger
Musik:	Anton Burger (Songs: Tanita Tikaram)

Coleman Connor:	I Stangl
Valene Connor:	Rupert Henning
Father Welsh:	Gregor Seberg
Girleen Kelleher:	Sabina Riedel

¹⁹⁰ Siehe: Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009, im Anhang, ab Seite 1034 und Interview mit Michael Gampe vom 20.03.2009, im Anhang, ab Seite 1030.

¹⁹¹ Siehe: IV.1.1.2. *Beauty Queen*, Theater Drachengasse.

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsanalyse bezieht sich auf eine Aufnahme vom 24. März 1999.

Schauspieler, Rollen und Kostüm:

Coleman, gespielt von I Stangl, trägt ein verwaschenes Hemd, im Haus eine rote, schlabberige Strickweste, wenn er von draußen kommt einen grauen, halblangen Mantel.

I Stangel verkörpert Coleman gut, mit seiner festen Figur, den wuscheligen Haaren um die Halbglatze und durch sein Auftreten von ungehalten bis feinfühlig, trotzdem ruhig – bis zum Gewaltausbruch – ist er ein Gegensatz zu Valene.

Valene, gespielt von Rupert Henning, trägt eine ordentliche Hose, Hemd und Krawatte, darüber einen braunen Pullover mit V-Ausschnitt. Die Haare sind akkurat gekämmt. Ordentlicher dunkler Mantel, Hut, wenn er von draußen kommt oder nach draußen geht. Rupert Henning als Valene sieht um einiges jünger aus als Coleman, ist durch das Kostüm und das Verhalten das genaue Gegenteil von Coleman.

Father Welsh, gespielt von Gregor Seberg, trägt sein Priestergewand, dazu einen normalen schwarzen Hut und einen schwarzen, halblangen Mantel.

Gregor Seberg sieht noch nicht so sehr von Alkohol gezeichnet aus, wie dies bei anderen Inszenierungen der Fall war. Als Mitte Dreißig wird aber auch er nicht mehr durchgehen, durch sein Auftreten und ein gepflegtes Äußeres lässt sich die Zuneigung Girleens aber glaubhaft darstellen.

Girleen, gespielt von Sabina Riedel, trägt keine Schuluniform, sondern beim ersten Auftritt einen karierten Mantel, in der Seeszene einen grauen Hosenanzug mit buntem Hemd und hinter der Bar kurzen grünen Rock und bunte Bluse. Michael Gampe gibt Girleen eine wichtige Rolle als Beobachterin und (stumme) Erzählerin.¹⁹² Dadurch steht Sabina Riedel weit öfter auf der Bühne als im Stück vorgegeben. Sie wirkt von Anfang an etwas abgeklärt, bei weitem nicht so (unschuldig) verliebt.

¹⁹² Siehe: Interview mit Michael Gampe vom 20.03.2009, im Anhang, ab Seite 1030.

Bühne:

Die Bühnenraumaufteilung ist wie bei *Die Beauty Queen* im selben Theater. Die Bühne ist in den Raum gebaut, ein Dreieck, das Publikum sitzt an den beiden Schenkeln des Dreieckes. An der Hypotenuse befindet sich eine aus Holz gemachte Theke. Etwa in der Mitte steht ein großer Block mit einem Fisch in das Glas/Plastik eingelassen. Die Wand, ebenfalls aus Holz, wird von einem etwas über Kopfhöhe angebrachten Holzregal dominiert, auf dem sich über die ganze Länge Heiligenfiguren aufreihen. Vor der Bar stehen vier Barhocker. Rechts der Hypotenuse befindet sich eine Treppe, die einige Stufen hinauf zu einer Türe führen. Eine Türe und ein Gang befinden sich in der Wand rechts der Theke. Links an der Wand steht ein Regal, eines der oberen Fächer ist mit Flaschen voll gestellt. An der Wand daneben hängt ein gerahmtes Foto von einem Hund, daneben ist eine weitere Türe. Zwischen den beiden Türen in der Wand hängt ein Kruzifix, am selben Nagel hängt auch ein Gewehr an der Wand. Gegenüber der Theke steht eine Couch, davor steht ein kleiner Tisch. Über der Couch ist noch ein Wandschrank angebracht.

Es ist durch die Bühnendekoration weder eine bestimmte Zeit noch ein bestimmter Stil erkennbar. Auffallend ist vor allem, dass es hier nicht die Wohnküche ist, die sonst als Spielort angegeben ist. Für Michael Gampe war es wichtig, das Stück aus dem Wohnbereich in ein nicht mehr verwendetes Pub zu transferieren. Die beiden Brüder leben quasi am Arbeitsplatz ihres Vaters, so Michael Gampe.¹⁹³

Erste Szene:

Zu Beginn des Stückes ist Girleen hinter dem Tresen beschäftigt und putzt, während die Musik noch spielt. Als Coleman den Raum über die abwärts führende Treppe betritt, langsam gefolgt von Father Welsh, wird die Musik leiser und Girleen verlässt den Raum durch die rechte Türe. Coleman macht sich gleich hinter der Theke zu schaffen, nachdem Father Welsh jedoch fragt, ob der die Türe offen lassen soll oder nicht,¹⁹⁴ geht Coleman die Treppe wieder hinauf und schließt die Türe. Coleman kommt zurück, zieht den Mantel aus, wirft ihn hinter die Türe des ersten Zimmers, geht zur Theke und schenkt zwei kleine Gläser mit Poteen ein, Father Welsh tritt näher. Coleman steht an der linken Seite der Theke, Father Welsh bleibt an der rechten Seite stehen, nimmt seinen Hut ab, nimmt das Glas, prostet Coleman zu und leert es

¹⁹³ Siehe: Interview mit Michael Gampe vom 20.03.2009, im Anhang, ab Seite 1030.

¹⁹⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 63.

ex, währen Coleman länger daran trinkt. Coleman schenkt nach, Father Welsh rückt noch näher. Als Coleman den spitzen Hinweis macht, Father Welsh's Verlangen nach einem Glas Poteen würde Valene schon verstehen, will dieser gekränkt gehen.¹⁹⁵ Er nimmt seinen Hut und geht die Treppe hinauf. Coleman kommt hinter der Theke hervor und schenkt die Gläser nochmals voll. Dann setzt Coleman sich auf die Couch und regt sich über Maryjohnny auf. Father Welsh kommt zurück, stellt sein Glas auf die Theke und versucht, mit Coleman ein Gespräch zu führen. Er lehnt sich an die Bar und trinkt das nächste Glas ex. Coleman schenkt sich, auf der Couch sitzend, nach. Als er sagt, dass Alison O'Holahan sich mit dem Doktor verlobt hat, gibt's die ersten Lacher im Publikum. Father Welsh kommt mit seinem Glas zu Coleman, stellt es zum Nachschenken auf den Tisch und setzt sich auf die eine Ecke des Tisches. Gerade als Coleman eingeschenkt hat, wird die Eingangstüre aufgemacht, Coleman stellt die Flasche statt auf den Tisch auf den Boden. (Einige Zuschauer lachen, können also die Reaktion Colemans auf Valenes Hereinkommen richtig deuten.) Beide drehen sich zum hereinkommenden Valene um. Noch an der Türe zieht Valene seinen Mantel aus, er kommt herunter, ohne Father Welsh zu begrüßen, geht an der Theke vorbei zu seinem Zimmer, das er aufsperrt. Father Welsh, der gerade im Begriff war, das Glas zu leeren, entscheidet sich dagegen, steht auf, und versucht Valene zu begrüßen, nimmt dann das Glas doch, trinkt es ex und stellt es schnell auf die Theke hinter eine Box. Valene kommt zurück zur Theke und fängt an aus einem Sack weitere Heiligenfiguren auszupacken und vor sich hin zu stellen. Während Father Welsh versucht zwischen den Brüdern Frieden zu stiften, geht er zwischen Coleman und Valene hin und her. Valene ist ganz auf seine Figuren fixiert, holt aus einer Tasche ein Maßband, misst die Figuren ab, während Father Welsh versucht, mit den beiden über den eben beerdigten Vater zu sprechen. Sobald Father Welsh anfängt von den Brüdern Hanlon zu sprechen,¹⁹⁶ schreibt Valene in ein großes Buch Daten zu seinen Figuren, die Sprache kommt auf den Hund und die abgeschnittenen Ohren, als Valene plötzlich bemerkt, dass sein Poteen neben Coleman steht. Father Welsh steht unschlüssig und ratlos daneben. Valene kommt zu Coleman, nimmt den Poteen, geht zurück zur Theke und schenkt sich ein Glas ein, das er ex trinkt, um sich gleich darauf wieder einer Eintragung zu widmen. Father Welsh meldet sich schließlich und macht Valene darauf aufmerksam, dass es das Wort „unleer“ nicht gibt.¹⁹⁷ (Lachen im Publikum.)

¹⁹⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 64.

¹⁹⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One.

¹⁹⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One.

Die Wut Valenes richtet sich daraufhin auf Father Welsh. Father Welsh versucht, sich zu verteidigen. Valene holt eine Aluminiumbox, legt die Flasche Poteen hinein, holt aus der Tasche am Tresen ein Klebeband (Lachen im Publikum) und klebt die Box demonstrativ zu. Father Welsh steht daneben, händeringend nach einem weiteren Glas gierend. Coleman macht sich über Valenes Sprachgebrauch lustig. Dann stellt Valene die Box in das Regal, geht weiter zu seiner Zimmertüre und verlässt den Raum. (Lachen, als Coleman sagt, Father Welsh würde am Katholizismus zweifeln.) Coleman bleibt am Sofa sitzen, Father Welsh geht im Raum hin und her, bleibt schließlich Coleman gegenüber an der Bar stehen, während Coleman sich über Father Welsh' Zweifel am Glauben lustig macht. Valene kommt schließlich mit einem Stift zurück und fängt an, seine Figuren mit einem V zu markieren. Lacher, als Father Welsh sagt, das sei Rekord im Mädchenfußball...¹⁹⁸ Valene kommt hinter der Theke hervor, steigt auf einen der Barhocker und stellt seine Figuren auf das Bord. Gerade als er fertig ist, kommt Girleen bei der Eingangstüre herein. Valene steigt vom Hocker herunter, Father Welsh weicht ein paar Schritte nach hinten zur Wand. Während Girleen die Treppe herunterkommt, geht Valene in sein Zimmer, um Geld zu holen. Girleen begrüßt Coleman und Father Welsh, legt den Brief für Valene auf den Couchtisch, macht einen schnellen Schritt Richtung Father Welsh, um ihn zu erschrecken und setzt sich auf einen der Barhocker. Girleen und Coleman hänseln Father Welsh, als Girleen Coleman fragt, ob Father Welsh schon wieder eine Glaubenskrise habe, lacht das Publikum. Valene kommt zurück und bestellt zwei Flaschen, dann schließt er seine Türe sorgfältig ab.¹⁹⁹ Während Valene den Brief öffnet, flucht Girleen, Father Welsh hält es nicht mehr aus und mahnt sie, auf ihre Sprache zu achten. Valene fängt vor Begeisterung an zu schreien. Triumphierend hält er einen Scheck in der Hand. Um seinen Bruder zu reizen, geht er zu ihm und hält ihm den Scheck vor die Nase. Die beiden fangen fast an, sich zu prügeln. Als Girleen sagt, sie sein schwanger, ist es erst sehr ruhig, dann lacht das Publikum mit Coleman und Valene. Father Welsh geht. Girleen springt auf, nimmt ihre Tasche und läuft ihm nach. Für einen kurzen Augenblick sind sich die Brüder einig.²⁰⁰ Valene trinkt noch einen Schnaps, Coleman pflichtet ihm bei: der Priester habe wieder eine Glaubenskrise, das Licht geht aus, flotte, irische Volksmusik (instrumental) erklingt.²⁰¹

¹⁹⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 69.

¹⁹⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One.

²⁰⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 69.

²⁰¹ Dauer der ersten Szene bis: 00:21:40.

Abgesehen von der Abweichung am Beginn der Szene hält sich diese Inszenierung eng an dem Text. Wortspiele sind, wie bei der deutschen Übersetzung überhaupt – selten, kommen aber beim Publikum durchwegs gut an. Durch kleine Einfälle²⁰² gibt es feine Nuancen, die die Figuren noch näher charakterisieren, als dies durch den Text und die vorgegebenen Handlungen der Fall ist. Beispiele hierfür sind Valenes pedantisches Aufschreiben und Registrieren seiner Heiligenfiguren oder Girleens fingierter Angriff auf Father Welsh.

Zweite Szene:

Noch während die Musik zu Ende spielt, kommt Coleman herein. Er trägt einen Hausmantel und hat eine Zeitschrift in der Hand, will sich erst auf die Couch setzen, setzt sich dann aber auf den Barhocker am gegenüberliegenden Ende der Bar mit Blick auf die Eingangstüre. Von draußen ist laut der Ruf seines Namens zu hören, was er aber ignoriert. Valene kommt zur Eingangstüre herein, sich mit einem neuen Herd abmühend. Coleman schaut zu, wie Valene den Ofen die Treppe hinunterhievt, seine Tasche auf die Bar legt, dann zurück zur Eingangstüre geht, um dort seinen Mantel und Hut aufzuhängen. Lachen, als Valene mit dem schwarzen Klebeband ein V auf den Ofen klebt. Schließlich klebt Valene ein riesengroßes V auf den Fußboden, geht hinter die Bar, holt die Box mit dem Poteen, öffnet sie, trinkt einen Schluck und fängt dann an, den Ofen auf seinem Platz, in dem Gang rechts von der Bar, auszupacken und aufzustellen. (Man hört diese Arbeit nur, sieht aber nichts.) Coleman geht schnell zur Bar, nimmt sich ebenfalls einen Schluck aus der Flasche und setzt sich auf die Couch. (Einige Lacher im Publikum.) Valene kommt zurück, schließlich packt er weitere Heiligenfiguren aus (das Publikum muss sehr lachen), dann holt er Chips aus seiner Tasche am Tisch. Es entbrennt ein Streit zwischen den Beiden über die richtigen Chips.²⁰³ Valene entdeckt den Poteen in Colemans Glas, kostet aus seiner Flasche, weil er Coleman nicht traut. Dann rennt Valene zu seinem Zimmer, schließt es auf, geht hinein, sucht ein Buch, kommt wieder... Coleman erzählt, was zwischen ihm und Girleen passiert ist.²⁰⁴ Valene ist beleidigt, macht sich wieder an seinem Ofen zu schaffen. Coleman widmet sich der Zeitschrift am Couchtisch. Valene kommt wieder, weil ihm die Geschichte mit Girleen zu schaffen macht und fragt Coleman weiter aus.

²⁰² wie auch bei IV.1.1.2. *Beauty Queen*, Theater Drachengasse.

²⁰³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two.

²⁰⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 71.

Während Valene seine Figuren abmisst, fragt er weiter. Schließlich steht Coleman auf, nimmt sich eine der Chipspackungen, macht sie auf und isst. Valene ist so verdattert, dass er erst einige Zeit braucht, bis er sich aufregt. Coleman legt Münzen auf den Tisch, Valene sucht nach Wechselgeld in einer Dose, die er in seiner Tasche hat. Als er die Dose zurückgibt, wirft Coleman Valene das Geld an den Rücken. Valene schreit Coleman an, Coleman schreit zurück – während diesem Geschreie kommt Father Welsh bei der Eingangstüre herein.²⁰⁵ Aufgeregt erzählt Father Welsh, dass Tom Hanlon sich umgebracht hat. Er kommt die Treppe herunter, die beiden Brüder hören auf, sich anzuschreien. Während die beiden Brüder Father Welsh zuhören, greift dieser zur Flasche Poteen und schenkt sich ein Glas ein, Valene nimmt es ihm, ohne zögern, automatisch aus der Hand, Father Welsh ist sichtlich enttäuscht, dass er keinen Schluck nehmen konnte. Valene kommt hinter der Theke hervor, während Coleman in der Nähe der Treppe stehen bleibt. Nach einiger Zeit mischt sich aber auch Coleman in das Gespräch ein: während Valene zur Couch geht und sich setzt, kommt Coleman und schimpft auf Tom Hanlon. Father Welsh ist entsetzt. Coleman setzt sich an das linke Ende der Bar. Während Father Welsh nur fassungslos zuhören kann, wie Valene und Coleman sich streiten, von den Chips zu Girleen das Thema wechseln, werden Coleman und Valene immer lauter. Father Welsh mischt sich schließlich ein, als Coleman Girleens Namen nennt und seine Geschichte, die er vorher Valene erzählt hat, als Flunkerei auffliegt.²⁰⁶ Lachen im Publikum. Valene freut sich, dass es ihm gelungen ist, seinem Bruder eins auszuwischen, der ist beleidigt und verschwindet in seinem Zimmer. Father Welsh steht regungslos an den Tresen gelehnt, als Coleman noch einmal aus seinem Zimmer kommt und ihn anschreit, weicht er vor Coleman so weit wie möglich zurück, Halt am Tresen suchend. Valene macht sich weiter über Coleman lustig, Coleman kommt zurück, verschwindet in Richtung Ofen und fängt – laut hörbar – an, gegen den Ofen zu treten. (Lautes Lachen im Publikum) Mit einiger Verzögerung springt Valene auf und rennt in Richtung Ofen, Coleman kann aber schneller in sein Zimmer verschwinden. Father Welsh, resignierend, greift nach seinem Hut. Valene schreit Coleman durch die Türe weiter an. Dann wendet er sich an Father Welsh, der zurückweicht, schreit auch diesen an, geht zurück zur Türe von Colemans Zimmer, außer sich vor Wut. Schließlich packt Valene Father Welsh und zerrt ihn zum Ofen. Lachen im Publikum. Father Welsh ist sprachlos, Valene geht zur Couch und schenkt sich Poteen ein, Father Welsh bleibt wie angewurzelt in der Nähe

²⁰⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 71.

²⁰⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 72.

des Ganges stehen. Er beginnt zu weinen. Lachen, als Valene zum zweiten Mal sagt: „ich habe eine Miene verzogen“.²⁰⁷ Father Welsh kommt dann ein paar Schritte weiter in den Raum, als Valene ihn dazu auffordert, nur um ihm zu sagen, dass Coleman den Ofen nicht berühren dürfe. Stumm hört sich Father Welsh an, wie Coleman über seinen neuen Ofen spricht. (Das Publikum folgt Valenes Monolog mit angespannter Aufmerksamkeit, das aufkommende Lachen wird meist unterdrückt, um den Text verstehen zu können.) Father Welsh bittet Valene, ihm zu helfen Thomas Hanlon aus dem Wasser zu ziehen, Valene steht auf, geht hinauf zu seinem Mantel zieht ihn an und setzt den Hut auf. Nachdem Father Welsh ihm nicht gleich folgt, kommt er zurück zum Tresen. Während Valene seine Chips wegräumt, geht Father Welsh zum Couchtisch und trinkt das noch volle Glas Poteen aus. Valene räumt noch die letzten Figuren auf das Regalbrett, sagt zwei Mal den Namen von Father Welsh falsch (Lacher im Publikum vor allem beim ersten Mal) und unterhält sich mit Coleman, der weiterhin in seinem Zimmer ist. Schließlich nimmt Valene seine Tasche und geht mit Father Welsh. Sobald die Eingangstüre zugefallen ist, kommt Coleman aus seinem Zimmer. Er findet in einer kleinen Schachtel, die am Tresen liegen geblieben ist, einen Ofenanzünder, spielt damit, überlegt, was er machen kann. Lachen im Publikum. Coleman verschwindet in Richtung Ofen. Nach einiger Zeit kommt er zufrieden zurück. Er ist im Begriff, sich auf die Couch zu setzen, überlegt es sich jedoch anders, als er die Figuren sieht, holt beim Ofen einen großen Topf, in den er einige der Figuren legt. Mit dem Wort: „Plastik“ geht Coleman mit dem Topf Richtung Ofen, Licht aus, Musik an.²⁰⁸

In dieser Szene gibt es kaum Abweichungen von der Textvorlage. Wie vor allem an der Reaktion des Publikums zu merken ist, ist die Spannung, wie sich die beiden Brüder das nächste Mal in die Haare bekommen, so groß, dass das Lachen zurückgehalten wird. Father Welsh steht wie immer auf verlorenem Posten und schielt in Richtung Poteen.

Auch hier wieder gut herausgearbeitet die Pedanterie von Valene, der – vor allem am Ende der Szene – zurück kommt, um seine Sachen wegzuräumen. Viele der wirklich lustigen Momente entstehen durch das Mienenspiel der Schauspieler.

²⁰⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 73.

²⁰⁸ Dauer der zweiten Szene bis: 00:46:30.

Dritte Szene:

Licht an: Laut grölend (He is a jolly good fella, ...) kommen Valene und Father Welsh bei der Eingangstüre herein. Valene entledigt sich seines Mantels und Hutes, dann kommt er die Treppe herunter, gefolgt von Father Welsh. Sie unterhalten sich über die Familie Tom Hanlons. Valene hält eine halbleere Flasche Poteen und seine Tasche in der Hand. Er stellt die Tasche auf den Tresen und setzt sich, die Flasche in der Hand, auf die Couch. Father Welsh nimmt sich ein leeres Glas vom Couchtisch, geht zum Tresen und lehnt sich daran, während er über Tom Hanlon spricht. Valene schenkt sich nach. Father Welsh erzählt von Selbstmord und Hölle (Lachen im Publikum) und verlangt schließlich selbst einen Schluck Poteen. Mit: „Gib, so wird dir gegeben“ (Lacher im Publikum) will er Valene erweichen,²⁰⁹ der will aber nichts hergeben, steht demonstrativ auf, geht zur Bar, schraubt die Flasche zu und verstaut sie in ihrer Box. Father Welsh wendet sich ab. (Lacher im Publikum) Sorgfältig verklebt Valene die Box. Father Welsh steht auf, nimmt seinen Hut und geht zur Treppe, dann dreht er sich noch einmal um und spricht Valene auf den eigenartigen Geruch an.²¹⁰ Demonstrativ geht Valene zurück zur Couch, setzt sich und nimmt eine Zeitung zur Hand. Noch will Father Welsh nicht gehen, er spricht Valene auf Coleman an; nach einiger Zeit bemerkt Valene, dass sein Bruder noch immer nicht zu Hause ist und dass die Schuhbänder ihm wohl nur als Vorwand gedient hatten, um zurückzubleiben.²¹¹ Wie gebannt schaut Valene dabei auf die Zeitung und holt dann einen Schlüssel aus seiner Hosentasche während auch er den scharfen Geruch bemerkt. Father Welsh macht ihn mit einer Handbewegung darauf aufmerksam, dass er den Geruch ja schon vorher erwähnt habe. (Lachen im Publikum) Valenes Blick fällt auf das Regal, auf dem einige der Figuren fehlen. Er steht auf und geht in Richtung Ofen. Valenes Schreie sind zu hören, dann kommt er, den Topf mit den geschmolzenen Figuren mit einem Handtuch haltend, hereingestürzt, stellt ihn am Tresen ab und schüttelt seine Hände aus. (Lachen im Publikum). Es raucht aus dem Topf. Valene schlägt Father Welsh vor die Brust, dann reißt er das Gewehr vom Haken und rennt, laut Colemans Namen rufend, die Treppen hinauf und hinaus. Einen Moment später folgt Father Welsh Valene bis zur Türe, um gleich darauf wieder zurückzulaufen, verfolgt von dem rasenden Valene mit der Waffe. Vor dem Topf bleiben beide stehen. Father Welsh weicht vor Valene zurück, der wütend herumschreit. Als Father Welsh schließlich einwendet, Valene

²⁰⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three.

²¹⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 76.

²¹¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 76.

könne doch nicht seinen Bruder wegen einiger toter Gegenstände ermorden, zielt Valene auf Father Welsh.²¹² Er verfolgt ihn bis zur Wand an der das Foto von dem Hund hängt, dann setzt er ihm das Gewehr an die Brust. Nachdem er Father Welsh einiges an den Kopf geworfen hat, rennt Valene zum Couchtisch und dreht ihn als Barriere Richtung Eingangstüre. Father Welsh will Valene zur Vernunft bringen, schließlich schreit Valene ihn an, dass Coleman den Vater nicht aus Versehen getötet habe.²¹³ In diesem Moment, noch bevor Father Welsh überhaupt realisieren kann, was er gerade gehört hat, kommt Coleman zur Türe herein. Valene springt auf und legt auf Coleman an, Father Welsh versucht, ihn abzuhalten und hält das Gewehr fest. Valene zieht Father Welsh über den Boden bis er den Lauf endlich frei bekommt und wieder auf Coleman zielen kann. Coleman zeigt keine Angst. Während Valene auf Coleman zielt, richtet sich Father Welsh auf und versucht, Coleman wegen des Todes vom Vater zu befragen. Auf Knien bittet Father Welsh Coleman, ihm zu sagen, dass er seinen Vater nicht absichtlich erschossen habe. (Publikum lacht immer wieder.) Coleman kommt langsam die Treppe herunter und streichelt Father Welsh den Kopf, als er die Geschichte seines Bruders bestätigt. Den Blick hat er unverwandt auf Valene gerichtet. Father Welsh sinkt wimmernd zusammen. Während Coleman anschließend Valenes Verbrechen aufzählt, geht Valene, weiterhin mit der Waffe auf Coleman zielend, immer weiter nach hinten Richtung Couch. Father Welsh steht auf und zieht sich hinter den Tresen zurück, die Hände gefaltet, flehend, dass das alles nicht wahr sein möge. Coleman folgt Valene. Valene fordert Coleman schließlich auf, sich von der Welt zu verabschieden, Coleman reagiert aber nur mit dem Vorwurf, der Bruder kaufe die schlechtesten Chips der Welt.²¹⁴ (Lachen im Publikum). Valene schreit, Coleman öffnet bereitwillig den Mund, dann drückt Valene ab. Nur ein Klicken ist zu hören. Verzweifelt lässt er die Waffe sinken und weicht vor Coleman zurück. Dieser nimmt die Patronen aus seiner Hosentasche und hält sie Valene hin. Als Valene die Patronen verlangt, lacht das Publikum. Valene stürzt sich auf Coleman, der sofort zurückschlägt und Valene zu Boden wirft. Während die Beiden am Boden balgen, geht Father Welsh einen Schritt nach vorne und taucht seine rechte Hand in das heiße Plastik in dem immer noch dampfenden Topf. Vor Schmerzen beginnt er laut zu schreien. Die Brüder lassen voneinander ab, Coleman dreht sich zu Father Welsh um, der zieht die Hand so schnell aus dem Topf, dass dieser zu Boden fällt, flüssiges Plastik rinnt von der

²¹² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 77.

²¹³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 77.

²¹⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three.

rechten Hand. Als Coleman seinen Namen falsch ausspricht, korrigiert Father Welsh ihn – einige im Publikum lachen. Dann stürzt Father Welsh zur Türe hinaus. Fassungslos starrt Coleman Father Welsh hinterdrein, Valene steht auf, schaut sich die Bescherung an und sieht ebenfalls in die Richtung, in die Father Welsh verschwunden ist. „Der Kerl ist total verrückt“ – Lachen im Publikum. Lachen bis zum Ende der Szene, vor allem beim letzten Satz.²¹⁵ Musik beginnt, Licht geht langsam aus.²¹⁶ Pause.

Die dritte Szene ist vor allem wegen der vielen Handgreiflichkeiten sehr tumulthaft. Es wird viel gestritten, das Publikum bemüht sich – ebenso wie Father Welsh – alles zu verstehen. Als Valene Coleman erschießen will, ist es unheimlich ruhig im Saal, das erleichterte Lachen setzt erst ein, als Valene die Patronen von Coleman haben will. Abweichungen von der Vorlage gibt es nur insofern, dass Father Welsh nur die eine Hand in den Topf steckt, nicht beide. Ansonsten sind alle Aktionen in dieser Szene, wenn auch nicht so explizit übertrieben wie hier dargestellt, vorgegeben.

Vierte Szene:

Noch während es dunkel ist sind Geräusche zu hören, die deutlich machen, dass die nächste Szene in der Nähe eines Gewässers spielt. Langsam wird es etwas heller, sichtbar sind aber nur der Fisch in dem Kasten/der Box auf der Bar sowie Father Welsh, der auf der Couch sitzt und ein Bier aus der Flasche trinkt. Die rechte Hand ist dick verbunden. Dann nimmt er einen neben sich liegenden Brief und entfaltet ihn. Mithilfe einer kleinen Taschenlampe liest er den Brief noch einmal (vor). Ab und zu macht er Bemerkungen zu seinem Schreibstil, Lacher im Publikum, als er Colemans Grund, seinen Vater zu erschießen, den schlechtesten Grund überhaupt nennt.²¹⁷ Dann nimmt er das Kreuz vom Hals und küsst es, bevor er einen weiteren Schluck aus der Flasche trinkt. (Lacher) Er liest weiter. Er ist noch nicht sehr weit gekommen, da bemerkt er Girleen, die auf ihn zukommt. Er unterbricht sich und spricht sie an. Nach einiger Zeit setzt sich Girleen neben ihn. Sie raucht eine Zigarette. (Lacher, als er sagt, er müsse die Hälfte seiner Verwandten ermorden, um hierher zu passen.²¹⁸ Ebenfalls gelacht wird auf Girleens Antwort, es komme auf den Menschen an, und auf die

²¹⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Ende.

²¹⁶ Dauer der dritten Szene bis: 01:02:20.

²¹⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 80.

²¹⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 80.

Katze.²¹⁹) Als eine peinliche Stille entsteht, beobachtet Father Welsh eine Gelse, die er auf Girleens Schulter erschlägt, um gleich darauf auf Valene und Coleman zu sprechen zu kommen. Er gibt Girleen den Brief. Als er sich über Girleen lustig macht (Deine Probleme möchte ich haben²²⁰) packt Girleen ihn an den Haaren und zieht ihn nach hinten. Sie lässt ihn nach einiger Zeit wieder los und steht auf. Father Welsh versucht, sich zu entschuldigen. Leise singend („Give me a reason to love you, give me a reason to feel like a woman...“) entfernt sie sich einige Schritte von Father Welsh, auch sie sagt seinen Namen falsch. Entschuldigend setzt sie sich wieder neben ihn. („Es ist nur, Walsh ist so...“²²¹ – Lachen im Publikum). Dann fragt sie ihn nach seinem Vornamen. Roderik – ein fürchterlicher Name – Girleen, Father Welsh und das Publikum lachen darüber. Langes Schweigen. Girleen steht auf und kniet sich langsam vor Father Welsh, dann fängt sie an, an seiner Hose herumzuspielen. Schließlich legt sie den Kopf auf seine Knie, aber bevor er ihr über den Kopf streicheln kann, steht sie auf, geht einige Schritte weit weg und zündet sich eine Zigarette an. Sie setzt sich wieder neben Father Welsh, als dieser über Tom Hanlon spricht. Nachdem sie ihm von den Toten und ihren Gedanken dazu erzählt hat,²²² legt er ihr die Hand auf den Oberschenkel, dann sagt er: Gott segne dich.²²³ Girleen gibt auf. Sie steht auf und fragt noch, ob er auch aufbrechen würde, aber Father Welsh will noch ein Gebet für Tom Hanlon sprechen. Zum Abschiednehmen steht Father Welsh auf, erst will er ihr die Hand geben (die verbundene rechte), dann fallen sich die Beiden in die Arme. Girleen will ihn nicht gehen lassen und fängt an, ihn zu küssen, da macht Father Welsh sich los und setzt sich wieder. Girleen läuft davon. Father Welsh ruft sie noch einmal zurück. Schließlich wendet sie sich zum Gehen, melancholische Musik setzt leise ein, als Father Welsh die letzten Worte sagt, dann wird es dunkel.²²⁴

Bei der vierten Szene gibt es, nicht im Text, aber in der Umsetzung des Textes, große Unterschiede zu allen anderen Inszenierungen. Die sexuelle Spannung zwischen Girleen und Father Welsh wird sehr deutlich, oft sogar übertrieben deutlich dargestellt. Schon, dass Girleen am Beginn und während der Szene raucht, vermittelt den Eindruck, dass es weit mehr als eine unschuldige Liebe ist. Dadurch verliert die Szene an Komik, die sonst entstehen kann. Auch Father Welsh erscheint dadurch weit

²¹⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 81.

²²⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 81.

²²¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 82.

²²² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 82.

²²³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 83.

²²⁴ Dauer der vierten Szene bis 01:22:20.

weniger unschuldig. Die Szene fügt sich somit mehr an die vorhergegangenen Szenen an, als dies bei anderen Aufführungen der Fall ist, sie stellt keinen Kontrapunkt mehr dar.

Außerdem ist die vierte Szene mit der fünften Szene zusammengelegt worden: in gewisser Weise sind die beiden Szenen sogar vertauscht: Father Welsh liest am Beginn der Szene den Brief – oder besser, Teile des Briefes – den er ansonsten in der fünften Szene vorlesen würde. Damit fällt die fünfte Szene ganz weg, mit ihr auch jeder eventuelle Hinweis, dass er sich umgebracht hat – oder umbringen wird. (In manchen Inszenierungen angedeutet, indem Father Welsh beim Vorlesen des Briefes keine verbundenen Hände mehr hat.²²⁵) Den ganzen Inhalt des Briefes erfährt das Publikum somit auch erst viel später.

Sechste Szene:

Das Licht geht wieder an. Valene ist dabei, eine neue Figur abzumessen. Coleman sitzt auf der Couch und sieht ihm zu. Die Musik ist weiterhin zu hören. Valene bewundert sein Werk. Dann schließt er seine Tasche in sein Zimmer ein. Coleman versucht Smalltalk zu machen. Valene stimmt ihm zu, dass die letzten Neuigkeiten eine Riesenschande sind. Sie unterhalten sich über das Mädchenfußball-Match.²²⁶ (Lacher im Publikum) Valene notiert sich wieder Daten in seinem Buch. Coleman steht auf und fragt Valene nach einer Packung Chips. Dieser verweigert sie Coleman, woraufhin der sich einfach eine aus dem Regal nimmt und öffnet. Sprachlos beobachtet Valene Coleman. (Lacher im Publikum) Ein Streit bricht los, Valene schreit Coleman an. Demonstrativ steckt Coleman den Chip zurück in das Säckchen und schlägt schließlich darauf. Langsam, bedächtig legt Valene den Stift zur Seite und schlägt das Buch zu, dann will er sich auf Coleman stürzen, der zwei weitere Packungen aus dem Regal nimmt und sie zu zerquetschen droht.²²⁷ Girleen kommt herein. Die beiden begrüßen sie nebenbei, dann wendet sich Valene wieder Coleman und seinen Chips zu. Coleman weicht rückwärtsgehend zurück, Valene folgt ihm langsam. Schließlich geht Coleman einmal um den Tresen herum, während Valene ihm nachschaut. Girleen bleibt erst an der Treppe oben stehen, dann kommt sie langsam herunter. Coleman lässt die Chipspackungen fallen und tritt darauf, Valene ist sprachlos. Girleen kommt unten an.

²²⁵ Siehe: u.a. III.1.3.2. *The Lonesome West*, Produktion: Spiders Ancles.

²²⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six, Seite 85.

²²⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six.

Valene stürzt sich auf Coleman, Girleen verschwindet in dem Gang zum Ofen und kommt mit einem großen Küchenmesser zurück. Sie packt Coleman und zieht ihn an den Haaren nach oben, das Messer hält sie ihm an den Hals. Valene schreit Girleen an Coleman loszulassen. Nachdem beide beteuert haben, nicht weiter zu streiten, lässt Girleen Coleman los, geht um den Tresen herum und wirft den Brief von Father Welsh auf den Tresen. Er ist offen. Die Brüder starren den Brief an. Valene nimmt ihn, während Girleen weiterredet. Coleman will den Brief auch haben und nimmt ihn Valene aus der Hand. Wieder Rauferei. Valene beginnt, den Brief zu lesen, erst laut, dann leise. Girleen holt aus ihrer Jackentasche ein Herz an einer Kette und zeigt es her. Coleman schaut Girleen an, Valene liest weiter, bis Girleen die Kette mit dem Messer zerschneidet. Dann setzt Girleen sich auf die Couch, das Messer steckt sie in den Tisch. Valene fängt an, Teile des Briefes vorzulesen. Coleman geht auf die andere Seite der Bar und isst einige der zerkrümelten Chips während Valene weiter liest. Schließlich erzählt Girleen, dass Father Welsh sich in der vergangenen Nacht ertränkt hat. Schweigen. Weinend steht Girleen auf und geht. Valene hebt das Herz mit der Kette von Boden auf. Coleman tritt zu ihm und liest den Brief weiter bis zu Ende. Schweigen. Dann sagt Valene den Namen von Father Welsh wiederholt falsch, Coleman bessert ihn aus, so wie Father Welsh zuvor. Coleman hängt den Brief von Father Welsh an das Kreuz. Am Ende der Szene wird Father Welsh' Vorname noch einmal genannt. Licht aus, Musik an.²²⁸

Auch in dieser Szene kommt es zu einigen kleinen Änderungen, dadurch, dass die fünfte Szene ausgelassen wurde: Coleman und Valene lesen – mit Unterbrechungen – den ganzen Inhalt des Briefes vor.

Auffallend ist die Änderung am Ende der Szene: Nachdem der Name Roderik noch einmal gefallen ist, fehlt der Versuch der beiden Brüder, sich das Lachen zu verkneifen, auch jegliche Hinweise auf diese sehr komische Situation wurden gestrichen:²²⁹ weder die Brüder noch das Publikum, angesteckt durch deren Gelächter, lachen.

²²⁸ Dauer der sechsten Szene bis: 01:37:00.

²²⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six, Ende. (Text: Seite 178.)

Siebte Szene:

Licht an. Der Raum ist unverändert, das Messer, das Girleen in den Tisch gesteckt hat, steckt immer noch an seinem Platz. Coleman, dann Valene, kommen zur Eingangstüre herein. Valene hängt seinen Mantel ordentlich hin, Coleman wirft seinen in sein Zimmer. Sie kommen vom Begräbnis von Father Welsh. Coleman hat für beide kleine Happen Windbäckerei vom Leichenschmaus mitgenommen und setzt sich auf die Couch, das Essen vor sich auf dem Tisch ausbreitend. Valene kann es nicht fassen, dass Coleman auch für ihn etwas mitgenommen hat. Schließlich geht Valene zur Bar und holt aus seiner Box eine fast volle Flasche Poteen und bietet Coleman davon an. Er schenkt zwei Gläser ein, das eine voll, das andere nur halb, nach kurzen Zögern (Lacher im Publikum) gibt Valene Coleman das volle Glas.²³⁰ Sie trinken und essen weiter, Coleman fängt an in Erinnerungen an Kindheitstage zu schwelgen, Valene setzt sich auf einen Barhocker Coleman gegenüber an die Bar. Nach einiger Zeit steht Coleman auf, geht in sein Zimmer und holt ein Fotoalbum – das Gespräch zwischen ihm und Valene wird die ganze Zeit über fortgesetzt. Lachen, als Coleman beteuert, er hätte versucht, den Rotz zurückzuziehen.²³¹ Coleman kommt zurück und geht wieder zur Couch, er entschuldigt sich im Namen Father Welsh', und Valene, immer noch auf dem Barhocker sitzend, nimmt die Entschuldigung an. Coleman setzt sich wieder. Das Entschuldigungsspiel geht weiter. Lachen, als Valene sagt, Colemans Gehirn hätte sich nie so ganz wieder erholt.²³² Nach einiger Zeit fängt auch Coleman an zu lachen, Valene beginnt ebenfalls zu lachen. Als Valene Tom Hanlons Name nennt – als Bekannten Father Welsh' in der Hölle – Lachen im Publikum. Ebenfalls, wenn Coleman sagt: „Das ist das gute, wenn man katholisch ist.“²³³

Valene trinkt sein Glas aus, steht auf, geht zum Tisch und schenkt erst Coleman dann sich nach. Er holt die Kette mit dem Herz aus der Tasche und hängt sie zu dem Brief an das Kreuz. Anschließend geht Valene zum Tresen und öffnet seine Tasche. Lacher im Publikum, als er eine Heiligenfigur, dann eine zweite, auspackt. Coleman schaut nur entgeistert zu. Nachdem er die beiden Figuren hingestellt hat, merkt Valene, dass das nicht der richtige Zeitpunkt ist, und gibt sie zurück in die Tasche – Lacher im Publikum. Themenwechsel zu den Nonnen beim Begräbnis von Father Welsh. Valene nimmt sein Glas und geht zum Barhocker zurück, auf dem er vorher gegessen ist und

²³⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

²³¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 88.

²³² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 88. Hier sagt er es aber nicht leise, sondern laut, bewusst so, dass Coleman es hören kann. (Vergleiche: andere Inszenierungen. Im Text: Seite 181.)

²³³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

setzt sich wieder. Lacher, als Valene sagt, „Wenn du Dad nicht den Kopf weggeschossen hättest, dann könnten wir ihn jetzt fragen.“²³⁴ Nachdem Valene gesagt hat: „Dann wär ich ganz alleine“²³⁵ springt er auf und fängt an das große V am Boden wegzureißen. Coleman schaut zu. Valene stellt sich schließlich vor Coleman hin und sagt ihm, dass jetzt wieder die Hälfte ihm gehöre. Coleman steht auf. Valene weicht einen Schritt zurück, Coleman breitet die Arme aus, geht einen Schritt auf Valene zu und stößt gegen den Couchtisch. (Lacher) Dann streckt er Valene die rechte Hand entgegen. Valene ergreift sie und schüttelt sie, immer noch das Klebeband in derselben Hand haltend. Coleman greift noch mit der linken Hand hinzu. Langes, peinliches Händeschütteln, dann Lacher im Publikum, als die beiden sich mit dem Klebeband abmühen. Valene wirft das Band schließlich auf den Tresen, Coleman bietet ihm den Platz neben sich auf der Couch an. Valene nimmt sein Glas und kommt zögerlich näher, dann setzen sich die beiden. Valene schenkt sich ein und trinkt ein weiteres Glas. Er nimmt das Fotoalbum, das auf dem Tisch liegt, und fängt an darin zu blättern. Das Spiel geht weiter. Schließlich sagt Coleman: „Okay, ich bin dran, und ich gewinne.“²³⁶ Lachen im Publikum.

Bei jeder neuen Gemeinheit gibt es weitere Lacher im Publikum. Valene schenkt sich und Coleman nach, dann erwähnt Coleman den Poteen. Widerwillig sagt er, es tue ihm Leid, gleichzeitig steht er auf und trägt das Fotoalbum zurück in sein Zimmer. Mit einer Geste hin zum Brief entschuldigt er sich schließlich. Coleman bleibt an der rechten Ecke der Theke stehen. Erst nachdem Valene die Entschuldigung angenommen hat und Coleman mit einer Geste gebeten hat, sich wieder neben ihn zu setzen, setzt sich Coleman auf seinen Platz. Valene beginnt nun mit der Geschichte von Allison O’Holahan.²³⁷ Coleman trinkt sein Glas schluckweise aus. Langsam, beherrscht, stellt Coleman das Glas ab, als Valene sagt, er sei es gewesen. Dann will er sich auf Valene stürzen, der schnell aufspringt und Richtung Kreuz mit dem Brief läuft, Father Welsh’ Namen beschwörend flüsternd. Coleman sitzt wütend auf der Couch, während Valene vor dem Tresen steht und sich auf Father Welsh beruft. Lacher, als Valene sagt: „Und außerdem hatte Allison Glupschaugen.“²³⁸ Valene geht auf und ab, dann setzt er sich auf den Tresen. Coleman braucht einige Zeit, um sich wieder zu sammeln, seinen Zorn, seine Wut und Trauer zu verarbeiten. Fast weinend

²³⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 88.

²³⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

²³⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

²³⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 89.

²³⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

beichtet Coleman, dass er dem Hund die Ohren abgeschnitten hat. Das Gespräch wird sehr leise geführt, bis Valene sagt: „Es muss die Wahrheit sein“.²³⁹ Dann springt er vom Tresen. Er will Beweise sehen. Langsam steht Coleman auf, langsam geht er zu seinem Zimmer. Valene geht zur Couch und setzt sich, er nimmt einen Schluck, da kommt Coleman wieder, mit einer Box, die er vor Valene auf den Tisch stellt. Valene rührt sich nicht. Coleman macht die Box auf und holt ein schwarzes Hundeohr heraus. Valene schaut es nicht an. Dann legt Coleman das Ohr auf Valenes Kopf und holt das zweite Ohr heraus, das er in das leere Glas vor Valene steckt. Valene rührt sich weiterhin nicht. Coleman holt den schwarzen Marker von Valene, der am Tresen lag, und stellt ihn daneben. Dann geht Coleman rückwärts zu seiner Türe und bleibt vor dem Kreuz, dem Brief und dem Gewehr stehen. Als Valene sich wieder bewegt – er streift das Ohr vom Kopf und hält den Kopf in beiden Händen – nimmt Coleman das Gewehr. Noch bevor Valene aufsteht, geht Coleman zum Ofen. Lachen, als Valene sagt: „Hör auf, auf meinen Ofen zu zielen, Coleman!“ Valene will zu dem Messer am Tisch greifen, lässt es aber, als Coleman offensichtlich weiterhin auf den Ofen zielt. Auf Valenes Frage, ob das Gewehr gesichert sei, drückt Coleman ab. Coleman kommt mit einem Teil des Ofens in der Hand zurück und wirft es Valene vor die Füße. Dann nimmt er eine der Figuren vom Regal, tut erst so, als ob er sie zu Boden werfen würde, dann lässt er es, küsst sie, und wirft sie schließlich doch auf den Boden. Valene sitzt immer noch starr auf der Couch, wütend und weinend. Coleman hat weiterhin das Gewehr in der Hand. Valene beginnt zu schreien. Coleman holt die Patronenhülsen aus dem Gewehr, greift in die Hosentasche und lädt das Gewehr erneut. Valene nimmt das Messer, steht auf und geht auf Coleman zu, der ihm den Lauf des Gewehrs entgegenhält. Die beiden stehen sich gegenüber. Nach einiger Zeit erwähnt Coleman Father Welsh, Valene senkt das Messer, schließlich wirft er es hinter den Tresen, dann geht er, wütend und verzweifelt, an das linke Ende des Tresens und wirft die Aluminiumbox ebenfalls herunter. Coleman verfolgt ihn Anfangs noch mit dem Gewehrlauf, senkt ihn aber schließlich. Valene wischt sich mit den Jackenärmeln die Tränen aus dem Gesicht. Coleman legt das Gewehr auf den Tisch, zieht seine Hausjacke aus und wirft sie auf die Couch. Auf dem Weg zu seinem Zimmer sagt er, er würde etwas trinken gehen und fragt Valene, ob er mitgehen wolle. Valene dreht sich vom Tresen um und geht zu der zersprungenen Marienstatue am Boden. Er kniet sich nieder und fängt an, die Einzelteile aufzuheben. „Gleich!“ Coleman kommt mit

²³⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 91.

seinem Mantel aus dem Zimmer, zieht ihn sich an und geht zu Valene, verspricht, er würde ihm später helfen, die Figur aufzuheben, vielleicht wieder zusammenzukleben (Lacher im Publikum), dann kniet er sich neben Valene und hebt ebenfalls einige Teile auf. Valene steht auf, legt die Teile auf den Tresen und spricht die Haushaltsversicherung an.²⁴⁰ Coleman stoppt (Lacher im Publikum). Noch kniend fängt Coleman an darüber zu reden, leise erklingt Bar-Musik. Valene braucht einige Zeit, um zu verstehen, was Coleman sagt, dann dreht er sich um und tritt Valene so vor die Brust, dass dieser nach hinten fällt. Coleman rappelt sich auf und läuft vor dem angreifenden Valene in den Gang und laut schreiend davon. Valene hintendrein.

Eine Barfrau/Girleen steht am Tresen und putzt diesen mit einem Tuch. Die Musik ist lauter, das Schreien der beiden Brüder ist zu hören, die Frau tanzt und singt zur Musik, als Coleman durch den Gang herein kommt. Er ist außer Atem, Blut rinnt von seinem Kopf, nachdem er sich kurz erholt hat, läuft er schon nicht mehr so schell, zur Eingangstüre die Treppe hinauf. Gleich darauf erscheint Valene, stark aus Mund und Nase blutend, hält sich kurz fest, wankt zum Tisch, nimmt das Gewehr und macht es auf. Patronen fallen heraus.²⁴¹ Er wirft das Gewehr auf die Couch, humpelt zum Brief, schlägt darauf und humpelt Coleman hinterdrein die Treppe hinauf zur Türe. Girleen sagt zum Schluss: „Ihr habt alle ein viel zu weiches Herz, das ist euer scheiß Problem“; die Musik wird lauter, sie geht in den Gang nach hinten ab. Nach einiger Zeit Licht aus, Musik aus. Ende.²⁴²

Auch in der letzten Szene gibt es einige Änderungen bei dieser Aufführung. Coleman geht gleich zum Ofen, noch bevor Valene ihn richtig bedrohen kann. Der Kampf mit dem Gewehr und dem Messer wird auf ein Minimum reduziert, dafür gibt es anschließend, nachdem Coleman zugegeben hat, die Haushaltsversicherung nicht eingezahlt zu haben, eine wilde Verfolgungsjagd mit blutigen Köpfen.

Am Ende der Szene erscheint wieder Girleen, um das Stück abzurunden. Ihr letzter Satz ist ein Satz, der auch schon während des Stückes gefallen ist.

²⁴⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

²⁴¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

²⁴² Dauer der siebten Szene bis, Ende des Stückes: 02:14:30.

Zusammenfassend:

Mit etwas mehr als zwei Stunden bleibt das Stück trotz der strukturellen Veränderungen in seiner Gesamtheit erhalten und die Inszenierung entspricht dem Durchschnitt der Inszenierungen, die es von diesem Stück gibt.

Auch diese Inszenierung ist eng an die Textvorlage gemacht worden, allerdings gibt es, anders als bei der Inszenierung von *Beauty Queen* durch Michael Gampe, hier doch auch deutliche Änderungen durch die größere Bedeutung von Girleen und das Umstellen von Szenenteilen.

Eine weitere Änderung ist, wie schon eingangs erwähnt, der Spielort, der nicht mehr die typische irische Wohnküche ist, sondern ein altes, aufgelassenes Pub.

Es gibt mehr Spielmöglichkeiten. Und ich glaube, [...] Michael [Gampe] war wichtig, die Geschichte über die Girleen zu erzählen. Und die Bar ergibt einfach mehr Spielmöglichkeiten als eine Wohnung.

[...] es ist dieser halb öffentliche Raum. Er symbolisiert ein Gescheitert-Sein, weil diese Bar nicht mehr wirklich eine Bar ist, aber die wohnen da immer noch irgendwie drinnen, früher war da was. Also eher so eine Stimmungsgeschichte. Das ist so ein abgetakeltes Pub und die wohnen da noch immer, aber es kommt keiner mehr. Und sie haben da nur diesen komischen Schnaps, den Poteen, aber der Pfarrer kommt, also ist es vielleicht doch noch so ein bisschen öffentlich. Das schafft gleich eine Stimmung, und es wird etwas über den Background der beiden erzählt, was sonst nicht so leicht herstellbar wäre. Und als zweites eben das Erzählen über die Figur der Girleen.²⁴³

Dass Girleen eine wichtigere Rolle zugeschrieben bekommt, ist nicht zwangsläufig ersichtlich. Vor allem, wenn das Stück bekannt ist, ist diese Änderung verwirrend und nicht unbedingt leicht zu deuten. Michael Gampe versucht, die Geschichte als Erzählung Girleens zu inszenieren, aus ihrer Sichtweise, indem er Girleen am Beginn und am Ende des Stückes als Beobachterin auftreten lässt und ihr das Schlusswort gibt. Michael Gampe: „Ich habe das [Stück] aus der Perspektive dieses Mädchens erzählt, und deshalb ist sie zum Schluss noch einmal aufgetreten.“²⁴⁴

Durch das Zusammenlegen der vierten und fünften Szene verschiebt sich der Text ein bisschen, verändert ein wenig den Ablauf, aber es entsteht keine Lücke im Plot. Die Kontinuität ist damit vielleicht sogar bis zu einem gewissen Punkt mehr gegeben als

²⁴³ Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009. Im Anhang, Seite 1038.

²⁴⁴ Interview mit Michael Gampe vom 20.03.2009. Im Anhang, Seite 1033.

beim Original. Allerdings entfällt durch das Herausnehmen der fünften Szene auch ein ansonsten wiederkehrendes Moment in den Stücken Martin McDonaghs: das Vorlesen oder Vortragen eines Briefes, außerhalb des ansonsten kontinuierlichen Fortgangs der Handlung.²⁴⁵

Auch bei dieser Inszenierung gibt es leichte Veränderungen und Anpassungen der deutschen Übersetzung an österreichische Verhältnisse, außerdem wurden einige der Flüche gestrichen, ebenso wie Wiederholungen, die im Original mit zur Besonderheit des Sprachgebrauches zählen.

Die Sprache allgemein wirkte weit natürlicher als bei der *Beauty Queen*, die Wahl der Schauspieler – vor allem des Kabarettisten I Stangl – lenkte die Diskussion in den Medien aber vom Stück ab.

Anders als bei den irischen Aufführungen gibt es in Wien strenge Bestimmungen bezüglich des Verwendens von Schusswaffen auf der Bühne.²⁴⁶ Erst durch eine Bestätigung der Polizei ist es erlaubt die beiden Platzpatronen während der Aufführung abzufeuern. Die Bestimmungen sind rigoros, alles wird übergenau vermerkt. So gibt es eine genaue Beschreibung des Gewehrs, es wird schriftlich festgehalten, dass es durch Umbau ungeeignet gemacht wurde, scharfe Schüsse abzugeben und dass es verboten ist, Kampf- oder Raufszenen mit dem mit Platzpatronen geladenen Gewehr zu spielen. Selbst wann der Schauspieler die Waffe im geladenen – nicht entsicherten – Zustand halten darf, ist dokumentiert. Auch in geladenem Zustand muss ein Sicherheitsabstand von mindestens drei Meter zu anderen Personen eingehalten werden.²⁴⁷

In Anbetracht dieser Auflagen ist deutlich, warum der Ofen, auf den geschossen wird, abseits der Bühne, nicht sichtbar für das Publikum aufgestellt ist. Nicht nur aus technischen Gründen – sicher nicht aus Gründen das Bühnebild betreffend – wird es zu dieser Aufteilung gekommen sein. Dadurch wird den beiden Schüssen aber auch der visuelle Effekt genommen; der auditive Effekt alleine hat nicht dieselbe Wirkung.

Der Regisseur Michael Gampe schreibt im Programmheft:

²⁴⁵ Bei *The Beauty Queen of Leenane* ist dies der Brief von Pato, in *The Lonesome West* ist es der Brief von Father Welsh, in *Cripple* ist es die siebte Szene (zwar nicht ein Brief, aber in gewisser Weise etwas Ähnliches). Bei *The Pillowman* gibt es mehrere dieser Unterbrechungen durch die vielen Erzählungen, nur bei *The Lieutenant of Inishmore* von *A Skull in Connemara* ist dieses Element nicht vorhanden.

²⁴⁶ Vergleiche dazu: Interview mit Michael Diskin vom 06.02.2007. Im Anhang, Seite 957.

²⁴⁷ Selbst das Anzünden und gleich wieder Löschen des Briefes am Ende des Stückes unterliegt einigen strengen Regeln. Unter diesen Umständen wäre es für kleine Theater, vor allem in Irland, unmöglich, dieses Stück zu spielen.

Alle menschlichen Beziehungen sind in sich geschlossene Phantasiesysteme, deren Mitglieder einander entfremdet sind. Versucht jemand, dieses System zu verlassen, riskiert er den Wahnsinn. Verharrt er in ihm, ebenfalls.²⁴⁸

Damit bringt er den Inhalt des Stückes auf den Punkt, und wie die beiden Brüder sich ja auch einig sind, Streit ist ein Teil einer Beziehung, auch wenn Father Welsh dies nicht verstehen kann.

Neben den üblichen Angaben zu Schauspielern und Mitarbeitern an der Produktion gibt es eine kurze Zusammenfassung des Stückes, ein gestelltes Foto mit allen vier Schauspielern, in einer Situation, die man nicht mit dem Stück in Verbindung bringen kann.²⁴⁹ Unter der Überschrift: „Die dunkle Seite in uns. Wir alle sind böse“ wurden kurze Texte von Rüdiger Safranski, Oscar Wilde und Erich Fromm zu diesem Thema abgedruckt. In der Mitte des Programmheftes gibt es ein weiteres Foto: Eine Abbildung des Kunstwerkes: „The Beanery“ von Edward Kienholz 1965, eine alptraumhafte, gestellte Pubszene.

Weiters finden sich wieder eine kurze Biographie zu Martin McDonagh im Programmheft sowie ein Ausschnitt zu Martin McDonaghs *Der Krüppel von Inishmaan* aus dem Programmheft vom Schauspielhaus Zürich von Stefan Kroner und Christoph Ransmayr. Neben weiteren Zeitungszitaten²⁵⁰ schließen einige Informationen zu den Mitwirkenden das Programmheft ab.

²⁴⁸ Michael Gampe, Programmheft zu *Der einsame Westen*. 15. März bis 17. April 1999.

²⁴⁹ Alle vier stehen an einer Hauswand, hinter ihnen ist ein geschlossener Rollladen. I Stangl, Rupert Henning, Sabina Riedel und Gregor Seberg (von links nach rechts) stehen nebeneinander und schauen sehnsüchtig, hoffend auf etwas weit oben, außerhalb des Bildes.

²⁵⁰ Übersetzt ins Deutsche von The Sunday Times, The Stage, Independent und Time Out.

IV.1.3.1.1. Pressestimmen zu *Der einsame Westen* (1999):

Etwas mehr als ein Jahr nach der Inszenierung von *Beauty Queen* inszenierte Michael Gampe *Der einsame Westen* im Theater Drachengasse. Angekündigt wurde dies schon in einem kurzen Zeitungsartikel in der Presse am 23. September 1998.²⁵¹ Premiere hatte das Stück wenige Tage nach der deutschsprachigen Erstaufführung im Zuge der ganzen Leenane-Trilogie in Graz²⁵² am 15. März 1999. Vorerst wird die Inszenierung von Michael Gampe nur als Ankündigung im Standard abgedruckt²⁵³, am Tag nach der Premiere erscheinen dann mehrere Kritiken. So verweist Renate Wagner in ihrer Besprechung des Stückes auch auf die gleichzeitig laufenden Aufführungen der Trilogie in Graz:

Kritiker in aller Welt stimmen darin überein, dass Martin McDonagh mit seiner Leenane-Trilogie (die derzeit vom Grazer Schauspielhaus geschlossen aufgeführt wird) ein ganz großer Wurf gelungen ist. Das Theater Drachengasse, das vor zwei Jahren mit Sensationserfolg das erste Stück „Beauty Queen“ gezeigt hat, schickt nun – ebenso stark, ebenso überzeugend, das dritte nach (das schwächere zweite Stück auslassend): Wieder hat Regisseur Michael Gampe mit sicherer Hand aber mit sensibelster Auslotung der Nuancen Irland wie einen Aufschrei mitten auf die Bühne gestellt. [...] Es ist ein Mikrokosmos irischen Fühlens und gelegentlich auch Denkens, soweit es nicht um die beiden Brüder geht. Die können nämlich nichts anderes, als sich blindwütig zu hassen und zu terrorisieren; was vom Autor in seiner Tragik ebenso wie in seiner Komik erfasst wird. [...] Die Inszenierung fürchtet sich nicht vor extremen Charakteren und Situationen, ohne sie allerdings spekulativ zu überreizen. „Der einsame Westen“ ist die Hölle, aber eine, in der man viel lachen darf – schrecklich viel.²⁵⁴

Weniger begeistert die Kritik im Kurier von Caro Wiesauer, zumindest wenn man dem Titel nachgeht: „Der Lach-Erfolg geht nach hinten los“²⁵⁵. Es steht am Beginn der Besprechung noch, dass das Stück eigentlich eine „Mordsgaudi mit Morden und Selbstmorden“²⁵⁶ ist, aber nur um dann die Inszenierung von vor zwei Jahren in Erinnerung zu rufen:

Pechschwarz und böse, irrwitzig und brutal ist eigentlich der Humor, der sich durch die Theaterstücke des jungen Iren Martin McDonagh zieht. [...] ‘Beauty Queen’, [...] brachte Michael Gampe vorige Saison [...] zur erstklassigen österreichischen Erstaufführung.²⁵⁷

Diesmal aber, so Caro Wiesauer, ging einiges bei der Inszenierung schief:

²⁵¹ (unbekannt): *Stimmen, Gustostückerl, Stehsätze*. Die Presse, 23.09.1998.

²⁵² Siehe IV.1.2. Die Leenane-Trilogie im Grazer Schauspielhaus. – Premiere am 6. März 1999.

²⁵³ Siehe: M.D.: *Verschnapste Idylle*. Der Standard, 15.03.1999, Seite 13.

²⁵⁴ Renate Wagner: *Drachengasse: McDonaghs „Der einsame Westen“*. Der neue Merker, 16.03.1999.

²⁵⁵ Caro Wiesauer: *Der Lach-Erfolg geht nach hinten los*. Kurier, 17.03.1999.

²⁵⁶ Ebenda.

²⁵⁷ Ebenda.

Leenane noch als „ungemütlichste Stube der Welt“ in aller bester Erinnerung, konnte man da drei Stunden lang staunen. Und sich über anhaltendes, die feinsten, skurrilsten Pointen übertünchendes „Bruhaha-Gegackere“ ordentlich ärgern. Ein Extra-Bravo, an dieser Stelle, an die Schauspieler, die sich davon nicht irren ließen.

Was war passiert? Die Besetzung mit I Stangl und Rupert Henning als in Haßliebe vereintes Bruderpaar mag falsche Erwartungshaltungen wecken, die justament befriedigt werden möchten. Man stelle I Stangl auf die Bühne und alles lacht über I Stangl. Man lasse Rupert Henning zur grandiosen Höchstform als Schauspieler auflaufen. Und weil das dann einen irren, irischen Kauz ergibt, lacht man auch über ihn und noch viel mehr. Man stecke Gregor Seeberg in die Kutte des Paters und in die Glaubenskrisen, und die „Hatz“ ist perfekt. Schicksal regionaler und Kabarett-Berühmtheit? [...] Daß das Grauen, die Brutalität, die Aggression nicht spürbar wurden, das lag am Premierenabend ganz sicher am Publikum.²⁵⁸

Mehr oder weniger das genaue Gegenteil ist in der Besprechung des Stückes von Lona Charnel in der Wiener Zeitung am selben Tag zu lesen: Beginnend mit einer längeren Abhandlung über die Titelfrage des Artikels – „Woher kommt solcher Haß?“ – hebt sie die Regiearbeit von Michael Gampe hervor:

Michael Gampe versucht dies in seiner atmosphärisch ungemein dichten, mitreißenden Inszenierung herauszuarbeiten, läßt kurz die verschütteten Gefühle aufflammen.²⁵⁹

Kritikpunkt in der Besprechung in der Kronenzeitung:

Ein Stück wie aus [dem] Leben: Aufsässig und vulgär, komisch und berührend, frech, aber zu lang.²⁶⁰

Die Besprechung im Standard von Sandy Lang am 17. März geht vorerst auf die Inszenierung ein – eine „spannungsreiche Inszenierung“²⁶¹:

Das Dröhnen [eines Flugzeuges] beginnt und endet als etwas, das man im Kopf nicht mehr aushält. Was McDonagh Iren nämlich ertragen müssen, ist die Abhängigkeit voneinander in der Torf-Einsamkeit ihres naturgewaltigen Paradieses. Und diese Abhängigkeit steigert sich zur Verrücktheit, wenn sie einander unter Schweigeritualen töten.²⁶²

Nach einer kurzen Zusammenfassung des Inhaltes gibt Sandy Lang noch ein paar Hinweise auf Ereignisse in dem Stück und unterstreicht noch einmal die Inszenierung anhand des Verhältnisses der beiden Brüder: „Die Gewalt zwischen ihnen halten sie mit abstrusen Gemeinheiten, die sich einander zufügen, in Hochspannung.“²⁶³

Weniger begeistert wieder die Kritik in der Presse vom selben Tag: Sabine Oppolzer hebt die Unzulänglichkeiten der Inszenierung hervor:

Statt britischer Sozialdrastik ist eine zornige Farce zu erleben. [...] Mord, Totschlag stellen hier das gängige Mittel zur Konfliktlösung dar. Selbstmorde, blutige Unfälle

²⁵⁸ Caro Wiesauer: *Der Lach-Erfolg geht nach hinten los*.

²⁵⁹ Lona Charnel: *Woher kommt solcher Haß?*. Wiener Zeitung, 17.03.1999.

²⁶⁰ Thomas Gabler: *Ein irischer Bruderzwist*. Neue Kronenzeitung, 17.03.1999.

²⁶¹ Sandy Lang: *Irishes Turbinen-Theater in der Torf-Einsamkeit*. Der Standard, 17.03.1999, Seite 13.

²⁶² Ebenda.

²⁶³ Ebenda.

sind an der Tagesordnung. [...] Autor McDonagh [...] sieht diese Menschen mit harten, zugleich verständnisvollen Augen, zeichnet kühl distanziert lebendige Figuren. Das erlaubt dem Publikum ein gequältes bis befreites Lachen über den derben Humor, der die Grausamkeiten begleitet.

Sprachliche Feinheiten, raffinierte Situationskomik haben in der Inszenierung von Michael Gampe kaum eine Chance: Er überzeichnet das Stück zur Schwarzen Komödie, überzieht Witz zum Klamauk, lullt das Publikum ein im wiehernden Schauer der Kraftausdrücke. Daß Witz um jeden Preis nicht immer von Vorteil ist, zeigt der zweite Teil, der etwas subtiler erarbeitet wurde – und die Abgründe des Textes viel besser, authentischer plastisch macht.²⁶⁴

Selbst in der Besprechung des Stückes in der Sendung „Im Rampenlicht“ in Ö1 am 20. März 1999 ist von der „fast unerträglichen Intensität“ des Stückes die Rede.²⁶⁵

Ebenfalls positiv die Kritik im Falter:

Manchmal ist Theater ganz einfach. Alles, was es braucht, ist ein toller Text, ein paar gute Schauspieler und ein Regisseur, der sie zusammenbringt.²⁶⁶

²⁶⁴ Sabine Oppolzer: *Noch ein mißverständener Briten-Schocker*. Die Presse, 17.03.1998.

²⁶⁵ Volkmar Parschalk: *Im Rampenlicht*. Ö1, 20.03.1999.

²⁶⁶ W. Kralicek, H. Ploebst: *Spielplan*. Falter, 12/99.

IV.1.3.2. *Der einsame Westen*, Elisabethbühne, Salzburg (2001):

Gute zwei Jahre später kam es zur nächsten Aufführung eines Stückes Martin McDonaghs in Österreich: wieder steht *Der einsame Westen* auf dem Spielplan, diesmal in Salzburg an der Elisabethbühne. Premiere hatte das Stück am 21. Februar 2001.

Angesprochen auf den Grund der Auswahl des Stückes, meinte Regisseur Barry Goldman, dass das Theater damals unbedingt die erste österreichische Aufführung des Stückes machen wollte – hier kann es sich nur um einen Irrtum handeln, oder aber, es sollte die erste in Salzburg stattfindende Inszenierung sein.²⁶⁷ Abgesehen davon dürfte auch von Seiten der Schauspieler Wünsche hinsichtlich des Stückes geäußert worden sein.²⁶⁸ Da das Stück eine gewisse Aktualität hat, so Barry Goldman, war es ein reizvolles Projekt.

Es war im Jahr 2000 [2001], the world was sitting on the doorstep into the new Millennium. Maybe the idea of looking at the themes of Family, Morals, Relationships, Love, Religion... in the very unique and intriguing and “special” way McDonagh handles them in this trilogy, was of particular interest. These timeless themes, and ones which played such an important role in the world in the 20th century, perhaps needed a fresh examination as the world prepared to enter a new century.²⁶⁹

Regie:	Barry L. Goldman
Bühnenbild und Kostüm:	Christine Dosch
Licht und Ton:	Hubert Schwaiger (u.a.)
Dramaturgie:	Anita Augustin-Huber

Coleman Connor:	Christoph Kail
Valene Connor:	Robert Pienz
Father Welsh:	Thomas Hupfer
Girleen Kelleher:	Wiebke Scheschonka

²⁶⁷ Siehe: Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, ab Seite 1027.

²⁶⁸ Siehe: Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, ab Seite 1027.

²⁶⁹ Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, Seite 1027.

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsanalyse bezieht sich auf die Aufnahme vom 21. Februar 2001.

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Coleman, gespielt von Christoph Kail, trägt eine helle Hose und kariertes Hemd, dazu beim ersten Auftritt eine Krawatte, die er gleich wieder ablegt. Wie auch alle anderen Kostüme (und die Einrichtung des Zimmers) erinnert alles ein wenig an die Siebzigerjahre, Braun- und Grautöne dominieren. Christoph Kail ist jünger als die angegebenen fünfzig Jahre, ebenso Robert Rienz als Valene. Christoph Kails Coleman ist jugendlich, faul, leger und aufmüßig.

Valene, gespielt von Robert Pienz, kommt mit einer schäbigen grünen Mütze, einem karierten braunen Mantel und dunkler Hose herein. In der zweiten Szene hat er dann ein zu großes, rotes T-Shirt über dem Hemd an. Er wirkt etwa gleich alt wie Christoph Kail, ist aber vom Auftreten her das Gegenteil: nervös, kleinkariert und altklug. Die beiden Brüder sind also etwa gleich alt wie Father Welsh.

Father Welsh, gespielt von Thomas Hupfer, trägt einen schwarzen Anzug, ein schwarzes Hemd mit Priesterkragen. Mit den roten Haaren, die unordentlich vom Kopf stehen, sieht er jugendlich aus, er wirkt neugierig, aber am Rande eines Nervenzusammenbruchs.

Girleen, gespielt von Wiebke Scheschonka, trägt einen kurzen Schuluniformrock, fast im selben Muster und in derselben rotbraunen Farbe eine Bluse, darüber eine braune Jacke. Sie wirkt jung, aber nicht mehr unschuldig. Wiebke Scheschonka macht aus Girleen ein Mädchen, dass sich seiner Reize und seiner Wirkung auf Männer sehr bewusst ist.

Bühne:

Schiefer Bühnenboden, in den Raum gestellt, so dass an allen vier Seiten vorbeigegangen werden kann. Schwarze Wand. Ganz links befindet sich die Eingangstüre, die Wand ist bis etwas mehr als über die Hälfte von unten gesehen mit

weißen Strichen bemalt, dann nur mehr schwarz. In der Mitte der rückwärtigen Wand hängt ein Kreuz. Auf der schiefen Ebene befinden sich: hinten in der Mitte ein niedriger Schrank mit einem Fernseher darauf, schräg rechts weiter vorne ein Tisch mit drei Sesseln. In der rechten vorderen Ecke steht eine Stehlampe, in der linken vorderen Ecke ist ein Polstersessel mit einem kleinen Tisch davor platziert. Ganz links in der Ecke ist ein kleines Regalbrett etwa in Kopfhöhe angebracht, auf dem einige Heiligenfiguren stehen. Die ganze Ausstattung ist schäbig und vermittelt den Eindruck einer abgelebten Wohnung.

Erste Szene:

Licht an, beschwingte Musik, die abrupt abgebrochen wird, als die Türe aufgeht. Erst kommt Coleman herein und geht gleich weiter hinter der Bühnenebene zum rechten hinteren Eck (das auch weiterhin als „Eingang“ in das Zimmer dienen wird), hinter ihm Father Welsh, der die Türe erst zumachen will, dann doch offen lässt. Coleman legt seine Krawatte ab und verstaut sie in einer Lade des Tisches, dann geht er zu dem Schrank mit dem Fernseher und holt eine Box und ein Glas heraus, die er auf den Tisch stellt. Father Welsh folgt ihm auf die Bühne. Coleman öffnet die Box entnimmt ihr eine Flasche, (leises Lachen im Publikum). Nachdem er Father Welsh ebenfalls einen Schluck angeboten hat, holt ein zweites Glas aus dem Kasten und füllt es. Coleman setzt sich auf einen der Sessel am Tisch, Father Welsh bleibt in der rechten hinteren Ecke stehen. Coleman steht auf um Maryjohnny nachzumachen, dann setzt er sich wieder.²⁷⁰ Father Welsh kommt näher, als Coleman Valene erwähnt. Angesprochen auf den Poteen, bleibt Father Welsh erst zwischen TV und Tisch stehen, dann setzt er sich neben Coleman an den Tisch. Das Gespräch zwischen den beiden Männern ist ruhig, Father Welsh macht den Eindruck, als wolle er wirklich mehr über das Leben hören, Coleman macht sich aber über ihn lustig. Nach Colemans Antwort: „nur ihre Mutti“²⁷¹ springt Father Welsh auf und will gehen – leises Lachen im Publikum. Angesprochen auf seine Liebe, steht Coleman auf und geht in die Mitte der Bühne. Da Father Welsh glaubt, Allison O’Holahan sei gestorben, geht er zu Coleman und umarmt ihn. Er lässt resigniert ab, als Coleman weiter spricht. Dann ist die Türe zu hören und Valene kommt. Schnell trinkt Father Welsh sein Glas aus, ebenso Coleman. Father Welsh stellt es hastig in den Kasten. Valene kommt herein, eine Einkaufstüte in

²⁷⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One.

²⁷¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One.

der Hand. Valene geht, hoherhobenen Hauptes, zum Regalbrett. Father Welsh folgt ihm, Valene hält ihm eine der neu erworbenen Figuren vor die Nase, die er aus dem Sack nimmt. Der Streit zwischen Valene und Coleman – „Fiberglas“ – geht los,²⁷² Father Welsh, etwas dahinter, steht zwischen den beiden. Father Welsh versucht, das Thema zu wechseln und spricht Tom Hanlon an, was gleich zum nächsten Streit führt.²⁷³ Valene stellt seine Figuren auf das Regalbrett, dann faltet er das Plastiksackerl ordentlich zusammen und verstaut es in der Tischschublade. Lachen im Publikum.

Nachdem Valene wenig nett zu Father Welsh ist, geht er zu Coleman, der seinerseits in die Mitte des Raumes geht – und Father Welsh dreht sich um und bedient sich aus der Flasche, die noch am Regal steht. Valene bemerkt dies und schreit ihn an – vor Schreck verschüttet Father Welsh ein bisschen Poteen, als er sich schnell umdreht, die Hände nach oben, in der einen die Flasche, in der anderen das Glas.

Lachen – nicht bei dem Einwand Father Welsh', es gebe kein Wort, das „unleer“ heißt – sondern erst, als Coleman ihm beipflichtet und Valene sagt: „mich jetzt verarschen?“²⁷⁴

Jetzt steht Father Welsh wieder alleine da, Coleman hält sich heraus, als Valene Father Welsh anschreit. Valene nimmt sich den letzten Schluck Poteen aus der Flasche, Father Welsh stellt sich hinter die Stehlampe, das Gesicht zur Wand. Coleman setzt sich, als er meint, „Zuständigkeitsbereich“ sein ein schönes Wort. Lachen, als Coleman das Wort „unleer“ wieder erwähnt. Valene sucht seinen Marker, nachdem Coleman ihm vorwirft, er verstecke doch ununterbrochen seine Sachen, legt sich Valene neben dem Regal auf den Boden und sucht hinter der Bühne nach etwas. Coleman wendet sich wieder Father Welsh zu, der sich zu Coleman umdreht und eine seiner Glaubenskrisen hat.²⁷⁵ Entnervt verlässt Coleman seinen Sessel. Lachen, als Coleman aufzählt, was Father Welsh falsch macht und dass er abgesehen davon doch ein guter Priester sei. „Also, das ist jetzt überhaupt kein Trost, Coleman“ lautes Lachen. Ebenfalls Lachen, als Coleman sagt: „Sie sollten mir das jetzt nicht erzählen, Pater“.²⁷⁶ Coleman hat resigniert den Kopf zwischen die Arme auf die Tischplatte gelegt, während Father Welsh, die Hände in den Hosentaschen, hin und her geht und schließlich vorne rechts stehen bleibt. Coleman setzt sich auf den Sessel an der Tischseite. Lachen, als Coleman aufzählt, wie Mag und Oona ums Leben gekommen

²⁷² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One.

²⁷³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 65.

²⁷⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 65.

²⁷⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 66.

²⁷⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One.

sind. Coleman steht schließlich auf, lehnt sich an der gegenüberliegenden Seite auf die Tischplatte und erzählt Father Welsh, wie er seinem Vater den Kopf weggeschossen hat. Valene, der in der Zwischenzeit seinen Stift gefunden hat, sitzt während der ganzen Zeit mit lang ausgestreckten Beinen links neben dem Schrank und schaut zu. Alle Beteuerungen Colemans, Father Welsh sei nicht so schlecht, helfen nicht. Coleman setzt sich wieder auf den Sessel hinter dem Tisch, Father Welsh kommt ebenfalls zum Tisch und kniet sich auf die sesselfreie Seite, die Arme und den Kopf auf den Tisch gelegt. Da mischt sich Valene ein. Father Welsh setzt sich schließlich auf den Boden, von den beiden abgewandt. Lachen, als das Wort „Mädchenfußball“ fällt. Sobald Girleen bei der Türe hereinkommt, springt Valene auf, Father Welsh steht langsam auf, ebenso Coleman. Valene geht eine Runde durch das Zimmer, dann springt er links vom Kasten hinunter (um sein Geld zu holen), während Girleen hinter der Bühne zum Ausgang geht. Coleman streicht sich die Haare glatt und Father Welsh zieht sich in die linke Ecke zurück. Girleen kommt mit einer großen roten Stofftasche über der Schulter herein. Sie stellt, sich provokant bückend, zwei Flaschen Poteen auf den Tisch. Coleman starrt ihr auf den Po, Father Welsh versucht demonstrativ nicht hinzuschauen. Girleen dreht sich schließlich zu den Beiden um und holt einen Brief aus der Tasche. (Einige Lacher, als sie auf Colemans Antwort nach dem Befinden nur „schön, schön“ sagt.²⁷⁷) Sie nimmt den auf der dem Publikum zugewandten Seite des Tisches stehenden Sessel und kniet sich mit einem Bein darauf. Sie und Coleman bringen Father Welsh mit sexuellen Anspielungen zur Verzweiflung. Father Welsh wendet sich ab, setzt sich, die Hände gefaltet, den Kopf geneigt, auf den kleinen Tisch/Hocker links und will von alledem nichts hören. Girleen geht im Kreis herum, als sie Coleman das Angebot macht, Coleman deutet auf Father Welsh, und die beiden stecken die Köpfe verschwörerisch zusammen. Girleen schleicht sich von hinten an Father Welsh an und klopft ihm auf die Schulter, erschrocken dreht er sich schnell um, die beiden zurechtweisend. Bei dem Wort „Hure“ bekreuzigt sich Coleman schnell. Father Welsh dreht sich wieder von den beiden ab. Girleen versucht, ihm über die Haare zu streichen, aber Father Welsh springt auf und zieht sich in die hinterste Ecke (links vorne) zurück, während Girleen sagt: „Er hat doch nicht schon wieder so eine scheiß Glaubenskrise?“²⁷⁸ Lachen im Publikum. Valene kommt zurück, Girleen zurufend, dass er zwei Flaschen nehmen wird. Girleen nimmt die beiden Flaschen vom Tisch und stellt sie wieder hin, als Valene kommt. Während er die Münzen auf den

²⁷⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One.

²⁷⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 69.

Tisch legt, gibt Girleen ihm den Brief. Girleen zählt das Geld, Coleman verfolgt Valene rund um den Tisch mit der Bitte, ihm auch eine Flasche Poteen zu kaufen. Schließlich muss Valene Girleen noch das fehlende Geld geben. Valene steht ganz rechts vorne, als er den Brief aufmacht und vor Begeisterung auf die Knie fällt. Er streckt Coleman den Scheck hin, um ihm zu zeigen, was darauf steht. Währenddessen packt Girleen ihre Tasche wieder zusammen. Nachdem Coleman kein Interesse zeigt und sich hinsetzt, steht Valene vom Boden auf, um ihm den Scheck genauer zu zeigen. Erst fuchtelte er mit dem Scheck vor Colemans Nase, dann drückt er ihm das Papier auf den Kopf. Es kommt zu einer Rauferei. Eng umklammert balgen sich die Beiden schließlich am Boden, Girleen steigt auf den Tisch, um sie anzufeuern, Father Welsh läuft hinzu, um die beiden zu trennen, dabei bekommt er einen Tritt an das Schienbein. Gebückt entfernt er sich schnell und geht wieder zurück nach links. Coleman und Valene brechen ihre Balgerei ab, Coleman steht auf und entschuldigt sich bei Father Welsh für den Tritt. Father Welsh ist entrüstet. Coleman und Valene fangen gleich wieder an zu raufen, Coleman mit einem Sessel in der Hand. Als Girleen sagt: „und dann bin ich auch noch schwanger“²⁷⁹ dreht sich Father Welsh wieder zu den anderen herum. Girleen setzt sich, Valene geht gespannt ein paar Schritte vor, Coleman hält den Sessel wartend in der Hand. Father Welsh kommt langsam auf Girleen zu, die Hand ausgestreckt, um ihren Bauch zögernd zu berühren, bevor es so weit ist, sagt sie: „Stimmt ja gar nicht“. Lacher im Publikum. Coleman fängt an zu grinsen. Dann fängt Girleen an zu lachen, die beiden Brüder stimmen ein. Father Welsh springt auf, Coleman und Valene sind wieder bei ihrem Gerangel. Father Welsh verlässt den Raum schnell, indem er zwischen den beiden Brüdern hindurchgeht. Valene widmet sich wieder dem Scheck, Coleman stellt den Sessel zurück. Girleen rafft ihre Sachen zusammen und geht schnell hinter Father Welsh ab. Erst Coleman, dann Valene rufen Girleen nach „Wir sehen uns so, Girleen.“ Valene geht im Raum hin und her, Coleman setzt sich auf seinen Platz. Valene setzt sich zu ihm. Licht aus, Musik an. (Musik: „Hush little Baby, don’t you cry, papa is bying you a...“).²⁸⁰

Auffallend ist die Nervosität an dieser ganzen Inszenierung. Von Anfang an steht kaum einer der Figuren still, und wenn, dann nur, um einen Standpunkt zu vertreten, Unsicherheit zu zeigen oder Erstaunen auszudrücken. Die beschwingte Musik am Beginn des Stückes wirkt als treibende Kraft. Die Brüder streiten nicht nur verbal

²⁷⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene One, Seite 69.

²⁸⁰ Dauer der ersten Szene bis: 00:20:40.

ununterbrochen, sondern werden auch viel öfter handgreiflich als in der Textvorlage. Es gibt viel mehr zwischenmenschliche Kommunikation neben dem Text: kleine Gesten, Handgriffe, übertriebene Reaktionen.

Die Übersetzung des Stücktextes wurde nur z.T. von der Übersetzung des Verlages übernommen, der Regisseur übersetzte Teile selbst.²⁸¹ Dadurch wurden die von ihm bemängelten Germanismen durch weitaus auffälligere Anglizismen ersetzt.²⁸²

Zweite Szene:

Umbau: Der Schrank wird links unter das Regalbrett gestellt, der Fernseher (flimmernd) rechts vorne zu der Lampe auf den Boden, in der Mitte hinten steht ein rosa Herd. Als das Licht wieder etwas heller wird – die Stehlampe ist eingeschaltet – geht Coleman zum Fernseher und dreht ihn so, dass er bequem auf ihn schauen kann, wenn er auf dem Sessel am Tisch sitzt. Er setzt sich, die Musik geht aus. Er greift zur Brille am Tisch, setzt sie auf, dann nimmt er die Zeitung zur Hand. Gerade, als er es sich gemütlich machen will, ist die Türe zu hören: Während Valene hereinkommt, springt Coleman auf und setzt sich betont gemütlich auf den Postersessel links vorne, ein Glas Poteen stellt er neben sich auf den Boden. Valene, wieder in Mantel und Mütze, mit einem Plastiksackerl (Marks & Spencer) in der Hand, kommt herein und schaut, theatralisch, begeistert auf seinen neuen Ofen. Valene geht im Raum herum, während er auf alles zeigt, was ihm gehört. Gleichzeitig legt er Mütze und Mantel ab (er lässt sie links hinter dem Ofen hinter die Bühne fallen). Coleman macht regelrechte Turnübungen am Polstersessel, um seine Füße nicht den Boden berühren zu lassen. (Kein Lachen bei falschen Sätzen, wie z.B.: Derselbe Unterschied.²⁸³) Coleman springt schließlich auf und geht Richtung Tisch, während Valene ihm auszuweichen versucht. Valene zieht eine neue Heiligenfigur aus seinem Sack, Coleman flucht und geht wieder zum Polstersessel. Valene holt noch eine zweite Figur aus dem Sack und stellt sie auf den Tisch, dann zwei Packungen Chips. Coleman kommt wieder näher, während Valene das Plastiksackerl zusammenfaltet und in der Lade unter dem Tisch verstaut. Valene geht anschließend mit seinen beiden neuen Figuren zum Regal,

²⁸¹ Siehe: Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, ab Seite 1027.

²⁸² Etwas, das ebenfalls sehr stark auffällt: die Namen und Ortschaften, die in dem Stück vorkommen, werden ausnahmslos falsch ausgesprochen. Wurden bei anderen Aufführungen in Österreich diese Worte einfach eher deutsch ausgesprochen, gibt es hier eine fast amerikanische Aussprache, die viel weiter vom Original entfernt ist als die deutsche. Bestes Beispiel dafür die Stadt Galway: ausgesprochen wird dieser Name mit einem fast deutschen a, aber nicht mit einem englischen.

²⁸³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two.

Coleman setzt sich, das Glas in der Hand, an den Tisch. Da bemerkt Valene das Glas in Colemans Hand. Der Streit um den Poteen beginnt.²⁸⁴ Valene holt die Flasche in der Box aus dem Schrank. Dann nimmt er eine Mappe aus dem Schrank und geht damit unter die Stehlampe, er glaubt Coleman nicht, dass dieser die Versicherung eingezahlt hat.²⁸⁵ Coleman bleibt ruhig auf seinem Platz sitzen. Schließlich räumt Valene wieder alles in den Schrank. Als die Sprache auf die „Reize“ kommt, gibt es ein paar Lacher im Publikum.²⁸⁶ Valene wird neugierig (ebenfalls einige Lacher), er räumt die Zeitschrift weg und setzt sich auf den kleinen Hocker, um mehr zu hören. Coleman greift nach einer Chipspackung und öffnet sie: Valene springt auf und schreit ihn an. Coleman holt das Geld aus der Hosentasche und knallt es auf den Tisch. Dann wirft er Valene das Wechselgeld nach, woraufhin Valene zurück zum Tisch kommt und Coleman angreift, als der noch ein paar Beleidigungen nachlegt. Die beiden balgen sich am Boden. In diesem Moment kommt Father Welsh herein, den Mantel über dem Arm. Schon im Hereinlaufen ruft er den beiden zu, sie sollen aufhören. Erst als er zum zweiten Mal ruft, Tom Hanlon habe sich umgebracht, entschließen sich die beiden, aufzuhören. (Lachen, als sie auf „eins, zwei, drei“ voneinander lassen.) Während Father Welsh erzählt, was passiert ist, hört Coleman zu, Valene kriecht über den Boden und hebt die Münzen auf. Die Brüder knien noch am Boden, als die Diskussion über die Chips beginnt. Father Welsh ist in der Zwischenzeit bis ins linke Eck vorne gegangen und muss sich den Streit anhören. („Ich bin von einem Schulmädchen rumgemacht worden“ Lacher.) Als die Sprache auf Girleen kommt, stehen die beiden Brüder auf. Valene stellt die Sessel wieder hin, Coleman geht zum Fernseher. Der Streit zwischen den Brüdern geht weiter, schließlich schreit Coleman auch Father Welsh an. Coleman verlässt rennend die Bühne mit einem Sprung von der linken vorderen Ecke. Father Welsh geht zum Ausgang, Valene zum Fernseher, Father Welsh bleibt noch einmal stehen. (Lachen während des ganzen Trubels.) Coleman kommt noch einmal zurückgelaufen und tritt, demonstrativ, gegen den Ofen. Dann läuft er wieder weg. Valene regt sich auf, Father Welsh sieht sich den Ofen an. Aus dem „Off“ ist Coleman zu hören, der Father Welsh das ‘V’ am Ofen „erklärt“.²⁸⁷ (Lachen.) Valene inspiziert seinen Herd, Father Welsh bricht, unter Tränen, über dem Fernseher zusammen. Valene hört erst aufmerksam zu, dann immer weniger, er steht schließlich

²⁸⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Beginn der Szene.

²⁸⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two.

²⁸⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two.

²⁸⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two.

auf, verschränkt die Arme und wartet ostentativ, bis Father Welsh endlich fertig ist. Als Father Welsh erneut gehen will und auf Valene wartet, bewundert dieser einmal mehr seinen Ofen. Als Valene schließlich noch einmal auf die Geschichte mit dem Poteen zu sprechen kommt, reißt Father Welsh die Geduld: er schreit ihn an. Lacher, als Valene schnell sagt: „Ach ja, der arme Thomas.“²⁸⁸ Wütend geht Father Welsh los, Valene holt seinen Mantel und Coleman sagt, er bleibt. Nachdem Valene Coleman erneut beleidigt, kommt dieser auf die Bühne gestürzt, Valene rennt schnell davon, Father Welsh nach. Coleman hat seinen Mantel in der Hand und schaut Valene nach. Dann wirft er den Mantel wütend auf den Boden und geht ein paar Runden im Kreis, bis er eine Idee hat: Lachen, als er sagt, er wolle den Ofen andrehen. Er holt Zünder aus der Lade vom Tisch und zelebriert das Anheizen des Backrohres. Dann fällt sein Blick auf die Figuren am Regal (Lacher), er nimmt einen Topf aus dem Kasten (lauteres Lachen) und sagt zu den Figuren: „Ladies“ (Lautes Lachen), dann gibt er sie in den Topf. Diesen stellt er in den Ofen. Die Musik fängt wieder an, als Coleman die letzten Sätze sagt, seinen Mantel nimmt und ebenfalls geht. Bühne wird dunkel, der Ofen ist noch länger zu sehen. Musik laut.²⁸⁹

Auch in der zweiten Szene wird mit übertrieben hektischen Bewegungen und Gesten weitergespielt. Es ist eine ständige Bewegung auf der Bühne, die Gefühle der Figuren werden überdeutlich gezeigt und gespielt. Wieder sind es kleine Gesten, die zu dem vorgegebenen Text zusätzlich hinzugefügt werden und alles noch weiter in Richtung Slapstick treiben.

Auffallend ist, dass das Publikum bei Wortspielen oder grammatikalischen Unstimmigkeiten nicht lacht, bei den überzeichneten Gesten und den Raufereien, Andeutungen und übertriebenen Reaktionen aber sehr wohl.

Dritte Szene:

Valene kommt auf die Bühne und schaltet die Stehlampe an, mit ihr wird auch die Bühne wieder hell. Ihm folgt Father Welsh. Valene geht zum Polstersessel und bleibt stehen, Father Welsh bleibt schon beim Eingang stehen. Lachen im Publikum, als Valene sagt: „... und vor sich hintropft.“²⁹⁰ Father Welsh geht zum Tisch, Valene ebenfalls, er nimmt die beiden Chipspackungen und räumt sie in den Kasten. Lachen

²⁸⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Two, Seite 73.

²⁸⁹ Dauer der zweiten Szene bis: 00:43:00.

²⁹⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Anfang der Szene.

im Publikum, als Valene das Wort „Reservoir“²⁹¹ zum zweiten Mal falsch ausspricht. Father Welsh ist wieder an einer seiner Glaubenskrisen angelangt. Während er hin und her geht, holt Valene die Box mit dem Poteen und zwei Gläser, die er auf den Tisch stellt. Dann setzt er sich. Als Father Welsh „Fußball“ sagt, stimmt ihm Valene zu – „Jau“²⁹² Lachen im Publikum. Das geht so weiter bis Father Welsh sagt, Selbstmörder kämen in die Hölle und Valene antwortet: „Das wusste ich nicht.“²⁹³ Valene steht überrascht auf, das Publikum lacht. Ebenso bei der ausführlichen Beschreibung Father Welsh’ zu diesem Thema. Valene setzt sich wieder. Father Welsh kommt zum Tisch, um einen Schluck Poteen zu erbetteln, Valene will aber nichts abgeben. Lachen, als Father Welsh sagt: „Gib, so wird dir gegeben.“²⁹⁴ Beleidigt räumt Valene die Dose mit der Flasche wieder in den Schrank und sperrt die Schranktüre zu. Father Welsh spricht ihn auf den eigenartigen Geruch an, nachdem Valene aber gereizt reagiert, wechselt Father Welsh das Thema und kommt auf Coleman zu sprechen. Valene lehnt sich lässig an den Kasten. Lachen, als Father Welsh sagt, es sei unpassend von Coleman gewesen, noch nach Windbäckerei zu fragen. Valene wird nachdenklich und fängt an, durch den Raum zu gehen, als er darüber nachdenkt, warum Coleman alleine zurückgeblieben ist. Father Welsh, immer noch nach einem Tropfen suchend, geht zum Schrank und auf allen vieren sieht er sehnsüchtig hinein. Lachen. Da merkt Valene, dass seine Figuren fehlen. (Lachen!) Father Welsh steht schnell auf und schaut ebenfalls auf das Regalbrett. Auf das Regal starrend geht Valene in dessen Richtung, so, dass er an den Ofen stößt – und sich verbrennt. Leichter Rauch steigt aus dem Ofen. Valene kniet sich davor hin und öffnet ihn, es raucht stärker. Ohne Handschuhe, laut schreiend, stellt Valene den Topf schnell auf den Tisch. Lachen im Publikum als Valene sagt: „Die Sau bring ich um“, Father Welsh: „Ich wette, das war Coleman, Valene.“²⁹⁵ Während Father Welsh faszinierend in den Topf schaut, geht Valene, weiterhin seinen letzten Satz wiederholend, vorne von der Bühne und zur Türe, neben der ein Mantel und ein Gewehr hängen. Er nimmt die Waffe und geht zurück auf die Bühne. Lachen bei Valenes Aufzählung, was Coleman alles nicht machen darf und gemacht hat. Father Welsh versucht, Valene das Gewehr wegzunehmen, zumindest

²⁹¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three.

²⁹² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, – auch hier wieder das Beibehalten des von den Übersetzern angebotenen Wortes, ohne das sein äquivalenter Ausdruck für die Aufführung gesucht wurde. Das Wort klingt dermaßen deplaziert, dass es schon deswegen eine Reaktion beim Publikum auslöst.

²⁹³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 75.

²⁹⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 76.

²⁹⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 77.

fordert er ihn auf, es ihm zu geben. Lachen, als Father Welsh von den „toten Gegenständen“ spricht und Valenes Zorn sich auf ihn entlädt.²⁹⁶ Während Valene Father Welsh die Wahrheit über den Tod des Vaters erzählt, kommt Coleman zurück. Er bleibt erst in der Türe stehen und hört zu. Lacher bei der Beschreibung des Mordes. Als Coleman sich bemerkbar macht und von vorne auf die Bühne kommt, weichen Father Welsh und Valene vor ihm zurück, Valene hält die Waffe im Anschlag. Viel Lachen auch während des weiteren Dialoges, Coleman reagiert erst, als Father Welsh ihn anfleht, ihm zu sagen, dass er seinen Vater nicht absichtlich erschossen habe.²⁹⁷ Es wird still im Publikum. Erst wenn es wieder um Valenes Figuren geht, kommen die nächsten Lacher. Father Welsh zieht sich verzweifelt in die linke hintere Ecke zurück und dreht sich von den beiden Brüdern weg, Coleman geht zum Ofen und macht ihn zu, während Valene in sicherem Abstand hinter dem Tisch stehen bleibt und die Waffe ständig auf ihn richtet. Coleman erzählt nun, was Valene getan hat und zwingt Father Welsh, sich umzudrehen. Valene treibt Father Welsh und Coleman um den Tisch, Father Welsh ist ängstlich, Coleman scheint die Waffe nicht zu stören. Schließlich reicht es Valene und er kommt zu Coleman nach vorne, legt an und drückt ab. Es ist nur ein Klicken zu hören. Dann versucht er es noch einmal. Wieder nichts. Gelassen nimmt Coleman die beiden Patronen aus seiner Manteltasche. Als er sich an Father Welsh richtet, Lachen im Publikum, das noch stärker wird, als Valene die Patronen verlangt.²⁹⁸ Father Welsh fixiert die Waffe, die Valene schließlich aus der Hand legt, um sich auf Coleman zu stürzen und ihm die Patronen abzunehmen. Perplex und machtlos sieht Father Welsh den Beiden zu. Das Publikum lacht. Sobald die Brüder eng umschlungen am Boden hin und her rollen, geht Father Welsh zum Tisch und taucht entschlossen seine beiden Hände in den Topf mit den geschmolzenen Plastikfiguren. Schreiend zieht er sie aus der klebrigen Masse, die Brüder springen fassungslos auf und sprechen beide seinen Namen falsch aus. Als Father Welsh sich am Eingang noch einmal umdreht und sagt: „Ich heiße Welsh“ lacht das Publikum. Father Welsh geht schnell weg. Coleman schaut ihm nach, während Valene in die gegenüberliegende Ecke geht und sich seine Hände anschaut und reibt. Lachen, als die beiden übereinstimmend sagen, Father Welsh sei verrückt. Lachen über die „Sauerei“. Licht aus, Musik an. Pause.²⁹⁹

²⁹⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three.

²⁹⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three, Seite 77.

²⁹⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Three.

²⁹⁹ Dauer der dritten Szene bis: 00:58:00.

Auch in der dritten Szene überwiegen die Gesten und kleinen Handlungen der Schauspieler, die letztlich die Szene sehr lebendig machen. Wie zuvor ist die Sprache ein Problem, abgesehen davon hebt sich die Regie aber weiterhin durch die zusätzlichen komischen Einfälle (z.B. wenn Father Welsh am Boden kniend in den Kasten nach dem Poteen schaut.) von anderen Inszenierungen ab.

Das Publikum reagiert auf diese übertrieben vielen Einfälle vorwiegend mit Lachen, durch die Komik wird aber auch bei Stellen im Text gelacht, die an und für sich nicht lustig sind.

Vierte Szene:

Umbau für die nächste Szene: Über alle Möbel auf der Bühne ist ein weißes Tuch gelegt worden. Als das Licht angeht, sitzt Father Welsh mit verbundenen Händen an der Rampe, die Beine baumeln herunter. Umständlich schenkt er sich eine Flasche Bier in ein Glas, dann stellt er beides links neben sich und nimmt einen Brief zur Hand. Den Brief klemmt er unter die leere Flasche. Father Welsh nimmt das Glas in die Hände und trinkt, er murmelt vor sich hin. Von hinten kommt Girleen. Sie trägt einen orange-roten Rock und eine ebensolche Bluse, darüber eine dunklere Jacke, die Haare sind offen, nur mit einem Haarreif nach hinten gehalten. Sie setzt sich neben Father Welsh, der erschrickt und etwas Bier verschüttet. Father Welsh ist sichtlich gereizt, als er sich über die WM aufregt, schlägt er die Flasche mit der einen Hand um, was ihm sofort leid tut, da er sich die Hand halten muss. Lachen, als Girleen von der „tiefen Leidenschaft“³⁰⁰ spricht. Lacher, als Father Welsh von der Mordhauptstadt Europas spricht. Er trinkt zwischendurch immer wieder einen Schluck. Nach einem weiteren Schluck aus dem Glas, bittet Father Welsh Girleen, den Brief den beiden Connor Brüdern zu geben. Sie nimmt den Brief nicht. Nach: „auf mich hört doch sowieso niemand“ nimmt Father Welsh einen weiteren Schluck und verschluckt sich, als Girleen sagt: „ich hör auf sie“.³⁰¹ Lacher. Nachdem sich Father Welsh über Girleen lustig macht (Stichwort: Freeman Katalog³⁰²), steht Girleen auf und greift Father Welsh von hinten an. Plötzlich lässt sie ihn wieder los und geht einige Schritte auf die Seite. Father Welsh entschuldigt sich bei ihr. Sie setzt sich wieder neben ihn. Girleen spricht seinen Namen wieder falsch aus. Pause. Das Publikum fängt an zu lachen. Girleen

³⁰⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four.

³⁰¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Seite 80.

³⁰² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West* Text Seite: 163.

verbessert und entschuldigt sich. Als Father Welsh loslacht, nachdem Girleen ihren Namen gesagt hat, lacht auch das Publikum. Sobald es zu Annäherungen kommt, wird das Thema gewechselt. Die beiden sitzen nebeneinander da, während sie sprechen. Kurz bevor sich Girleen verabschiedet, hat Father Welsh das Glas fast ganz ausgetrunken. Girleen wirft sich ihm plötzlich an den Hals und küsst ihn, dann steht sie schnell auf. Father Welsh gibt ihr den Brief, Girleen macht sich noch über Valene und Coleman lustig – Lacher im Publikum – und verunsichert Father Welsh aufs Neue. (Lachen bei: „nur aus Porzellan und Keramik“³⁰³) Schließlich geht sie, Father Welsh ruft ihr noch nach und bedankt sich, dann geht sie ganz nach hinten. Nachdem Father Welsh seine letzten Worte gesprochen hat, trinkt er das Glas ganz leer, Girleen singt leise „Hush little Baby, don’t say a word, papa is going to buy you a mocking bird...“ dabei öffnet sie den Brief und fängt an, ihn zu lesen. Sie hört auf zu singen. Während sie leise liest, sagt Father Welsh den Inhalt des Briefes auf. Währenddessen steht er auf. Er spricht den Text so, als würde er Coleman und Valene gegenüberstehen. Girleen geht, Valene und Coleman stehen im Hintergrund und hören zu. Das Licht ist auf Father Welsh gerichtet. Langsam beginnen die Beiden, die Tücher wegzuräumen, Father Welsh springt von der Bühne auf den Boden und nimmt ebenfalls eines der Tücher unter den Arm. Dann fängt er an, seine Bandagen abzunehmen. Währenddessen spricht er den Text des Briefes zu Ende.³⁰⁴ Licht aus.³⁰⁵

Wieder wurden die vierte und fünfte Szene zusammengelegt, anders als bei der Inszenierung von Michael Gampe wurde aber der Text nicht umgestellt sondern nur der Übergang weggelassen und Girleen ist es, die mit dem Lesen des Briefes beginnt, Father Welsh übernimmt den Text dann.

Im Verlauf der vierten Szene gibt es einige Momente, in denen das Verhältnis zwischen Father Welsh und Girleen in seiner Ruhe einen guten Gegensatz zu der Hektik der vorhergegangenen Szenen bietet, aber diese Ruhe wird immer wieder durchbrochen. Selbst als Father Welsh dann den Inhalt des Briefes vorträgt, ist durch den gleichzeitigen Umbau der Bühne keine wirkliche Ruhe zu spüren.

³⁰³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Four, Ende der Szene.

³⁰⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Five.

³⁰⁵ Dauer der vierten Szene bis: 01:24:00.

Sechste Szene:

Umbau: Der Fernseher steht jetzt auf dem Kasten links, der Postlersessel und der Schemel stehen rechts vor der Stehlampe. Zu Beginn der Szene brennt die Lampe und der Fernseher läuft mit sehr schlechtem Bild. Das Regalbrett mit den Heiligenfiguren ist nicht mehr mit der Schmalseite zum Publikum sondern der Länge nach in Richtung Kreuz und in derselben Höhe angebracht, es stehen mehr Figuren darauf als vorher. Coleman geht durch das Zimmer, dann lehnt er sich gelangweilt an den Tisch und schaut auf den Fernseher. Sobald die Türe zu hören ist, nimmt der das Glas Poteen in die Hand, das am Tisch steht, geht zum Fernseher und dreht ihn ab und setzt sich betont gemütlich in den Polstersessel, die Zeitung in der Hand. Valene kommt zurück, in Mantel und mit Mütze, wie gehabt, mit Plastiksackerl. Valene betritt die Bühne links neben dem Ofen, greift zur Sicherheit an den Ofen, dann nimmt er eine weitere Heiligenfigur aus dem Sack.³⁰⁶ Publikum lacht, Coleman flucht. Valene räumt das Sackerl in die Lade vom Tisch.

Es kommt natürlich gleich wieder zum Streit, bei dem Coleman im Sessel sitzen bleibt, Valene unsicher hin und her geht, zum Stift greift, um seine Figuren zu markieren, es dann aber bleiben lässt, als er Coleman auf den Poteen anspricht. (Lachen im Publikum). Coleman steht auf, trinkt den letzten Schluck und setzt sich wieder. Pause. Nächstes Thema: Rausschmiss der Mädchenfußballmannschaft. Valene setzt sich, die Füße auf dem Sessel, auf den Tisch. Beide lachen schließlich, da sie einer Meinung sind,³⁰⁷ plötzlich springt Valene vom Tisch und reißt Coleman die Illustrierte aus der Hand. Valene geht auf die andere Seite des Raumes, Coleman steht böse auf, muss sich dann aber wieder setzen, weil er nichts gegen Valene ausrichten kann. Valene nimmt die Zeitschrift, legt sie auf den Tisch und fängt an, sie demonstrativ durchzublättern, dann setzt er sich, um den Artikel über den Buben im Kosovo zu kommentieren.³⁰⁸ Coleman steht gelangweilt auf und geht zum Schrank links. Er nimmt eine Chipspackung aus dem Schrank, überlegt kurz, dann fragt er Valene doch. Valene reagiert erst nicht, sagt dann nein. Wütend steht Valene auf. Coleman tut erst so, als würde er die Packung zurücklegen, zerquetscht den Inhalt dann aber vor Valenes Nase und wirft ihm die Packung zu. Valene jagt ihn um den Tisch, Coleman holt sich die anderen beiden Packungen aus dem Kasten und droht, auch diese zu zerquetschen. Valene bettelt um seine Chips, Coleman macht eine weitere Packung auf

³⁰⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six, Beginn der Szene.

³⁰⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six.

³⁰⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six.

und fängt an, ein paar Chips zu essen und einige auf Valene zu werfen. Girleen kommt zur Türe herein. Coleman wird abgelenkt, Valene wirft sich von hinten auf ihn, die beiden gehen zu Boden und balgen sich. Girleen (sie trägt jetzt einen längeren, schwarz-weißen Schottenrock, dazu einen dunklen Pullover) betritt von vorne die Bühne. Sie legt ihren Mantel auf einen der Sessel, geht zur Tischschublade und holt ein großes Messer heraus. Girleen packt Coleman und setzt ihm das Messer an den Hals, Valene ist überrascht. Nachdem beide versprechen, aufzuhören, lässt Girleen Coleman los. Sie geht zurück zum Tisch und hält den beiden den schon geöffneten Brief von Father Welsh hin, Valene nimmt ihn und setzt sich auf den Schemel bei der Stehlampe, während Girleen sagt, sie habe ihn schon gelesen. Coleman holt seine Brille und stellt sich hinter Valene, verliert aber gleich wieder das Interesse, Valene liest Auszüge des Briefes vor. Girleen unterbricht die beiden, als sie das Herz an der Kette hochhält und die Kette dann wütend durchschneidet. Valene steht auf, Girleen geht ganz links auf der Bühne vor und zurück, Coleman steht unschlüssig herum. Valene setzt sich schließlich mit dem zu Ende gelesenen Brief an den Tisch. Valene gesteht, er habe die Stelle mit der verwetteten Seele nicht verstanden, und Coleman beginnt laut und schadenfroh zu lachen, er wälzt sich vor Lachen auf dem Boden, während Valene unsicher aufsteht. Als Girleen sagt, Father Welsh habe sich ertränkt, stoppt Valene, der sich gerade wieder setzen wollte, in seiner Bewegung und Coleman hört auf zu lachen, steht auf, schnappt sich den Brief und fängt nun seinerseits an, den Brief am Schemel sitzend zu lesen. Valene dreht sich zu Girleen um, die dem Weinen nahe ist. Wütend legt sie das Messer auf den Tisch, nimmt ihren Mantel, zieht ihn an und geht. Valene hebt das Herz mit der Kette vom Boden auf. Coleman ist mit dem Lesen fertig. Während die Beiden über Father Welsh reden, steht Valene unschlüssig herum, er spricht den Namen von Father Welsh auch erst falsch aus, beim zweiten Mal stoppt er, bevor er den Namen falsch ausspricht³⁰⁹ – Lachen im Publikum –, Coleman faltet den Brief. Er steht auf und setzt sich an den Tisch, Valene setzt sich ebenfalls. Als Coleman den Namen „Roderik“ erwähnt, fangen Beide – und das Publikum – zu lachen an. Sie hören auf, als Coleman sagt, da sollte man nicht darüber lachen, Valene muss sich aber das Lachen verbeißen. Lachen im Publikum. Licht aus³¹⁰ Orgelmusik an. (Das gleiche Lied wie immer.)

Diese Szene endet mit dem Lachen der beiden Brüder über Father Welsh' Vornamen. Das Lachen im Publikum hält sich, trotz des Herumbalgens, der Streitereien und

³⁰⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Six.

³¹⁰ Dauer der sechsten Szene bis: 01:42:00.

Girleens Reaktionen in Grenzen, ist nicht mehr so spontan und herzlich wie zu Beginn des Stückes. Der Verweis auf Father Welsh' Selbstmord wird vom Publikum mit Betroffenheit aufgenommen. Die Andeutungen, die in der fünften Szene bezüglich des Selbstmordes gemacht werden könnten, sind nicht deutlich genug, um vom Publikum richtig gedeutet werden zu können.

Siebte Szene:

Die Bühne ist wieder aufgeräumt. Musik spielt noch einige Zeit weiter, als das Licht wieder angeht. Valene steht auf der Bühne beim Tisch, die grüne Mütze am Kopf, den Brief in der Hand, er hat ein dunkles Sakko und eine dunkle Krawatte an. Nach kurzem Überlegen geht er zum Kreuz und hängt den Brief daran. Dann kommt Coleman (Musik aus) von vorne auf die Bühne. Auch er trägt einen dunklen Anzug, weißes Hemd und Krawatte, und eine Mütze am Kopf. In der Hand trägt er ein Plastiksackerl, das er auf den Tisch legt. Valene geht zum Kasten und macht sich dort zu schaffen. Überrascht stoppt Valene, als er hört, dass die mitgebrachte Windbäckerei auch für ihn gedacht ist.³¹¹ Coleman nimmt sich die Mütze vom Kopf und wirft sie hinter sich von der Bühne, dann packt er das Mitgebrachte weiter aus. Unsicher kommt Valene näher, zögernd nimmt er ein Windgebäck, dann stopft er es schnell in seinen Mund. Anschließend geht er zurück zum Regal und bietet Coleman einen Schluck von seinem Poteen an. Coleman setzt sich. Valene stellt zwei Gläser auf den Fernseher, gießt in das eine Glas einen Schluck, das andere Glas füllt er mit dem Rest aus der Flasche voll an (ein paar Lacher im Publikum) die Mütze nimmt Valene anschließend vom Kopf und stülpt sie über die Box mit der jetzt leeren Flasche. Mit den beiden Gläsern in den Händen geht er zurück zum Tisch, das volle Glas an sich gepresst, das leerere Coleman haltend. (Lacher) Auf halben Weg, in der Höhe des Kreuzes, fällt sein Blick auf den Brief, er bleibt stehen, wechselt die Handhaltung und stellt Coleman das volle Glas auf den Tisch. Sie prostern sich zu, trinken einen kleinen Schluck, dann setzt sich Valene schnell zu Coleman an den Tisch. Immer wieder Lacher aus dem Publikum als die beiden über die Kindheitserinnerungen reden. Beide stehen auf, als Coleman sich bei Valene entschuldigt. (Kurze Verbeugung der beiden als Bekräftigung der Entschuldigung und der Annahme der Entschuldigung – Lachen im Publikum) Beide setzen sich wieder. Lautes Lachen, als Valene den Zusatz bringt:

³¹¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 88 und folgende.

„Dein Hirn hat sich von den Schäden auch nie so richtig... (hier wird der Satz nicht ganz gesagt, aber dafür laut.)³¹² Coleman, der gerade einen weiteren Schluck aus dem Glas nehmen wollte, stellt das Glas langsam wieder auf den Tisch, Valene wütend anstarrend. Lachen über: Spiel, Hölle und Unterhaltung mit Tom Hanlon. Weniger Lachen, als Coleman sagt: „Das ist das Gute, wenn man katholisch ist“.³¹³ Wieder mehr Lachen, wenn Valene darauf antwortet: „Also, ein bisschen macht’s schon was aus.“³¹⁴ Beide werden wieder ernst, als Valene über Girleen redet,³¹⁵ dann steht er auf und hängt das Herz zu dem Brief auf das Kreuz. Coleman isst, während Valene zu seinen Figuren geht und sie arrangiert. Lachen, als Valene sagt, er sei der nächste der heiratet, und als er die Nonnen erwähnt. Er geht wieder zum Tisch und lehnt sich lässig an die Stuhllehne. Coleman beleidigt Valene, dieser versucht, sich zurückzuhalten, lockert die Krawatte, zieht das Hemd aus der Hose, öffnet ein paar Knöpfe und schaut immer wieder zurück auf das Kreuz und den Brief. Nach einer Entschuldigung – von beiden Seiten – setzt sich Valene wieder. Coleman bietet ihm das letzte Stück Windbäckerei an, Valene lehnt höflich ab, Coleman nimmt es und steckt es schnell in den Mund – Valene bereut schon, dass er abgelehnt hat. (Lautes Lachen im Publikum.) Wieder lautes Lachen, als Valene den Satz: „Wenn du ihm nicht das Hirn weggeblasen hättest, dann könnten wir ihn jetzt ...“³¹⁶ nicht zu Ende sagt. Als Valene (leise, unsicher) davon spricht, dass Coleman wieder die Hälfte des Hauses gehöre streckt der schnell die Hand zum Handschlag hin, Valene jedoch erschrickt so sehr, dass er mit seinem Sessel einen kleinen Sprung nach hinten macht. (Lachen im Publikum.) Schließlich gibt er Coleman schnell und kurz die Hand. Das Spiel geht weiter. Immer wieder Lachen im Publikum. Lautes Lachen, als Coleman sagt: „und ich gewinne“.³¹⁷ Nachdem Coleman den Streich mit dem Poteen gebeichtet hat, steht er auf, immer noch wütend wegen des Urins im Bier. Valene steht ebenfalls auf. Gerade als Coleman sich auf Valene stürzen will, sieht er zum Brief hin und die Beiden vertragen sich wieder. Beide gehen zurück zum Tisch. (Immer wieder wird gelacht.) Valene setzt sich wieder, um von Allison O’Holahan zu erzählen. Coleman steht und taumelt fast, als er Valenes Geständnis hört.³¹⁸ Coleman, der noch ein Gebäck in der Hand hat, das er gerade essen will, wirft es auf Valene, der schnell aufsteht und flüchtet. Wütend und verzweifelt sinkt

³¹² Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 88.

³¹³ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

³¹⁴ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

³¹⁵ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

³¹⁶ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

³¹⁷ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven.

³¹⁸ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 89.

Coleman schließlich auf seine Knie. Valene macht Coleman daraufhin Vorwürfe, da er ihm nicht verzeihen will. Nach weiterem Herumgeschreie setzt sich Coleman wieder auf seinen Platz, Valene traut dem Frieden nicht sehr, zieht sich seinen Sessel mit dem Fuß näher, weiter weg von Coleman. Dann setzt er sich. Lachen bei: „Versuch das mal zu übertreffen“.³¹⁹ Valene ist unglaublich nervös, kann sich aber Spitzen nicht verkneifen. Als Coleman dann wirklich aufsteht, um die verlangten Beweise zu holen, vergeht Valene das Lachen. Coleman geht ganz links vorne an die Bühne, bückt sich und holt unter dem Bühnenaufbau auf der Seite einen kleinen Papiersack, mit dem er zurück zum Tisch geht. Er stellt sich hinter Valene und packt ein Hundeohr aus, das er Valene auf den Kopf legt. Lachen im Publikum. Dann legt er das zweite Ohr obendrauf. Valene bewegt sich nicht. (Lachen im Publikum.) Coleman legt das zusammengefaltete Säckchen auf den Tisch vor Valene und geht nach links zum Regal. Langsam senkt Valene den Kopf – Lachen – und eines der Ohren fällt auf den Tisch, dann fällt das zweite Ohr auf den Tisch. Coleman kommt mit dem Marker zu Valene zurück und wirft ihm den Stift auf den Tisch. (ein paar Lacher, als er sagt, er könne jetzt die Hundeohren markieren.³²⁰) Coleman entschuldigt sich, Valene versucht, Ruhe zu bewahren, dreht sich zur Lade um, gleichzeitig springt Coleman von der Bühne und holt das Gewehr vom Haken, Valene nimmt das große Messer in beide Hände und geht auf Coleman los, bis dieser ihm das Gewehr entgegenhält. Valene scheint das Gewehr nicht sonderlich zu beeindrucken, als Coleman aber nicht mehr auf ihn, sondern auf den Herd zielt, wird Valene wieder unsicher, fängt schließlich sogar zu weinen an. (Lachen im Publikum). Als Valene in der Folge zum Tisch zurück geht, das Messer auf den Tisch legt und die Hundeohren an sich nimmt, um sich auf den Schemel zu setzen, zielt Coleman nur mehr ab und zu auf den Herd. Nachdem Valene zwei Mal „gesichert“ gesagt hat, drückt Coleman ab, die Ofentüre fällt herunter, beim zweiten Schuss verliert der Herd ein Bein und steht schief. Valene fällt vor Schrecken vom Schemel und starrt seinen Ofen an. Coleman geht ruhig zu dem Regal und schüttelt es so, dass alle Figuren auf den Boden fallen und zerspringen, dann zertritt er noch die Scherben. Entsetzt rührte sich Valene nicht von der Stelle. Coleman setzt sich ihm gegenüber auf einen der Sessel und nimmt die abgeschossenen Patronen aus dem Gewehr. Valene steht auf und springt auf den Tisch zu, ergreift das Messer. Gleichzeitig springt Coleman auf und hält eine weitere Patrone in der Hand. Während Valene unsicher ist, dann aber doch angreifen will, dreht Coleman sich um und lädt

³¹⁹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 91.

³²⁰ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Seite 91.

das Gewehr. Dann zielt er wieder auf Valene. Valene ist unsicher. (Lachen im Publikum). Nach einem Angriffsversuch wird er wieder unsicher. Coleman legt das Gewehr schließlich auf den Tisch und setzt sich auf den Polstersessel. Valene steht bei seinen kaputten Figuren. Als Valene unsicher wieder näher kommt, steht auch Coleman wieder auf. Nachdem die beiden wieder vorläufig Frieden geschlossen haben, lehnt sich Valene bedrückt an seinen schiefen Ofen, Coleman steht auf, um ins Pub zu gehen.³²¹ Am Eingang dreht er sich noch einmal um und bietet Valene seine Hilfe beim Saubermachen an. Angesprochen auf den Superkleber, geht Valene zum Kasten und holt eine eingetrocknete Tube heraus. Dann erwähnt Valene die Haushaltsversicherung. Lachen im Publikum. Valene, der schon seine Mütze in der Hand hat, um mit Coleman mitzugehen, springt plötzlich los, rennt zum Tisch und nimmt das Gewehr. Coleman läuft ihm davon, zur Türe hinaus. Unsicher bleibt Valene mit der Waffe in der Hand stehen. Er öffnet sie und sieht die Patrone. Er nimmt sie heraus und dreht sich zu Father Welsh' Brief herum. Dann geht er zum Kreuz und nimmt den Brief herunter. Er geht mit dem Brief zum Tisch, holt eine Streichholzschachtel aus der Lade, entzündet ein Streichholz und hält den Brief über die Flamme. Als der Brief Feuer fängt, überlegt er es sich anders, löscht die Flammen wieder und hängt den angesengten Brief zurück an das Kreuz. Leise Musik. Dann folgt er Coleman, noch einmal den Namen von Father Welsh falsch aussprechend. Dunkel, Musik lauter. Ende.³²²

So wie das Stück angefangen hat, endet es auch: übertrieben, wild, hektisch, mit vielen kleinen Gesten, die komisch wirken und wirken sollen. Wirkliche Änderungen gibt es in der letzten Szene keine.

Zusammenfassend:

Die gute zwei Stunden und zwanzig Minuten dauernde Aufführung hält sich trotz vieler kleiner Änderungen an die Vorlage des Texts und an die Aussage des Stückes. Die kleinen Änderungen durch das Spiel auf der Bühne sind vor allem die vielen, schon erwähnten, zusätzlichen Gesten und die übertriebenen Reaktionen der Figuren.

³²¹ Siehe: I.1.3. *The Lonesome West*, Scene Seven, Ende.

³²² Dauer der siebten Szene bis/ Ende des Stücks: 02:18:40.

Dadurch bekommt diese Inszenierung von Beginn an einen gewollt komischen Unterton, der sich ansonsten nur durch den Originaltext ergeben würde.

Barry Goldman war es ein Anliegen, durch die bewusst eingesetzten Übertreibungen das Wechselspiel von Gewalt und Humor hervorzuheben:

[...] this was perhaps the center of the Inszenierung for me – and a battle at times to convince the actors this was and is the key to telling this story. Gewalt und Humor sind verwandt. Not only can one laugh over violence – in the proper setting, one must or else the essence of what the playwright intended is lost or distorted to one extreme or the other. It is not to be silly – but truthful – and the perfect mixture and combination in the acting and staging creates a special universe that the audience catches themselves in a sort of moral conflict – JUST LIKE THE PROTAGANISTS in the play itself. This is the brilliance of this authors work, and I found it in this production.³²³

Durch die Auswahl der Schauspieler verändert sich das Verhältnis zwischen den beiden Brüdern und Father Welsh in gewisser Weise auch: Da alle drei etwa gleich alt zu sein scheinen, gibt es zwischen der Ebene der Autorität des Fathers und der durch das Stück implizierten Autorität des Alters keine dahingehenden Spannungen.

Die Inszenierung ist durch das fast neutrale Bühnenbild weder sonderlich realistisch angelegt noch in irgendeiner Weise übertrieben, und so bewegen sich die Figuren– in ihrer Übertreibung – in einem unbestimmten, neutral wirkenden Raum-Zeit Gefüge.

Abgesehen davon, dass Namen und Orte falsch ausgesprochen wurden, und die Sprache durch die erneute Übersetzung des Regisseurs, wie schon erwähnt, von den Germanismen zu Anglizismen gewechselt hat, fallen die sehr falschen, da an die englische Grammatik angelegten Sätze, am meisten auf.³²⁴

Die Intention des Regisseurs, das Original als Hilfe zu nehmen, um die Übersetzung annehmbarer zu machen, zeigt einmal mehr, wie schwierig es ist, diesen Text adäquat zu übersetzen. Um Irland und die Sprache Irlands in eine fremde Welt übertragen zu können sollten, so Barry Goldman, zumindest der Rhythmus der Sprache und der Humor erhalten bleiben.

However, I did feel it very important to understand the humour, the “inside sarcasm” the historic references and the time references, and to be sure that somehow those elements came through in a “theatrical treatment”. Not needed to speak with an accent or a dialect, but to discover a rhythm in the speech, which would help take and transport our audience to “an island” here called Ireland.
I was shocked and outraged by the sloppy and inaccurate translation of the script. Translating is always difficult – it is indeed an interpretation of the material. Here

³²³ Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, Seite 1027. (Hervorhebung von Barry Goldman.)

³²⁴ Hierbei handelt es sich meistens um eine 1:1 Übersetzung der Worte, ohne auf die Grammatik Rücksicht zu nehmen. Auffallendes Beispiel: Erste Szene, wenn Girleen geht und Valene und Coleman ihr nachrufen: Seh’ dich so, Girleen. Siehe: Erste Szene.

were many, many, many mis-understandings, false translations and very, very false interpretations in the text:

Hey, buy me a bottle of whiskey, I don't have any money, and I'll pay you back next week.

I am supposed to buy you a bottle now, and you'll pay me for it next week? My ass. The "translation" of this last sentence: Ich sollte dir eine Flasche kaufen und später zahlst du mir zurück? Du Arschloch! The German interpretation became crude and vulgar and angry – whereas the original carries a completely different music in it. Sarcasm and irony are extremely refined things in language – I had the advantage of being an English native speaker to catch these and actually re-wrote a good part of the play.³²⁵

Hauptaugenmerk legte der Regisseur nach eigenen Angaben auf die familiären Strukturen.

The struggle for love and acceptance, the struggle for power, the struggle to come to terms with ones guilt and/or the justification of ones actions.[...] I thoroughly enjoyed working through the scenes of envy and jealousy. The moments (and there were several, I remember) when one character would find the "button" in the other and sadistically apply pressure on it. And all in the name of "brotherly love" ... I, and everyone who saw our production, LOVED and envied the actor who was allowed to destroy the Madonna collection; to do the "forbidden" thing, revenge – that dates back to the beginning of time and the release (for the audience) as well as the disgust make for an explosive moral cocktail. That is what theatre should do and can do when it is well done.

I was also extremely touched by the scene with the Preacher and the girl at the lake (?) seaside. The calm, the "peace", the still, flat water and the moonlight – all covering the storm brewing underneath.³²⁶

In den Publikationen zu dieser Inszenierung wird das Stück als Tragikomödie angekündigt – eine Kategorisierung, die beim Stück selbst nicht angegeben ist.³²⁷

Den Pressetexten vorangesetzt ist ein Zitat aus dem Stück, Father Welsh: „Es scheint, als fiele diese Stadt nicht in Gottes Zuständigkeitsbereich.“³²⁸ Überhaupt kein Zuständigkeitsbereich hier.³²⁹ Dem folgt eine kurze Inhaltsangabe des Stückes mit einigen Zitaten. Auf Seite drei der Pressemappe findet sich dann ein kurzer Aufsatz unter dem Titel: „*Hassliebe Irland*“ in dem vor allem auf James Joyce und Samuel Beckett eingegangen wird, um dann Martin McDonaghs Beschreibung des Landes und die „Qualität des Fabulierens und Porträtierens, [die] nach wie vor literarische Maßstäbe setzt und heute wie damals größte Popularität erreichen kann“³³⁰ in dieser Tradition aufzuzeigen.

³²⁵ Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, Seite 1028.

³²⁶ Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, Seite 1027.

³²⁷ Siehe: Pressemappe: *Der einsame Westen*. Elisabethbühne, Salzburg, Spielzeit 2000/01.

³²⁸ Siehe: *The Lonesome West*, Scene One. Text Seite 134.

³²⁹ Siehe: Pressemappe: *Der einsame Westen*. Elisabethbühne, Salzburg, Spielzeit 2000/01.

³³⁰ Pressemappe: *Der einsame Westen*, Seite 3.

Abschließend finden sich in der Pressemappe noch Informationen zu Martin McDonagh. Außerdem gibt es noch einen kurzen Text zu dem Stück:

[...] *Der einsame Westen* [ist] auch ein frommes Stück. Man sollte sich von den wenig christlichen Flüchen der Gebrüder Connor – „lecken Sie mich doch am Arsch, Pater“ – nicht irritieren lassen, denn was erzählt wird in diesem tragikomischen Schauspiel um Vatemord und Bruderzwist, um Schnaps und Kartoffelchips, sind biblische Geschichten. Am plakativsten: die Geschichte von Kain und Abel, Genesis 4.1.ff. Das Mittelalter interpretierte die Ermordung Abels als Präfiguration des Opfertodes Christi, womit die Rolle von Pater Welsh, jenes versoffenen Priesters, der die Brüder zu bekehren versucht, geklärt wäre: Ein irischer Messias, der sich stellvertretend für seine sündigen Schäfchen opfert. Girleen Kelleher schließlich, deren wahrer Vorname Mary ist, spielt die Rolle der Maria Magdalena – Augenzeugin der Kreuzigung und Grablegung Jesu. Wie die biblische Büsserin verliebt sich Girleen in den Messias alias Pater Welsh, verbringt mit ihm die letzten Stunden seines sterblichen Daseins an jenem See, in dem er sich ertränken wird, und nimmt tags darauf klagend an seiner Bestattung teil.

Ein frommes Stück in passendem Ambiente: dem kleinen Örtchen Leenane, seines Zeichens irdisch-irischer Vorort zur Hölle.³³¹

Der Irlandbezug wird bewusst erhalten und eingesetzt. Auch wenn die Inszenierung selbst keine konkreten Hinweise liefert – da das Bühnenbild diesbezüglich alles offen lässt – für Regisseur Barry Goldman war es wichtig, den Bezug zu Irland nicht zu verlieren.³³²

Das Programmheft ist außen mit grüner Schrift auf grünem Hintergrund eine Referenz an Irland. Der religiöse Hintergrund – wie in der Pressemappe beschrieben – wird durch ein Zitat aus der Bibel auch im Programmheft untermauert.³³³ Das erste Bild, das sich im Programmheft findet, stellt eine Ansammlung an Heiligenfiguren und -Bildchen dar.³³⁴ Nach einem Überblick über alle Beteiligten der Produktion³³⁵ widmet sich der Rest des doch dreißig Seiten umfassenden Programmhefts vorwiegend Texten, die sich mit dem Thema des Stückes auseinandersetzen.

Unter der Überschrift: „I am the Greatest“ gibt es ein kurzes Portrait über Martin McDonagh in dem vor allem auf den Zwischenfall mit Sean Connery angespielt wird.³³⁶ Die Nebenseite zeigt ein Schwarz-Weißfoto³³⁷ eines triumphierenden Boxers. Unter der Überschrift „West of Eden“ gibt es eine kurze Beschreibung des Stückes mit zwei Kommentaren aus dem Text von Father Welsh über Leenane. Auf der nächsten

³³¹ Siehe: ebenda, Seite 4.

³³² Siehe: Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, ab Seite 1027.

³³³ Programmheft: *Der einsame Westen*. Elisabethbühne, Salzburg, Spielzeit 2000/02, Seite 1. „Wer von euch ohne Sünde ist, der werfe den ersten Stein.“ Johannes 7,8.

³³⁴ Ebenda, Seite 2.

³³⁵ Ebenda, Seite 3.

³³⁶ Siehe: ebenda, Seite 4.

³³⁷ Das Programmheft ist schwarz-weiß gehalten.

Seite befindet sich ein Foto eines einsamen irischen Hauses, darunter ein Zitat aus James Joyce' *Ulysses*.³³⁸

Auf der nächsten Doppelseite steht ein Songtext von Element of Crime („Irgendwo im Nirgendwo“) und ein Zitat von Jacques Leclercque über die Sünde, außerdem ist eine Landkarte der Umgebung Leenanes abgebildet.³³⁹ Unter der Überschrift „Paradise lost“ sind zwei kurze Texte zu finden, der eine von E.M. Cioran aus: „Lehre vom Zerfall“, der andere von C. Enzensberger, „Größerer Versuch über den Schmutz“, das Foto auf der Nebenseite zeigt einen Steinstrand.³⁴⁰

Die nächste Doppelseite steht ganz im Zeichen von Brüdern: Unter der Überschrift „Brothers in arms“ finden sich unten zwei Fotos, links von zwei alten Brüdern, rechts von zwei jungen. Darüber zwei Zitate aus der Bibel³⁴¹ sowie Hinweise auf die Namen von Valene und Coleman: „Koloman: männlicher Vorname keltischen Ursprungs, eigentlich „Der Einsiedler“.“³⁴² Valene: „Valentine: männlicher Vorname lateinischen Ursprungs, eigentlich „Der Kräftige“.“³⁴³

Religiös geht es auf den nächsten Seiten weiter: neben zwei Zitaten aus dem Text, eines von Coleman über Valene, eines von Valene über Coleman, finden sich zwei weitere Bibelzitate sowie eine Abbildung von Guido Reni: Kains Brudermord.³⁴⁴

Die nächste Doppelseite widmet sich Girleen: unter der Überschrift „Die heilige Sünderin“ sind zwei Texte von Jacobus de Voragine³⁴⁵ abgedruckt, sowie eine Namensklärung zu Maria und Magdalena: „Maria, hebräisch Mirjam, „Die bittere“, „Die Betrübte“, „Die von Gott geliebte“,“³⁴⁶ „Magdalena: die aus Magdala am See Genezareth Stammende.“³⁴⁷ Die Doppelseite wird von einem Bild von Georges de La Tour, „Die reuige Magdalena“ und der Textstelle aus dem Stück, in der Father Welsh Girleen nach ihrem Vornamen fragt vervollständigt.

Auch wenn die nächste Doppelseite keine Überschrift trägt, das Herz steht im Mittelpunkt der Texte (zwei Zitate aus dem Stück, eines von Girleen über die Kette mit Herz, eines zwischen Valene und Girleen über ihr Herz) und zwei Abschnitte aus

³³⁸ Programmheft: *Der einsame Westen*. Elisabethbühne, Salzburg, Spielzeit 2000/02, Seite 6 – 7.

³³⁹ Ebenda, Seite 8 – 9.

³⁴⁰ Ebenda, Seite 10 – 11.

³⁴¹ Matthäus 7, 1 – 3 und Matthäus 7, 4 – 5.

³⁴² Siehe: Programmheft: *Der einsame Westen*. Elisabethbühne, Salzburg, Spielzeit 2000/02, Seite 12.

³⁴³ Siehe: ebenda, Seite 13.

³⁴⁴ Ebenda, Seite 14 – 15.

³⁴⁵ Jacobus de Voragine: Von Sanct Maria Magdalene – Siehe: ebenda, Seite 16.

³⁴⁶ Ebenda, Seite 16.

³⁴⁷ Ebenda, Seite 16.

James Joyce: „Chamber music“.³⁴⁸ Das dazugehörige Bild ist eine Madonnendarstellung mit Herz.³⁴⁹

Unter der Überschrift: „Der gute Hirte“ ist der Text des Briefes von Father Welsh an Valene und Coleman abgedruckt.³⁵⁰ Auf beiden Seiten findet sich ein langes Foto mit fünf hintereinander hergehenden Schafen, auf der rechten Seite unten der Text von Johannes 10,14.³⁵¹

Die nächsten Seiten sind mit Überschriften der sieben Todsünden versehen: Beginnend mit: „Du sollst nicht töten“. Auf dieser Seite findet sich Colemans Bestätigung, seinen Vater umgebracht zu haben als Zitat klein links, den größten Teil der Seite nimmt ein Auszug aus Georg Seeßlein: „Der falsche Tod“ ein,³⁵² abgerundet von einem zweiten Zitat zu dem Thema von Raymond Chandler.³⁵³ Das Foto auf der rechten Seite zeigt vermutlich ein Gefängnis – es ist Stacheldraht am Dach zu sehen – vorne an der Fassade ist ein Schild mit dem Hinweis auf ein Beerdigungsinstitut zu entziffern.³⁵⁴

Die nächste Doppelseite unter der Überschrift: „Du sollst nicht stehlen“ behandelt die Kartoffelchips und den Kartoffelschnaps.³⁵⁵

Unter der Überschrift „Du sollst nicht begehren deines Nächsten Weib“ findet sich die Geschichte wieder, die Valene erzählt, als er Coleman gesteht, was mit Alison O’Hoolihan geschehen ist. Außerdem gibt es Auszüge aus John Steinbecks: „Jenseits von Eden“ zu lesen.³⁵⁶ Das Foto auf der rechten Seite zeigt vor einer irischen Häuserreihe zwei Buben die ein Mädchen beobachten, das Flöte spielt.

Abschließend findet sich unter der Überschrift: „... und vergib uns unsere Schuld“ ein Text von E.M. Cioran aus: „Lehre vom Zerfall“³⁵⁷ und einem Ausschnitt aus Valene und Colemans ‘Entschuldigungsspiel’ der siebten Szene. Das Foto auf der rechten Seite zeigt einen knienden, betenden Mann.³⁵⁸

³⁴⁸ XI und XXVII. Siehe: Programmheft: *Der einsame Westen*. Seite 18.

³⁴⁹ Ebenda, Seite 19.

³⁵⁰ Ebenda, Seite 20.

³⁵¹ „Ich bin der gute Hirte; und ich kenne die Meinen und bin gekannt von den Meinen, wie der Vater mich kennt und ich den Vater kenne; und ich lasse mein Leben für die Schafe.“ Ebenda, Seite 21.

³⁵² Ebenda, Seite 22.

³⁵³ „Es ist nicht komisch, daß ein Mensch getötet wird, aber manchmal ist es komisch, daß jemand wegen so geringfügiger Dinge getötet wird.“ Raymond Chandler, zitiert in: ebenda, Seite 22.

³⁵⁴ Ebenda, Seite 23.

³⁵⁵ Siehe: ebenda, Seite 24 – 25.

³⁵⁶ Siehe: ebenda, Seite 26.

³⁵⁷ Siehe: ebenda, Seite 28.

³⁵⁸ Ebenda, Seite 29.

Das schiefe Bühnenbild erfüllt in dieser Inszenierung eine andere Funktion als bei *Der Kissenmann* in Bregenz.³⁵⁹ Hier steht die schiefe Ebene für das ‘Verrückte’ des Stückes, das durch diese zusätzliche physische Herausforderung der Schauspieler eine andere Dimension erlangt.

I guess there are many reasons – aesthetically speaking it is “interesting” and an easy way to separate the reality from the theatricality. Also for the actors, this imposes a clear physical condition with the characters and the story. Basically – the play is schräg – as are the characters and their reality has a different slant that the “normal” world has. The “unvers” of our telling was slanted from the beginning and the audience is obliged to readjust their manner of looking at it without having to explain.³⁶⁰

Auffallend ist die starke Verbindung zur Religion, die durch dieses Programmheft vermittelt wird. So detailverliebt das Programmheft ist, es bildet dadurch fast ein Gegenstück zur Inszenierung, die das Stück mit wenigen Requisiten und wenigen Möbeln, einer nicht realistischen sondern stilisierten Bühne in einer großteils auf Überzeichnung angelegten Regiearbeit präsentiert. Das Programmheft würde zur Uraufführung in Irland passen, deren Intention vor allem das optische Bild aller folgenden Aufführungen prägte.

Abgesehen von Unstimmigkeiten in der Sprache ist die Inszenierung von Barry L. Goldman jedoch werk- und texttreu. Die kleinen Änderungen im Spiel wirken vor allem verstärkend, ändern aber nichts an der Aussage des Stückes.

³⁵⁹ Siehe: IV.3.2. *Der Kissenmann*, Kosmos Theater, Bregenz.

³⁶⁰ Interview mit Barry Goldman vom 19.03.2009. Im Anhang, Seite 1029.

IV.1.3.2.1. Pressestimmen zu *Der einsame Westen* (2001):

Heidemarie Klabacher fängt ihren Bericht in den Salzburger Nachrichten mit einer der Aussagen McDonaghs an – dass Bühnenstücke eine der leichtesten Kunstformen sind³⁶¹ – um dann in ein paar Sätzen den wesentlichen Inhalt des Stückes zu beschreiben. Besonders hervorgehoben wird bei ihr der Einsatz der Sprache:

Der massive Gebrauch von S- und sonstigen Schimpfwörtern erinnert durch die ständigen Wiederholungen und Abwandlungen an die Schreibtechnik Thomas Bernhards. Aber selbst die heillosen Flüche und Tiraden gegen den Katholizismus verletzen keine Gefühle, weil sie in der Übertreibung die ironische Brechung schon in sich tragen.³⁶²

Sie erwähnt die Leistung jedes einzelnen Schauspielers und endet mit dem Hinweis auf die Regie Barry L. Goldmanns:

Im ersten Teil besticht die Produktion mit ihrem konsequent gesteigerten Tempo. Nach der Pause werden Längen spürbar, obwohl die brüderliche Bosheit ihren Siedepunkt erreicht.³⁶³

Nicht ganz so überzeugt die Kritik von Franz Mayrhofer:

Wo die Sprache versagt, weil der Wortschatz nicht vorhanden ist, hilft oft ein Substantiv an Stelle eines Epitheton ornans. So heißt es dann „Sch... Vater“ und so weiter, so dass man mit etwa 300 Wörtern für ein Theaterstück das Auslangen finden kann, wenn man diese Sch... Füllsel nur oft genug in Kraft setzt.³⁶⁴

Mit Anspielungen auf den Alkoholgenuss des Autors und einem Aufzählen der Schauspieler und den Rollen schließt der kurze Artikel mit: „Dennoch: Ein Erfolg.“³⁶⁵

³⁶¹ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

³⁶² Heidemarie Klabacher: *Bruderzwist in Irland*. Salzburger Nachrichten, 19.01.2001, Seite 11.

³⁶³ Ebenda.

³⁶⁴ Franz Mayerhofer: *Sch... Sprache*. Die Furchen, 25.01.2001, Seite 19.

³⁶⁵ Ebenda.

IV.2.1.1. Deutschsprachige Erstaufführung von *The Cripple of Inishmaan* (1997):

Das Stück *The Cripple of Inishmaan*, das in Österreich noch nicht zur Aufführung gelangte und in Deutschland über die Jahre sehr oft gespielt wurde und auch weiterhin immer wieder am Spielplan kleinerer Theater zu finden ist, hatte in Zürich am 30. Oktober 1997 seine deutschsprachige Erstaufführung.

Nicht nur in der online zu findenden Kritik wird hier mehrmals darauf hingewiesen, dass einiges an der Inszenierung nicht gestimmt habe. In knappen Sätzen verweist Reinhard Riedl hier auf die Unzulänglichkeiten der Inszenierung und des Stückes und benennt schon im Titel den größten Kritikpunkt: „Der Krüppel von Inishmaan – atmosphärische Dichte ohne Kern“³⁶⁶. Etwas bissig fasst Reinhard Riedl Inhalt und Darstellung zusammen:

Die Schnappschussaufnahme des Krüppels Krüppelbillys im amerikanischen Motel, wo er, Selbstmitleid hustend, einen Text spricht zwischen Film und Wirklichkeit, zeigt uns die Zweifelhaftigkeit des Hollywoodtraums und die alte Theaterweisheit, dass nur die allerbesten Schauspieler schlechte Schauspieler spielen können – wenn nicht, wie in dieser Inszenierung, die Zweifelhaftigkeit selber zweifelhaft erscheinen soll. [...] Er [Babbybobby] durchkreuzt die opportunistische humanistische Rechnung, ist als einziger in seiner vorgegebenen Authentizität überzeugend.

Ansonsten sieht man in dieser Produktion, angefangen bei der Musik, vor allem aber auch beim Text und den Mühen der SchauspielerInnen damit, viel gewalttätig gewolltes, hilflos verfehltes Spiel, auf dem (noch?) bescheidenen schauspielerischen Niveau der JungdarstellerInnen, wie auf dem gewohnt hohen Niveau der Stars.³⁶⁷

Etwa ein Jahr später kam es zur Deutschen Erstaufführung des Stückes im Stadttheater Hildesheim. Ab dem 17. Oktober 1998 stand das Stück *Der Krüppel von Inishmaan* auf dem Spielplan des Theaters, in der Ankündigung und Werbung für das Stück wurde mit Sätzen wie: „ein pralles, dialogstarkes Schauspieltheater mit liebevoll gezeichneten Charakteren!“³⁶⁸ geworben. In der Zeitschrift des Theaters wird noch näher auf das Stück eingegangen: es wird vor allem der Inhalt des Stückes nacherzählt, um anschließend die Charaktere noch genauer zu beschreiben:

Ob mit oder ohne körperliche Gebrechen – es sind allesamt Quälgeister und komische Käuze [...] Hart aber herzlich gehen sie miteinander um, hauen sich Worte und Ziegelsteine um die Ohren, ernähren sich von Whiskey und Klatsch[...]³⁶⁹

³⁶⁶ Reinhard Riedl: *Der Krüppel von Inishmaan – atmosphärische Dichte ohne Kern*. 27.11.1997, http://www.ifi.uzh.ch/~riedl/Kritiken_5.html

³⁶⁷ Ebenda.

³⁶⁸ Werbekarte des Stadttheaters Hildesheim, Spielzeit 98/99, *Der Krüppel von Inishmaan*.

³⁶⁹ Zeitschrift des Theaters, Ausgabe Oktober 1998, Stadttheaters Hildesheim.

Auffallend an den Besprechungen dieses Stückes ist, dass nicht näher auf die Übersetzung eingegangen wird, obwohl diese gleich unpassend für die örtlichen Begebenheiten ist wie bei *Die Beauty Queen von Leenane*.

Neben Aufführungen im Theater 89 in Berlin (2003) und im Ernst Deutsch Theater in Hamburg im selben Jahr, gibt es seit der Erstaufführung 1997 viele Inszenierungen des Stückes in ganz Deutschland, vor allem an kleineren Bühnen, Laienbühnen und Schauspielschulen. Das breite Spektrum an Rollen für verschiedene Alterstufen, die wenigen nötigen Umbauten, Nostalgie, Klischees, Komik, Geschichten, Dialoge und der körperliche Einsatz, den das Stück fordert, sind für solche Bühnen hervorragendes Material.

IV.2.1.2. Deutschsprachige Erstaufführung von *Der Leutnant von Inishmore* in Berlin und Bochum (2001):

In Deutschland kam es zeitgleich in Berlin im Deutschen Theater und Bochum zur deutschsprachigen Erstaufführung von *Der Leutnant von Inishmore*. Martin McDonagh kam zur Berliner Premiere. In einem Bericht von der Premiere am 28. September schreibt Steffen Richter in der Welt neben einer kurzen Zusammenfassung des Inhalts über die Reaktion McDonaghs.

Ein „very funny play“, meint McDonagh, der zur Premiere nach Berlin kam. Die Parolen, mit denen hier in den Kampf gezogen wird, sind nur noch leere Sprachhülsen. Ziele sind in dem Maße eingedampft, in dem die Auseinandersetzungen aggressiver geworden sind und ihren Sinn nur noch in sich selbst finden. McDonagh macht aus ihnen eine politische Farce. „Vielleicht kann man dem Terror nur mit Lachen begegnen“. Es wäre nicht jenes befreiende Lachen, in dem sich eine unerträgliche Anspannung löst. Ein freudloses Lachen dürfte das Begleitgeräusch von McDonaghs Horror-Szenarien werden. Dieser Humor will nicht mehr versöhnen, sondern zur „Stimme der Wut und des Zorns“ werden – freilich einer „pazifistischen Wut“. Kann man sich angesichts der Gewalt über Gewalt lustig machen? „Sicher, es gibt keinen besseren Zeitpunkt für ein Stück gegen den Terrorismus“.³⁷⁰

In wie weit die weiteren Zitate McDonaghs an dem Abend geäußert wurden oder nur aus den schon vorhandenen Interviews ins Deutsche übertragen wurde, lässt sich nicht nachvollziehen.³⁷¹

Die Inszenierung unter der Regie von Patrick Schlösser in Bochum hatte am selben Abend Premiere. Die Pressestimmen sind durchweg positiv und in den ersten Tagen nach der Premiere findet sich vor allem eine Kurzzusammenfassung des Plots in den Besprechungen wieder.

Beispiele hierfür:

Nicht vom Tier im Menschen, vielmehr vom Tierfreund aber Menschenverächter erzählt diese Fabel, in der die Katze Wee Thomas, Padraics einziger Freund, Medium ist, um die Unverhältnismäßigkeit von Anlass und Aufwand zu demonstrieren.³⁷²

So zu finden in der Westdeutschen Allgemeinen Zeitung, geschrieben von Andreas Wilink. Und weiter in seiner Kritik:

³⁷⁰ Steffen Richter: *Premiere: Der Leutnant von Inishmore, IRA fand ihn zu durchgeknallt, doch er wollte seinen toten Kater rächen*. Die Welt, 28.09.2001;

http://www.welt.de/print-welt/article478500/Premiere_Der_Leutnant_von_Inishmore.html

³⁷¹ Siehe: II.1. Interviews und Portraits.

³⁷² Andreas Wilink: *Der Leutnant von Inishmore – Zweimal schwarzer Kater*. Westdeutsche Allgemeine Zeitung, 01.10.2001.

Das raffiniert gebaute Stück, sein Milieu, die Figuren und ihre Querverbindungen sind wie sie sind. Jede Kunstanstrengung fiele hier in Ohnmacht. Die Präzisierung und Intensivierung der Charaktere, das Direkte und entwaffnend Wahrhaftige ist das Eigentliche, wenn nicht Einzige, was zählt.³⁷³

Ähnliches ist in der Frankfurter Allgemeinen Zeitung zu finden:

Wegen eines banalen Anlasses, den die Verwechslung nur pointiert, mussten vier Menschen sterben, die in einem tumben Nebeneinander von Gefühligkeit und Gewaltbereitschaft, Ennui und Fanatismus, Paranoia und Patriotismus jedes Maß und die Kontrolle über sich verloren haben. Der penible Abbildrealismus, der bis zum letzten Blutspritzer durchgehalten wird, lässt, je weiter es sich in die Groteske dreht, das Stück umso ungeheuerlicher wirken: So kann das Lachen zu einem Stachel werden, der noch bohrt, als der Vorhang längst gefallen ist.³⁷⁴

Selbst im Standard findet sich eine Besprechung der Berliner Inszenierung: hier kommt die Regiearbeit von Jan Jochymiski nicht ganz so gut weg. Ronald Pohl: „[...] kitzelt auf einer mit Kork ausgelegten Bühne den Wahnwitz dieses Satyrspiels nur ganz bescheiden hoch.“³⁷⁵

Ebenfalls nicht positiv die Kritik in der TAZ. Weder zum Stück, noch weniger jedoch zu der Regie, hat Christiane Kühl Positives zu sagen:

[...] McDonagh hat ein Stück über den Bankrott der Rebellion geschrieben, über das Leerlaufen der zirkulären Phraseologien der irischen Fanatiker. [...] McDonaghs Farce ist gut gebaut, sprachlich luzide komisch, tangiert allerdings keine einzige Frage, die derzeit in Zusammenhang mit Terrorismus und Fanatismus interessiert. Und Jan Jochymiski [...] hat dem nichts hinzuzufügen – seine Inszenierung folgt so brav dem Text, dass man sich fragt, ob Theatermacher eigentlich sehr viel heller als die porträtierten Berufsterroristchen sind. Eine well-made Terrorfarce im dramatischen Business-as-usual ist jedenfalls ziemlich überflüssig heute.³⁷⁶

Matthias Heine fasst in seinem Artikel in der Welt beide Inszenierungen zusammen und stellt sie einander gegenüber: hier ein paar Auszüge aus dem Artikel: „Gotteskrieger der westlichen Welt“³⁷⁷:

[...] als später die Leichen dreier seiner Spießgesellen in Berlin zerhackt, in Bochum zersägt werden, kichern die Zuschauer.
[...] grandios konstruierte Splatter-Farce [...]
[...] McDonagh [...] gibt [...] zu, dass er die Splittergruppe Irish National Liberation Army (INLA) auch deshalb auf die blutige Schippe nimmt, weil ihm das risikoloser erschien als der größeren IRA den dramatischen Fehdehandschuh hinzuwerfen.

³⁷³ Andreas Wilink: *Der Leutnant von Inishmore – Zweimal schwarzer Kater..*

³⁷⁴ Andreas Rossmann: *Apokalypse Marke Eigenbau*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 01.10.2001.

³⁷⁵ Roland Pohl: *Die Sterntalerkinder von Berlin-Mitte*. Der Standard, 01.10.2001, Seite 21.

³⁷⁶ Christiane Kühl: *Splitter und Splatter*. TAZ. 01.10.2001, Seite 14.

<http://www.taz.de/pt/2001/10/01/a0108.nf/text>

³⁷⁷ Matthias Heine: *Gotteskrieger der westlichen Welt*. Die Welt, 01.10.2001.

http://www.welt.de/print-welt/article478885/Gotteskrieger_der_westlichen_Welt.html

In Berlin gibt es mehr zu lachen, in Bochum gibt es mehr zu gucken. In Berlin ist mehr von McDonaghs manchmal geschwätzigem Text gestrichen worden, weshalb die Pointen deutlicher akzentuiert werden können und das Lachen mehr Hallraum bekommt.

Die Berliner Aufführung ist abstrakter, die Bochumer realistischer.

In Berlin fließt mehr Katzenblut, in Bochum mehr Menschenblut.

Und in beiden Städten barmt das Publikum mehr um die Katzen als um die Menschen.

Die Gotteskrieger der westlichen Welt sind nicht bärtig wie die in Kabul. Aber ihre Phrasen haben einen genauso langen Bart.³⁷⁸

Selbst in der Neuen Zürcher Zeitung wird die Inszenierung in Berlin besprochen. Auch hier ist die Besprechung wenig freundlich, Christoph Funke meint am Ende seines Artikels sogar, es wäre besser gewesen, das Stück so gar nicht aufzuführen³⁷⁹. Am Beginn des Absatzes über *Der Leutnant von Inishmore*, ein Satz, der das Wesentliche des Stückes einfängt:

[...] es [geht] um Katzen. Eine wird überfahren, eine zweite in anstrengender Arbeit schwarz gefärbt und dann doch abgeknallt, eine dritte, die eigentlich die erste sein soll, ist plötzlich wieder da, lebend.³⁸⁰

Nicht am Stück, am Regisseur, scheitert die Aufführung:

[...] McDonagh, [...], will sein Stück „Der Leutnant von Inishmore“ aus pazifistischer Wut auf den Terror geschrieben haben. Wenn das so ist, brauchte man aber zumindest eine theatralische Umsetzung der kruden Geschichte, die den Schrecken in Ironie auflöst und hinter dem gequält mörderischen Getue von sieben Männern und einem Mädchen das Kindliche, Trotzige, Naive entdeckt.³⁸¹

Ebenfalls verhalten die Kritik über die Berliner Inszenierung in der Zeit, jedoch weniger auf etwaige künstlerische Mängel bezogen, sondern vielmehr in den Kontext der Zeit gesetzt:

[...] die makabre, blutige, exzellent gebaute Farce des gebürtigen Iren zeigt ja, am Beispiel eines durchgeknallten IRA-Splittergruppenkämpfers, der wegen eines Katzenmordes Amok läuft, die Sinnlosigkeit eines blindwütigen Terrors.³⁸²

Allerdings fügt der Autor Gerhard Jörder hinzu, dass zu dieser Zeit, nur Wochen nach dem 11. September, eine mit Leichenteilen übersäte Bühne pietätlos und deplaziert wirke. Ebenso wie der Text in dieser Beziehung seine eigentliche Wirkung durchaus einbüßen muss, wenn er mit „überkandideltem Witz den Wahnsinn psychopatischer

³⁷⁸ Matthias Heine: *Gotteskrieger der westlichen Welt*.

³⁷⁹ Siehe: Christoh Funke: *Menschen gegen das Gesetz*. NZZ, 02.10.2001.

<http://www.nzz.ch/2001/10/02/fe/article7P2WV.html>

³⁸⁰ Ebenda.

³⁸¹ Ebenda.

³⁸² Gerhard Jörder: *Blut und Honig*. Die Zeit, Nr. 41, 04.10.2001, Seite 56.

http://www.zeit.de/archiv/2001/41/200141_theaterberlin.xml?page=3

Tötungslust bloßlegen will³⁸³. Und so beendet Gerhard Jörder seinen Artikel mit einer Frage an das Theater im Allgemeinen:

Jan Jochymskis Inszenierung ist deutlich die Beklommenheit anzumerken. Unter dem Druck der aktuellen Schrecknisse wird die Farce, so gut es geht, auf den notwendigen Ernst heruntergezoomt – und der entgegengesetzte, theatralisch ergiebigere Weg ins absurd Überdrehte vermieden. [...] Terrorist Padraic, Tierfreund und Menschenfeind, schrumpft darüber zum melancholischen Sadisten – statt sich zum lächerlichen Irren aufzublähen. Selbst jetzt noch, nach diesem Zähmungsakt, bleibt ein mulmiges Gefühl. Eins, das stets sich einstellt, wenn das Theater es mit einer furchtbaren Realität aufnehmen muss [...]. Doch dieses Hin- und Hergerissensein, das die Selbstbeobachtung des eigenen Voyeurismus einschließt – ist es womöglich das Einzige, was das Theater in solcher Situation beisteuern kann?³⁸⁴

³⁸³ Gerhard Jörder: *Blut und Honig*.

³⁸⁴ Ebenda.

IV.2.2.1. *Der Leutnant von Inishmore*, Akademietheater (2002):

Zur österreichischen Erstaufführung des Stückes kam es Anfang 2002. Am 25. Jänner hatte das Stück unter der Regie von Dimiter Gotscheff im Akademietheater in Wien Premiere.

Regie:	Dimiter Gotscheff
Bühne:	Katrin Brack
Licht:	Luk Perceval/Mark van Denesse
Musik:	Sandy Lopicic
Choreographische Mitarbeit:	Blanka Modra
Donny:	Johannes Terne
Davey:	Werner Wölbern
Padraic:	Samuel Finzi
Mairead:	Birgit Minichmayr
Christy:	Michael Masula
Brendan:	Michele Cuciuffo
Joey:	Daniel Jesch
James:	Stefan Wieland
Wee Thomas:	Struppi (und im Verlauf der Spielzeit andere ³⁸⁵)

³⁸⁵ Siehe auch: Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008. Im Anhang, ab Seite 978.

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsbeschreibung erfolgt aufgrund der Aufzeichnung der Generalprobe³⁸⁶ vom 25. Jänner 2002 sowie des Theaterbesuches vom 31. Mai 2003 und 28. Juni 2003.

Schauspieler, Rollen und Kostüm:

Donny, gespielt von Johannes Terne, trägt helle Hosen, dazu eine helles T-Shirt mit einem ärmellosen, weißgrundigen, rot und braun gestreiften Pullover, darüber dunkle Hosenträger. Elemente dieses Kostüms passen besser in die Siebzigerjahre, so wie auch bei Davey, verdeutlichen aber nur die Abgeschiedenheit des Ortes, an dem das Stück spielt. Johannes Terne verkörpert den verängstigten Vater des Terroristen Padraic glaubhaft. Mit Werner Wölbern als Davey ergeben die beiden ein wunderbar clounesques Paar, das die Absurdität der Situation noch unterstreicht.

Davey, gespielt von Werner Wölbern, trägt einen dunklen Anzug, dazu ein beiges Hemd. Mit seinen langen, rotblonden Haaren, dem Damenfahrrad und dem weißen Helm sieht er lächerlich aus. Auch wenn das Alter nicht stimmt, Werner Wölbern ist trotzdem überzeugend in der Rolle des jugendlichen Davey.

Padraic, gespielt von Samuel Finzi, trägt eine dunkelgraue Hose, zu Beginn ein grünes Shirt, das er auszieht, sobald er den Text mit Wee Thomas am Arm zu Ende gesagt hat. Mit Tarnstreifen im Gesicht und über der Brust gekreuzten Gurten sieht Samuel Finzi wie ein Guerillakämpfer aus. Am Rücken, kaum leserlich, steht „Free Eire“ mit dunkler Farbe geschrieben. Wie einundzwanzig sieht Samuel Finzi nicht mehr aus, aber im Verhältnis zu allen anderen ist die Besetzung stimmig.

Mairead, gespielt von Birgit Minichmayr, trägt enge helle Hosen, eine gelbe Jacke, weiße Stutzen, die fast bis zu den Knien über die Hose gezogen sind und ein Luftdruckgewehr. Mit kurzen, irisch-roten Haaren, ihrem entschlossenen Auftreten und der Vorliebe, das Luftdruckgewehr auch einzusetzen, ist Birgit Minichmayrs Mairead glaubhaft ein Mädchen, das keines sein will.

³⁸⁶ Da es sich eindeutig nicht um eine Aufzeichnung mit Publikum handelt, die Aufzeichnung aber mit 25. Jänner 2002 angegeben ist, muss angenommen werden, dass es sich hierbei um die Generalprobe oder einer letzten Probe handelt.

Christy, gespielt von Michael Masula, trägt einen blau-weiß-braunen Schottenrock, ein schwarzes T-Shirt darüber ein braunes Jackett. Dazu schwarze Militärstiefel und eine schwarze Wollmütze.

Brendan, gespielt von Michele Cuciufo, trägt rote Hosen und ein helles Jackett, auch er hat Tarnfarbstreifen im Gesicht, zusätzlich auf der Brust ein großes, mit schwarzer Farbe gezeichnetes Kreuz. Seine Mütze ist rosafarben.

Joey, gespielt von Daniel Jesch, trägt helle Hosen, dunkelgrünes T-Shirt und ein helles Jackett und eine ebenfalls helle Mütze. (Alle Farbtöne schwanken zwischen Sandfarben und braun.)

James, gespielt von Stefan Wieland, trägt nichts weiter als hellblaue Boxershorts. Gefesselt und aufgehängt ist Stefan Wielands Drogendealer ein glaubwürdiges Opfer von Mad Padraic.

Und Wee Thomas ist ein schwarzer Kater mit weißen Pfötchen.

Bühne:

Etwas rechts von der Mitte ist eine Apparatur von größeren und kleineren runden Behältern zu sehen. Der auf der linken Seite ist schwarz und liegend, könnte ein Silo oder ähnliches sein, der auf der rechten Seite ist weiß und stehend, fast bis zur Höhe der ersten Plattform reichend. Schläuche laufen in zwei große weiße Plastikeimer. Die Rückwand der Bühne ist die Feuerwand, – mit groben, schwarzen Pinselstrichen ist „Home sweet Home“ auf die Wand gemalt – vor der ein Baugerüst aufgestellt ist. Auf der ersten Plattform des Gerüsts steht in der Mitte eine Band, die live spielt. Schlagzeug, Gitarre, Dudelsack u.a. Die zweite Plattform, durch mehrere Leitern verbunden, ist nicht ganz so lang, von ihrer linken Seite führt eine Treppe bis hinauf hinter die Bühne. (Auf ihr steht der Dudelsackspieler zu Beginn des Stückes.)

Vorspiel und Erste Szene:

Beginn: Vorhang. Beginn des Stückes: Padraic steht in der Mitte vor dem Vorhang, das Licht geht langsam an, nur auf ihn gerichtet, so dass zwei gespenstische Schatten von ihm auf dem Vorhang zu sehen sind. Padraic hält Wee Thomas im Arm und streichelt ihn. Padraic: „All I want is an Ireland free. Free for kids to run and to play. Free for men and woman to dance and sing. Free for cats to roam the roads without fear of being brained. Thomas, is that too much to ask?“³⁸⁷ Dann setzt er den Kater ab, der Kater verschwindet in einem kleinen Loch bei seinen Füßen. Anschließend zieht Padraic sich den Sweater aus und lässt ihn ebenfalls in das Loch fallen. Auf seiner Brust ist in großen, groben Buchstaben zu lesen: Wee Thomas. Die Hosenträger sind überkreuzt, aus dem hinteren Hosenbund holt er zwei Pistolen. Dann dreht sich Padraic halb nach links und fragt noch einmal: „Is that too much to ask, now?“ Musik setzt ein, der Vorhang hebt sich und gibt den Blick auf die Bühne frei. Padraic geht langsam in der Mitte nach hinten und singt: „The night was dark, and the fight was ending, the moon shown down on O’Connor street.“ Padraic geht langsam nach links während er singt. Dann klettert er links eine Leiter hinauf. „I stood alone where great men perished, some had gone their god to meet“. Von links und rechts kommen drei Menschen auf die Bühne. Einer bleibt gleich links stehen, einer gleich rechts hocken und der dritte (ebenfalls von rechts kommend) hockt sich in der Mitte hinten unter das Gerüst. Es sind Christy, Joey und Brendan. Padraic erreicht die erste Plattform, klettert auf einer etwas weiter in der Mitte hinaufführenden Leiter weiter zur zweiten. Sobald Padraic oben ist und fertig gesungen hat, läuft er die Treppe hinauf, ganz aus dem Bild hinaus. Die Band ändert radikal ihren Rhythmus, es wird laut! Die drei Figuren auf der Bühne, Christy, Joey und Brendan, gehen, sich sehr übertrieben anschleichend, mit jeweils einer gezogenen Waffe, die mit beiden Händen im Anschlag gehalten wird, auf das Loch vorne in der Mitte der Bühne zu. Alle drei haben den gleichen Weg zurückzulegen und machen synchron die übertrieben großen Schritte. Beim Loch angekommen, hört die Musik auf und sie sagen gleichzeitig: „Oh, Wee Thomas!“ Sie halten ihre Pistolen in das Loch hinein, schließlich holt der Mittlere, Christy, eine Granate (oder ähnliches) aus seiner Jackentasche und lässt sie ins Loch fallen. Lachen im Publikum. Es ist eine Explosion zu hören und Rauch steigt

³⁸⁷ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine.

aus dem Loch. Die drei bücken sich und sagen: „ohhhhhh, Wee Thomas“, dann holen sie ein nur sehr entfernt an eine tote schwarze Katze erinnerndes Etwas aus dem Loch und die Musik setzt wieder an, leichte, beschwingte Tanzmusik. Die Drei tanzen, Christy wirft die tote Katze durch die Luft, schließlich wird die Katze im Kreis von einem zum anderen geworfen, auf den Boden und den Silo geschlagen. Christy klettert rechts auf die Leiter am Gerüst, fängt die Katze auf und wirft sie oben in den weißen Silo hinein. Dann klettert er wieder herunter, die Drei machen sich an dem Silo zu schaffen, füllen einen der Eimer mit Maische, holen die tote Katze aus dem Eimer und schlagen sie wieder auf den Boden. Währenddessen laute Musik. Dann ziehen sie sich ihre Mützen als Sturmmasken über die Gesichter und schleichen in drei verschiedene Richtungen mit gezogenen Waffen davon. Die Bühne ist leer und die Musik wechselt abrupt zu Dudelsack und irisch angehauchter Volksmusik. Von links kommt Davey auf einem rosa Damenklapprad mit Korb an der Lenkstange und Helm am Kopf hereingefahren. Er dreht einige Runden auf der Bühne und stoppt dann abrupt hinter dem linken Silo. Dann erscheint er wieder, er trägt das Fahrrad, sieht den toten Kater, hebt ihn auf, wickelt ihn in sein Sakko und sagt leise: „Donny?“ Die Musik hat mit dem Quietschen der Fahrradbremsen aufgehört, es wird sehr ruhig im Raum; als der Name ausgesprochen wird ertönen laute Fußballkommentare aus einem tragbaren Radio, das Donny auf der rechten Schulter trägt. Er erscheint hinter dem rechten Silo, geht hinten von rechts nach links hinter den linken, schwarzen Silo, dreht um und kommt in der Mitte von hinten gutgelaunt auf Davey zu, bleibt stehen, sieht, dass Davey nicht sehr glücklich dreinschaut, und dreht das Radio ab. Davey bückt sich und legt die Jacke mit dem toten Kater auf den Boden. Erst an dieser Stelle beginnt der Text. Beim Kommentar: „Hier hast du deine Spritze“ von Donny haut dieser Davey mit dem Radio auf den Helm. (Geräuschverstärkung durch die Band!) Die beiden reden und bewegen sich leise in der Nähe des toten Katers. Davey holt das Fahrrad als Beweis, dass er den Kater nicht überfahren habe, und hält Donny das Rad vors Gesicht (das Vorderrad fällt herunter und Donny hebt es auf). Die beiden werden immer lauter. Davey nimmt das Fahrrad und den Reifen und legt beides wieder nach hinten. Schon bevor der Name Padraic fällt, gehen die beiden rückwärts, flüstern nur noch. Dann kommen sie wieder zusammen, um über Padraic zu reden. Schließlich fällt Davey auf die Knie, um zu bitten, nicht erwähnt zu werden.³⁸⁸ Dann steht er wieder auf. Donny hebt den Kater mit der Jacke auf und gibt beides Davey, dann nimmt er sie wieder

³⁸⁸ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene One, Seite 165.

zurück, Davey nimmt sich seine Jacke, zieht sie an, nimmt sein Fahrrad und trägt und zieht es nach links weg. Licht aus, laut ist das Tor einer Fußballübertragung (auf Englisch) zu hören.³⁸⁹

Von Anfang an ist deutlich, dass diese Inszenierung nichts mit den üblichen McDonagh-Inszenierungen zu tun hat. Der Text wird zum größten Teil beibehalten, aber durch die bewusst provokant übertriebene Aussprache und das im Chor sprechen wird ihm jegliche Realität entzogen.

Dem eigentlichen Stückbeginn wurde Padraics Parole für den Kampf eines freien Irlands vorangestellt. Ebenso wird die Vorgeschichte, die Ermordung einer schwarzen Katze, dargestellt und nicht nur – später im Text – erzählt. Das Publikum kann deshalb von Anfang an die schwarze Katze mit Padraic in Verbindung bringen, Donnys Hinweis darauf, dass die Katze nicht ihm sondern seinem verrückten Sohn, dem Terroristen Padraic gehört, ist demzufolge keine Überraschung mehr.

Neben den dargestellten Änderungen ist die auffallendste Änderung an dem Stück der massive Einsatz der Musik. Diese wechselt zwischen den irischen patriotischen Liedern und fetziger, sehr lauter Musik, außerdem „kommentiert“ die Musik Handlungen der Figuren, wie bei einem Stummfilm werden Geräusche übertrieben verstärkt und künstlich nachgemacht.

Zweite Szene:

Licht und Musik setzen gleichzeitig ein, ähnlich der fulminanten Ankündigung eines Boxchampions, während die Band spielt, sind Schmerzensschreie eines Menschen zu hören. Das spärliche Licht wirft gespenstische Schatten, aus dem Off ist über einen Verstärker der Anfang des Dialoges zwischen James und Padraic zu hören. Padraic steht oben an der Stelle des Dudelsackspielers, er trägt eine schwarze, ärmellose Jacke. Er macht einige Schritte nach links und lässt sich an einer Stange hinunterrutschen. Von links stellt er einen schwarzen Sessel etwa in die Mitte der Bühne, holt dann von rechts einen starken Scheinwerfer und stellt ihn in dessen Nähe auf. Er zieht an einem links befestigten Seil: der kopfüber an zwei von Irlandfahnen gesäumten Seilen hängende James wird von rechts bis in die Bühnenmitte gezogen. Schließlich kniet James auf dem Boden, die Hände hinter dem Rücken zusammengebunden, wird aber von Padraic wieder hinaufgezogen, so dass er in der Luft hängt. Padraics Ansage: „Als

³⁸⁹ Dauer der ersten Szene bis: 00:16:30.

nächstes steht auf dem Programm³⁹⁰ wird von Trommelwirbel begleitet. Padraic holt eine Rasierklinge aus seinem linken Stiefelschaft. Bei Padraics Ausführungen gibt es ein paar Lacher im Publikum. Während er verkündet, James müsse sich für eine Brustwarze entscheiden erklingt leichte, lockende Musik im Hintergrund – bis zu seinem: „Jetzt“.³⁹¹ Padraic hat James leicht angestupst, so dass dieser von links nach rechts schwingt. Als James sich nicht entscheidet, wird er wieder in die kniende Position am Boden gebracht. Padraic stampft zwei Mal mit dem Fuß auf den Boden, Musik setzt ein, er nimmt den Schlauch, der mit dem rechten Silo verbunden ist, und beschmiert James mit Maische. James schreit. Musik endet mit Ende des Beschmierens. Padraic geht hin und her, während er James erklärt, warum dieser hier sei. Dann holt er die Rasierklinge aus seiner Hosentasche und sagt: „Wähl eine Warze“.³⁹² Padraic geht zur rechten Seite von James, dieser schreit: „die linke“, daraufhin geht Padraic zur linken Seite von James. Leise Musikuntermalung. In dem Moment, als er ansetzen will und James schreit, beginnt Padraics Handy zu läuten, es erklingt eine lange, irische Melodie. James wird wieder hochgezogen, während Padraic ans Telefon geht. Padraic setzt sich auf den Sessel. Als Padraic sagt: „Was ist mit Wee Thomas?“³⁹³, setzt leise, melancholische Geigenmusik ein. Padraic stockt, ist den Tränen nahe, fängt an zu flüstern und weint schließlich. Dann wirft er das Handy zu Boden, zieht die Pistolen und wirft auch sie auf den Boden, weinend sinkt er auf den Boden. Heulend spricht er mit James. (Lacher im Publikum) Bei „Bandwurm“³⁹⁴ springt Padraic vom Boden und nimmt eine Pistole, die er auf James richtet. Als er meint, dass James ihm anscheinend wirklich helfen will, senkt er die Waffe wieder, um sie gleich wieder zu heben, da es ihm suspekt erscheint, dass ein Drogendealer so viel über Katzen wissen kann.³⁹⁵ Nachdem James beim Leben seiner Katze Dominic schwört, keine Drogen mehr zu verkaufen, ändert Padraic sein Verhalten. Er fordert James auf, sich auf den Sessel zu setzen, gibt ihm Geld für den Bus und löst seine Fesseln. Padraic läuft hin und her, sagt immer wieder den Namen seines Katers, zieht sich seine Jacke an, hebt seine Pistolen auf. James, befreit von seinen Fesseln sinkt vor dem Sessel auf die Knie. Als Padraic weg ist – er verschwindet hinter dem linken schwarzen Silo, kommt James nach vorne zum Licht und verwünscht Padraic und

³⁹⁰ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two, [Seite 167 – 169](#).

³⁹¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two.

³⁹² Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two.

³⁹³ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two.

³⁹⁴ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two.

³⁹⁵ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Two.

seinen Kater. Dann nimmt er die Lampe und den Sessel, „irische“ Musik setzt ein, und geht. Die Bühne wird durch das Fehlen des Scheinwerfers düster.³⁹⁶

Abgesehen davon, dass die Inszenierung sehr weit von jeglichem Realismus entfernt ist, ist auffallend, dass James nur am Beginn der Szene, nicht jedoch die ganze Szene hindurch kopfüber hängen muss. Die Musik kommentiert auch hier wieder Handlung. Ansonsten ist vor allem diese Szene – abgesehen von ihrer optischen Umsetzung – fast nicht verändert worden.

Dritte Szene:

Von links kommt Davey auf seinem Rad. Er fährt langsam von links nach rechts und bremst geräuschvoll und abrupt. Dann steigt er wieder auf und fährt, begleitet von der wiedereinsetzenden Musik, auf die linke Seite der Bühne, um wieder abrupt zu bremsen – Musik hört auf – und abzusteigen. Er dreht das Rad um und schiebt es, begleitet von Musik, in die Mitte der Bühne, macht dort einige Runden und stellt es schließlich umständlich mit dem Radständer ab. Dann nimmt er aus dem voll gepackten Korb eine Schachtel Trockenfutter für Katzen und verteilt sie auf der Bühne. Jedes Mal, wenn er stehen bleibt, hört die Musik auf, jedes Mal wenn er sich bewegt, setzt sie wieder ein. Er ruft nach Katzen, wartet, nichts geschieht. Wütend wirft er einen Sack aus dem Fahrradkorb auf den Boden. Dann geht er nach vorne, nimmt den Helm ab und holt einen Taschenspiegel aus seiner Tasche, betrachtet sein Haar und bringt es in Ordnung. Daraufhin setzt er den Helm wieder auf und schreit noch einmal: „miez, miez, miez“ – auch diesmal unterstützt von dem Orchester. Es fällt ein Schuss. (Der Schuss wirkt durch Verstärkung und Echo reichlich übertrieben und laut!) Der noch kniende Davey fällt auf seinen Hintern. Mit dem Schuss hat die Musik aufgehört. Davey flüstert den Namen seiner Schwerster, springt auf, um sich mit seinem Fahrrad in Sicherheit zu bringen, weitere Schüsse fallen, jetzt wieder mit Musikuntermalung, das Rad fällt auseinander. Der letzte Schuss trifft Davey im Gesicht, daraufhin kommt, vor sich hin singend und ein Luftdruckgewehr über den Schultern, Mairead hinter dem rechten Silo hervor. Sie singt Teile von „The Dying Rebel“ und gibt dem Fahrrad einen Fußtritt. (Dass Davey fast ins Auge getroffen wurde, stört ihn zwar, als Mairead aber das Fahrrad tritt, ist er wirklich aufgebracht³⁹⁷)

³⁹⁶ Dauer der zweiten Szene bis: 00:31:00. – Fließender Übergang in die nächste Szene.

³⁹⁷ Materielles ist wichtiger als Leib und Leben. Siehe auch die anderen Stücke, vor allem *The Lonesome West*.

Davey macht den Versuch, sich auf seine Schwester zu stürzen, weicht aber sich entschuldigend wieder zurück. Als Mairead sagt: „Sie haben’s in den Nachrichten gebracht“³⁹⁸ kommt ein bestätigendes „Ja“ von der Band. Alle Kommentare von Mairead werden auf diese Weise bekräftigt. Mairead geht, das Gewehr weiterhin über den Schultern, nach hinten und nach vorne, während Davey von rechts nach links und wieder zurückgeht. Nachdem Davey die Kühe erwähnt, schlägt Mairead ihm ihr Gewehr zwischen die Beine – begleitet wird der Schlag von einer Untermalung durch die Band, wieder ähnlich den Geräuschen in Stummfilmen – Davey krümmt sich und geht zu Boden. Mairead geht weiter auf und ab, bis Davey wieder steht, dann nimmt sie, erst zärtlich, seine Hand, um am Ende ihrer Ausführung über Kühe seine Finger zu verbiegen. Davey schreit auf, hält seine rechte Hand und wendet sich von Mairead ab. Mairead bewundert ihre starke Hand. Davey geht zu seinem Rad, versucht es wieder zusammenzusetzen und zerlegt es immer mehr. Dabei erzählt er Mairead, dass er auf der Suche nach einem Ersatz für Wee Thomas ist und nennt Padraic einen bescheuerten Irren.³⁹⁹ Woraufhin Mairead ihr Gewehr auf Davey richtet und Padraic, den tapferen Sohn Irlands, verteidigt. Mairead fängt an, über die Persönlichkeit von Katzen zu reden, Davey provoziert sie, bis sie wieder mit dem Rebellenlied anfängt. In diesem Moment rutschen die drei Nordirlandterroristen Joey, Christy und Brendan mit lauten Gegröle von der Treppe auf die zweite Plattform. Sie sind mit Mönchskutten verkleidet und sprechen immer alle drei gleichzeitig. Davey trägt die Einzelteile seines Fahrrads nach vorne und sinkt verzweifelt auf die Knie, als die drei behaupten, er hätte am Morgen die Katze überfahren. Davey geht während des Gespräches mit den dreien oben auf der Plattform vorne an der Bühnenrampe auf und ab. Die Sprache der drei ist reichlich exaltiert. Sobald sie fertig sind, verschwinden sie wieder über die Treppe nach oben. Das Gebet ist noch zu hören und wird durch Geräusche der Band untermalt. Davey rennt hin und her, verzweifelt, so vor seiner Schwester als Katzenmörder verleumdet zu werden. Mairead schleicht sich von hinten an ihn heran und stößt ihm von hinten das Gewehr als Warnung noch einmal zwischen die Beine. Anschließend zieht sie, wieder singend, ab. Daveys Gesicht ist abzulesen, dass er einen Plan hat, als er den Sack vom Boden aufhebt und wieder nach Katzen ruft. Musik setzt ein. Davey ruft den Namen der Katze seiner Schwester und das Licht geht aus. Im Dunkel hört man Davey, wie er den Kater Sir Roger fängt, ihn lobt, dass er gekommen ist, und ihn

³⁹⁸ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Three.

³⁹⁹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Three.

in den Sack steckt, untermalt von erst lieblicher Musik („Moonlight“), zum Schluss durch Katzenfauchen, Kratzen und Miauen.⁴⁰⁰

Vierte Szene:

Licht geht schlagartig wieder an. Davey, noch immer den Helm am Kopf, hält in der rechten Hand den Sack, in dem sich die Katze bewegt, Donny, eine Schnapsflasche in der Hand, steht rechts von Davey.

„Die ist nicht mehr orange, wenn ich mit ihr fertig bin“⁴⁰¹ Davey holt die linke Hand hinter dem Rücken hervor und hält einen großen, schwarzen Pinsel in der Hand. Lacher im Publikum. Er stellt den Sack hin, Donny sieht neugierig und vorsichtig hinein, immer noch die Schnapsflasche in der rechten Hand. Plötzlich beginnt die Band, laut einen Verschnitt aus irischer Tanzmusik und Alpenjodler zu spielen, Donny holt die sehr orange Katze aus dem Sack (keine wirkliche Katze, eher ein Fetzen, aber so genau sieht man das nicht, da sie immer bewegt wird), er wirft sie Davey zu und beide hüpfen ausgelassen zur Musik. Davey bearbeitet dabei die Katze mit dem Pinsel. Dann stopft er sie mit Hilfe Donnys zurück in den Sack (Die Musik stoppt, die Beiden hören auf, herumzuspringen). Donnys Einwand, Davey hätte doch gleich eine schwarze Katze organisieren sollen, beleidigt Davey, der sich umdreht und nach hinten weggeht; Grund genug für Donny, in Panik zu geraten, weil er nicht alleine auf seinen Sohn warten will. Er sinkt auf die Knie, Davey kommt zurück. Im folgenden Gespräch trinkt Donny wiederholt aus der Flasche, dann wirft er Davey die Flasche zu, dieser Donny den Pinsel, der sich nun seinerseits an das Anmalen der Katze macht.⁴⁰² Wieder laute Musik wie vorhin, Donny nimmt die Katze heraus, hopst herum und malt sie weiter an, während Davey auf seinen Füßen vor und zurückwippend daneben steht und aus der Flasche trinkt. Sobald Donny die Katze wieder in den Sack steckt, hört die Musik auf.

Lacher bei der Erwähnung des Namens Sir Roger und Daveys Bemerkung, ein Schwachkopf müsse ihn so genannt haben.⁴⁰³ Die beiden stecken wiederholt den Kopf in den Sack und sprechen mit Sir Roger. Davey steckt die Flasche schließlich in die Jackentasche. Als sie sich daran machen, der Katze das Halsband abzunehmen, setzt die Musik wieder ein. Triumphierend stehen beide schließlich mit dem Halsband in der

⁴⁰⁰ Dauer der dritten Szene bis: 00:43:10. – Ohne Übergang zur nächsten Szene.

⁴⁰¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Four.

⁴⁰² Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Four.

⁴⁰³ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Four.

Hand da, dann legen sie es vor den Sack auf den Boden und Davey stülpt seinen Helm darüber. (Musik und Soundeffekt vom Niederknallen des Helmes.)

Nach einer kurzen Pause, in der die beiden über Schuhcreme reden und am Pinsel riechen, wenden sie sich wieder der Katze im Sack zu, Davey nimmt die Flasche aus der Jackentasche, Donny nimmt sie ihm aus der Hand und trinkt. So trinken sie abwechselnd weiter und werden zusehends betrunken. Schließlich setzt wieder Musik ein, melancholisch, der Stimmung entsprechend „Moon light“. Donny gibt Davey den Helm mit dem Katzenhalsband in die Hand und zieht den Sack mit der Katze rückwärtsgehend nach hinten, an seiner Seite schreitet Davey ebenfalls nach hinten. Sie verschwinden im Dunkel.⁴⁰⁴

Abgesehen von den schon erwähnten allgemeinen Änderungen verläuft auch diese Szene textgetreu, wenn auch mit Übertreibungen und Wiederholungen, die im Text nicht angegeben sind.

Fünfte Szene:

Das Licht wird plötzlich wieder heller und hinter dem schwarzen Silo erscheinen die drei Terroristen Brendan, Christy und Joey. Die Musik hört auf, als die drei zusammen ein Lied grölen. Christy, der Anführer, in der Mitte, Joey rechts von ihm, Brendan links. Jedes Mal, wenn einer der drei etwas sagt, erhebt er sich etwas mehr über den Silo. Brendan beleidigt Joey, woraufhin dieser über den Silo nach vorne rutscht, ein kleines Tänzchen aufführt, seine Hose und Unterhose runterlässt um den beiden anderen zu beweisen, dass er sich nicht in die Hose macht. Brendan kommt links um den Silo nach vorne, während Christy weiterhin über den Silo schaut. Joey zieht sich wieder an und fängt an „Some have come from a land beyond the way“ zu singen. Er wird von Brendan unterbrochen, der bei ihm angekommen ist, die Pistole in der rechten Hand. Christy beginnt zu sprechen, Joey dreht sich zu ihm um, während Brendan bleibt wo er ist. Schließlich rutscht auch Christy über den Silo nach vorne. Er wird wiederholt von Brendan unterbrochen. Christy geht in einer Art Slow-Motion-Militärgang nach vorne. Brendan fällt auf die Knie – aber nicht verängstigt – und Christy zielt mit seiner Waffe in der rechten Hand auf Brendans Kopf. Resigniert steckt Christy die Waffe wieder ein. Vom rechts hinten ist eine Zustimmung zur letzten Bemerkung Christys von Mairead zu hören, woraufhin alle drei ihre Waffen

⁴⁰⁴ Dauer der vierten Szene bis: 00:49:23. – Auch hier wieder ohne Übergang.

ziehen, die Sturmmützen über den Kopf ziehen und nach rechts vorne mit übertriebenen Anschleichgesten zum Kommentar der Band gehen. Von rechts hinten nach links sieht man Mairead springen, ihre Waffe lässig über die Schulter geworfen. Die drei laufen ihr nach; sie schießen in einen leeren Eimer rechts vorne, werfen eine Granate nach hinten, versuchen Mairead zu finden. Sie bedrohen die Band mit ihren Waffen, die Musiker ducken sich und begleiten die Bewegungen der Drei mit Musik und Geräuschen, unterbrochen von deren Ausrufen. Die nächste Granate landet – mit Soundeffekt – im linken, schwarzen Silo, Rauch steigt auf. Joey sitzt schließlich auf dem schwarzen Silo, Christy und Brendan stehen davor. Dialog über die tote Katze.⁴⁰⁵ Christy spricht schließlich an, dass Padraic eine Splittergruppe gebildet hat und geht dann, so wie vorher, übertrieben langsam, etwas militärisch-steif einige Schritte nach vorne, während Brendan stehen bleibt und die Waffe zieht. Brendan macht sich über Joey lustig. („Die irische Seid Nett zu Katzen Armee“⁴⁰⁶ – einige Lacher im Publikum) Christy hält seine Rede, warum Irland befreit werden muss.⁴⁰⁷ Brendan nickt immer wieder (übertrieben) zustimmend. Nach der Rede wirft Joey ein, dass man damit auch den Katzen Gutes tue, woraufhin Christy wieder böse wird. Brendan und Christy ziehen ihre Waffen und zielen auf Joey, der langsam aufsteht. Die Beiden antworten auf Joeys Fragen im Chor. Schließlich nimmt Joey seine Waffe, springt auf den Boden, legt sie hin und rennt vor Brendan und Christy davon, fällt wiederholt hin, ruft, fast unverständlich immer wieder: „Für ein freies Irland“, klettert rechts die Leiter hinauf auf die erste, dann auf die zweite Plattform, rutscht schließlich links die Stange hinunter und landet fast vor Christys Füßen. Christy und Brendan verfolgen Joey die ganze Zeit über mit ihren Waffen. Gefolgt von Christy mit seiner gezogenen Waffe kriecht Joey wieder in die Mitte zwischen die beiden. Christy lenkt schließlich ein. Brendan, anscheinend erleichtert, stürzt auf Joey und beruhigt ihn, während Christy mit seiner nächsten Rede beginnt, sich hinkniet und schließlich erklärt, was der Plan mit Padraic sei.⁴⁰⁸ Hinter dem schwarzen Silo erscheint Mairead, die erst ihr Gewehr anlegt, als aber der Name Padraics fällt, von ihrem ursprünglichen Plan ablässt und genau zuhört.

⁴⁰⁵ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Five, Seite 176.

⁴⁰⁶ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Five, Seite 176 – 178.

⁴⁰⁷ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Five.

⁴⁰⁸ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Five.

Musik wie am Beginn der Szene, erst klettert Joey mit Hilfe Brendans über den Silo, dann kommt Brendan nach, die beiden verschwinden und Christy steht, Rücken zum Publikum, mit beiden Armen in der Luft da. Das Licht geht aus.⁴⁰⁹

Sobald die drei Terroristen der INLA auftreten, verwandelt sich die Bühne noch mehr in ein Tollhaus. Laute Musik, Tanz, Geschrei, übertriebene Gesten und Bewegungen begleiten ihre Dialoge.

Sechste Szene:

Es ist ganz dunkel, Schritte sind zu hören, nach und nach ist die Gestalt Padraics zu erkennen, der von rechts auf die Bühne kommt. Er hat in jeder Hand eine Pistole und verschwindet hinter dem linken Silo. Dann sind einige Töne auf einem Glockenspiel zu hören, Mairead, ebenfalls von rechts kommend, fängt an, das Lied „The Patriot Game“ zu singen. Es wird etwas heller auf der Bühne. Mairead, singend, das Gewehr im Hüftanschlag, geht in der Mitte der Bühne nach vorne, hinter ihr kommt Padraic und fängt an die letzte Zeile des Liedes mitzusingen. Er hat die Pistolen weggesteckt. Die anfänglich leise Musik wird lauter, die beiden, sich kurz anschauend, singen grölend das Lied weiter. Das letzte Wort des Liedes, „Game“ lassen sie aus, die Musik hört auf, es sind nur noch ein paar Töne des Glockenspiels zu hören, dann beginnt Padraic zu reden. Als Mairead ihn mit „Leutnant“ anspricht, hält Padraic inne, dann geht er zwei Schritte vor zur Rampe und setzt sich. Mairead folgt ihm, nachdem er sich an sie erinnert hat.⁴¹⁰ Auch sie setzt sich. Wenn Padraic „nein“ sagt, nickt er vorher. Mairead sitzt, ihr Gewehr mit dem Kolben am Boden hält sie in beiden Händen; als Padraic auf die Kühe zu sprechen kommt, wird Mairead wütend, steht auf und brüllt Padraic an. Padraic merkt, dass er etwas Unpassendes gesagt hat, steht ebenfalls auf und versucht Mairead zu beruhigen indem er ihre Leistung, Kühen die Augen auszuschießen, anerkennt.⁴¹¹ Mairead will jetzt aber nichts mehr von Padraic wissen und stößt ihn mit ihrem Gewehr weg. Die Nachricht, die sie ihm überbringen wollte, verschweigt sie. Padraic geht zwei Schritte zurück und öffnet die Arme, um Versöhnung anzubieten. Als Mairead aber stur bleibt, packt er sie am Nacken und wirft sie zu Boden, um dann mit der einen Pistole auf ihren Kopf, mit der anderen auf ihren Unterleib zu zielen. Unbeeindruckt legt Mairead mit ihrem Gewehr auf Padraics

⁴⁰⁹ Dauer der fünften Szene bis: 01:00:00.

⁴¹⁰ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Six.

⁴¹¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Six.

Genitalbereich an. Padraic knickt ein, die beiden lassen voneinander ab, Mairead steht wieder auf, Padraic verstaut seine Pistolen vorne im Hosenbund. Padraic drängt wiederholt darauf, die Nachricht zu hören, kann es aber nicht lassen, Mairead immer wieder zu brüskieren. Sie rächt sich, indem sie ihm sagt, Wee Thomas habe das Ärgste überstanden, Padraic solle schnell nach Hause gehen. Padraic ist so froh über diese Nachricht, dass er die Hände wie zum Gebet faltet, ein Kreuz schlägt und Mairead, als Überbringerin der frohen Botschaft, am liebsten küssen würde. Sie ist dem nicht abgeneigt und macht ein paar vorsichtige Schritte auf ihn zu. Die beiden umarmen und küssen sich. Padraic unterbricht verlegen den Kuss, windet sich kurz, zieht seine Pistolen und macht sich nach links davon. Mairead schultert ihr Gewehr, Glockenspielschläge sind wieder zu hören, Mairead fängt mit einer neuen Strophe des Liedes von vorhin an und geht langsam nach rechts hinten. Die Musik setzt ein, übernimmt erst die Melodie des Liedes, um dann in „Moon light“ überzugehen.⁴¹² Da die Bühne für die ganze Szene im Dunkel lag, ändert sich an der Beleuchtung nichts Wesentliches.

Obwohl diese Szene vorwiegend ruhig ist, kommen auch hier an einigen Stellen laute Musik, laute Geräusche und übertriebene Gesten zum Einsatz.

Siebte Szene:

Von hinten kommen Davey und Donny hereingeschlichen, Davey trägt ein grobes Holzkreuz in der linken Hand, den Helm mit dem Katzenhalsband und einen Marker in der rechten, Donny den Sack mit der Katze, beide haben Decken über den Schultern. Donny setzt den Sack ab, die beiden gehen noch ein paar Schritte weiter nach vorne und Donny hilft Davey das Halsband dort zu platzieren, wo es vorher schon einmal lag, den Helm darüber. Davey öffnet mit Hilfe der Zähne den Stift und fängt an, auf das Kreuz zu schreiben. Die Musik hört auf. Beide sind sichtlich angetrunken und übernünftig, Donny vertauscht schon die Reihenfolge der Worte, wenn er spricht. Er geht nach links, Davey nach rechts, um sich niederzulegen. Schon fast liegend springt Donny nochmals auf und spricht Davey an, beide gehen in die Mitte und Davey zeigt Donny das Kreuz für Wee Thomas. Gähnend gehen sie wieder auseinander, Donny legt sich gleich hin, Davey legt das Kreuz hin und legt sich darauf. Donny meldet sich

⁴¹² Dauer der sechsten Szene bis: 01:12:05.

noch einmal, bis auch er sich in seine Decke hüllt. Als beide zur Ruhe gekommen sind, setzt leise Geigenmusik ein.⁴¹³

Der an und für sich schon lustige Text wird durch Wortspiele⁴¹⁴ noch erweitert. Im Übrigen schließt sich die Szene an alle anderen an: Gesten und die Sprache werden übertrieben, die Musik gibt ihren Kommentar dazu.

Achte Szene:

Von links kommt Padraic, leise nach seinem Kater rufend. Er hält Käse und Tabletten bereit, sucht ihn, indem er um den weißen Silo geht, dann nach vorne, den Helm von Davey mit dem Fuß zu Seite schiebt und die Luke darunter öffnet. Er steckt die Tabletten in den Käse. Als er ein paar Schritte nach hinten macht, bemerkt er den Sack mit dem Kater. Er öffnet ihn und hält den Kater vorerst noch für Wee Thomas. Als er die schwarze Farbe an seinen Händen sieht, schrickt er so laut zurück, dass Davey und Donny erwachen. Die beiden springen erschrocken auf und versuchen Padraic davon zu überzeugen, dass die Katze in dem Sack Wee Thomas ist. Padraic wird immer wütender und schleift schließlich den Sack mit sich weiter nach hinten auf die Bühne. Dann packt er ihn und schlägt ihn an den linken Silo, mit dem Schlag beginnt die Band wieder zu spielen. Padraic schlägt den Sack wiederholt auf den Silo, schließlich wirft er ihn auf den Boden und tritt darauf herum. Zu guter Letzt nimmt er den Sack und leert den traurigen Inhalt auf den Boden. Mit dem Aufprall der Katze hört die Band auf zu spielen. Padraic nimmt in jede Hand eine Handvoll Katze und wirft sie erst auf Donny, dann auf Davey. Schließlich muss Donny die Frage nach dem Verbleib des Katers beantworten, Padraic fällt auf seine Knie und kriecht bis zur Luke vorne in der Mitte der Rampe. Davey holt das Kreuz und gibt es Padraic, er erzählt auch, wo Wee Thomas gefunden wurde.⁴¹⁵ Als Padraic anfängt, das Kreuz anstelle des toten Katers so zu behandeln, wie man wohl einen Verstorbenen wieder ins Leben bringen will, (er hält es zärtlich und versucht gleichzeitig, es durch Schläge wiederzubeleben) schiebt Donny die Schuld an Wee Thomas' Tod auf Davey. Während Davey sich zu verteidigen sucht, versucht Padraic den Namen am Kreuz abzukratzen, abzuwischen, so, als ob er das Geschehene damit rückgängig machen könnte. Über den sitzenden Padraic hinweg gehen Donny und Davey aufeinander los, dieser steht auf, wodurch die

⁴¹³ Dauer der siebten Szene bis: 01:15:15.

⁴¹⁴ So meint Donny, sie müssen noch ganz „arabisch kucken“ – Davey verbessert ihn in seiner Zustimmung auf „akribisch“, woraufhin Donny meint „karibisch“.

⁴¹⁵ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 185.

beiden getrennt werden: schon eine einzige Bewegung von Padraic lässt sie erstarren. Padraic lässt das Kreuz zu Boden fallen und holt eine Rolle Klebeband aus seiner Westentasche. Beginnend mit den Händen fesselt er Donny, der ihn anfleht, ihn zu verschonen. Padraic schweigt und fesselt auch Davey. Im Gegensatz zu Donny beschimpft Davey Wee Thomas und Padraic, der ihm daraufhin einen Streifen Klebeband über den Mund klebt. Dann zieht er ihn mit sich nach rechts, zwingt ihn auf die Knie und beginnt, Davey die Haare abzuschneiden. Davey kann sich halbwegs von seinem Knebel befreien und schreit und weint um seine Haare.⁴¹⁶ Sobald Padraic ein ordentliches Büschel abgeschnitten und sie Davey vor die Nase gehalten hat, setzt die Musik wieder ein, Padraic nimmt von rechts einen Eimer voll schwarzer Farbe, taucht das Haarbüschel ein und beschmiert Davey damit den Kopf. Wenn Padraic damit fertig ist, hört auch die Band auf. Padraic wendet sich Donny zu, der auf die Knie sinkt und um sein Leben fleht. Mit dem Pinsel, den Donny immer noch in den auf der Brust gefesselten Händen hält, beschmiert Padraic nun Donnys Gesicht und versetzt ihm einen Fußtritt, so dass dieser nach hinten umfällt. Anschließend geht Padraic zu Davey und versetzt auch ihm einen Tritt, stellt sich in die Mitte zwischen die Beiden, zieht seine beiden Pistolen, und zielt auf Donny und Davey.

Um das letzte Gebet für Wee Thomas zu sprechen,⁴¹⁷ befiehlt Padraic Donny und Davey, sich hinzuknien, er selbst legt die Waffen vor sich auf den Boden, kniet sich hin und faltet die Hände. Dann fordert er die beiden auf, ihre letzte Beichte zu abzulegen, schließlich steht Padraic auf, um eine Rede zu halten,⁴¹⁸ die beiden Waffen hält er wieder in Händen, Donny und Davey sitzen nun. Als Davey Padraic unterbricht, tritt dieser nach dem Helm am Boden, Davey schreit auf und krümmt sich vor Schmerzen.⁴¹⁹ Donny versucht, sich weiter von Padraic zu entfernen. (Anmerkung: Da Donny und Davey jeweils weit außen auf der Bühne sind und Padraic in der Mitte steht, ist eine relativ große Distanz zwischen allen dreien.) Gerade in dem Moment, als Padraic seinen Vater und Davey erschießen will, ist Gesang zu hören: Christy, Brendan und Joey kommen hinter dem schwarzen Silo hervor, Christy bleibt hinter Padraic stehen, Joey und Brendan sind jeweils rechts und links von ihm, alle drei richten ihre Waffen auf Padraic, der am Boden hockt, Brendan und Joey entwaffnen

⁴¹⁶ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 186.

⁴¹⁷ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 187.

⁴¹⁸ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 187 – 188.

⁴¹⁹ Wieder ist das Ding, der Helm, wichtiger als das eigene Leben. Oder aber: der Helm steht stellvertretend für Davey.

ihn. Immer wenn das Wort „Splittergruppe“⁴²⁰ fällt, reden die drei gleichzeitig. Joey und Brendan helfen Padraic auf die Beine, dann setzen sie sich auf den Boden, weiterhin mit ihren Waffen auf Padraic zielend. Christy hält seinen Vortrag bezüglich Splittergruppe und unverantwortlichen Verhaltens Padraics seinen Kameraden gegenüber.⁴²¹ Das Ende des Vortrages sprechen die Drei unisono. Den Einwand Padraics, Christy hätte gar keinen Grund, ihn so zu behandeln, pariert Christy damit, dass er Padraic sein Glasauge⁴²² in den Mund steckt. Brendan und Joey wenden sich vor Ekel ab. Padraic steht da, beide Hände in den Hosentaschen, und bringt seinen Vater ins Spiel. Christy hebt das Holzkreuz auf und geht einige Schritte nach hinten, während Brendan und Joey demonstrativ mit ihren Waffen auf Padraic zielen. (Leises Lachen im Publikum, als Padraic seinen Vater fragt, ob er nicht ein Trauma davontragen würde, wenn man ihn vor seinen Augen erschieße.⁴²³) Padraic entledigt sich seiner Weste, wendet sich mit der Bitte an die Drei, ihn draußen auf der verlassenen Straße zu erschießen und an Christy mit der Bitte um ein wenig Zeit, um sich von seinem armen Kater verabschieden zu können. Unisono die Antwort: „Deine arme Katze“ während sie sich die Mützen vom Kopf nehmen. Bei dem weiteren Text wechseln sie sich beim Sprechen ab.

Padraic sichtlich niedergeschlagen geht einige Schritte nach vorne, Joey folgt ihm und spricht ihm sei Beileid aus. Padraic bedankt sich bei Joey und legt ihm die Hand auf die Schulter, Joey kniet sich vor Padraic nieder, der offensichtlich sein Idol ist. Auch Brendan läuft zu Padraic und heischt um Anerkennung, Padraic legt auch ihm die Hand auf die Schulter, auch Brendan sinkt auf die Knie. Christy steht unbeweglich auf seinem Platz, das Kreuz in der linken Hand, Donny steht links auf seinem Platz, immer noch gefesselt, Davey kniet rechts. Die Idylle unterbricht Christy, der seine Kumpane anschreit, Padraic die Hände zusammenzubinden, was Joey und Brendan gehorsam tun. Während die beiden Padraic mit seinen Hosenträgern die Hände vorne fesseln, steht Christy auf seinem Platz, redet und gestikuliert mit dem Holzkreuz in den Händen. Joey und Brendan ziehen wieder ihre Waffen und entfernen sich einige Schritte von Padraic. (Unisono sprechen die Drei die Worte „nur übermotiviert“ aus Christys Rede.⁴²⁴) Als Padraic schließlich Wee Thomas’ gedenkt, setzt leise,

⁴²⁰ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 188.

⁴²¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 188.

⁴²² Anhand der Kostüme ist nicht eindeutig zu sehen, dass Christy ein künstliches Auge hat. In der Textvorlage ist von einer – gut sichtbaren – Augenklappe zu lesen.

⁴²³ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 188.

⁴²⁴ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 188.

melancholische Geigenmusik ein, Joey und Brendan nehmen sich die Mützen wieder vom Kopf. Padraic, so gut es mit den gefesselten Händen geht, gestikuliert, als er aus dem Leben Wee Thomas' erzählt. Padraic schreit so sehr, dass seine Stimme immer wieder umkippt. Für den letzten Teil der Rede kniet Padraic sich hin und flüstert.⁴²⁵ Davey unterbricht Padraic einmal mehr, und dieser, obwohl genauso wie Davey immer noch gefesselt, will sich auf ihn stürzen. Während Davey und Padraic sich kniend aufeinander zu bewegen und sich schließlich Kopf an Kopf anschreien, sind Christy, Joey und Brendan im Hintergrund zu sehen, sich lachend und in Zeitlupe auf die Schenkel schlagend. Die Musik ist jetzt etwas lauter, weniger melancholisch und untermauert den Streit Padraics und Daveys. Als Padraic Davey schließlich mit den Zähnen attackiert, nehmen Joey und Brendan jeweils einen Fuß von Padraic und schleifen ihn in der Mitte der Bühne nach hinten. Christy kommt nach vorne. Wieder wilde Musik, als Christy darauf hinweist, dass Padraic in zehn Minuten tot sein werde, lautes Lachen von Davey, Geschrei von Padraic. Joey und Brendan kommen (stilisiert) zu Christy gelaufen, Padraic robbt am Bauch ebenfalls wieder nach vorne und steckt seinen Kopf zwischen Christys Beine nach vorne. Schließlich ziehen Joey und Brendan den weiterhin drohenden und schreienden Padraic an den Beinen nach hinten, diesmal gefolgt von Christy. Alle vier verschwinden hinter dem schwarzen Silo, die Musik hört auf. Donny ist in der Zwischenzeit auch auf seine Knie gefallen, und unterhält sich mit Davey über Padraic. Als die Beiden über Padraics Drohung, zurückzukommen zu lachen beginnen werden die durch ein sehr lautes Klicken unterbrochen. Davey hat das Entsichern des Gewehres eindeutig als das Eingreifen seiner Schwester Mairead erkannt und versucht, nach rechts zurückweichend, sich zu verstecken, während laute, verstärkte, Schüsse zu hören sind. Die Schüsse gehen in Schlagzeugschläge über, auch Donny versucht, nach links ausweichend, sich zu verstecken. Unter lautem Geschrei erscheinen Joey, Brendan und Christy wieder auf der Bühne. Joey und Christy kommen rechts und links des schwarzen Silos, Brendan hinter dem weißen Silo hervor. Allen dreien rinnt Blut aus den leeren Augenhöhlen. Sie treffen vorne in der Mitte der Bühne zusammen, umarmen sich gegenseitig und sagen im Chor: „Scheiße. Ich kann nichts sehen.“ Leise Akkordeonmusik. Davey und Donny beobachten sie. Auf Christys Befehl ziehen alle drei ihre Waffen und bringen sie in Beidhandanschlag, auf das Publikum gerichtet. Als Davey Christys Frage mit

⁴²⁵ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 188 – 189.

„Ja“ beantwortet,⁴²⁶ setzen sich die drei, von Tanzmusik am Akkordeon begleitet, im Gleichschritt Richtung Davey in Bewegung. Auf Donnys Ruf: „Nein“, drehen sie sich um und machen einige Schritte in die andere Richtung, mit einer weiteren Pirouette stehen sie wieder in ihrer Ausgangsposition, ihre Waffen auf das Publikum gerichtet. Davey und Donny sind aufgestanden und schicken die drei im Raum hin und her. Die beiden verstecken sich schließlich hinter den beiden Silos, während Christy, flankiert von seinen Kumpanen, in der Mitte der Bühne bleibt. Brendan und Joey knien sich auf ein Knie, die Waffen weiterhin im Anschlag. Auf Christys Schießbefehl hin stürmen alle drei in verschiedene Richtungen von der Bühne. Dann ist ein weiterer Schuss zu hören, verstärkt durch die Band und einem Echosoundeffekt. Die Musik wird wieder etwas rhythmischer, hin und wieder sind im Takt Schüsse zu hören, Padraic führt von links Joey herein und fesselt ihn mit einem Klebeband, Mairead von der rechten Seite her kommend – nun in einem hellen Kleid – macht das selbe mit Brendan. Christy kommt von hinten nach vorne. Dieser Teil der Szene wirkt wie ein Tanz, dazu wird gesungen. Brendan und Joey, mit ihren gefesselten Armen und Beinen, hüpfen eine Imitation des Irish Dance. Kurz sind Donny und Davey im Hintergrund zu sehen, die sich aber am Ende des Liedes wieder verstecken. Joey und Brendan sinken auf ihre Knie und in sich zusammen, während Padraic und Mairead die Waffen aufheben, aufeinander zugehen und sich küssen. Ein in der Mitte der Bühne herabgelassenes Seil wird anschließend von den beiden verwendet, um Christy aufzuhängen. Dann schneidet Padraic Christy mit einem Messer den Hals auf – das Blut spritzt. Christy bricht zusammen und wird gleichzeitig nach oben gezogen. Donny und Davey, immer noch gefesselt, kommen aus ihren Verstecken wieder nach vorne auf die Bühne. Padraic und Mairead umarmen und küssen sich. Gerade als Mairead und Padraic sich entschlossen haben, Donny und Davey zu erschießen – Mairead zielt auf ihren Bruder, Padraic auf seinen Vater – meldet sich der noch nicht ganz tote Christy zu Wort.⁴²⁷ Er entschuldigt sich bei Padraic, dessen Katze erschossen zu haben. Padraic und Mairead wenden sich Christy zu, der am Seil hängend, die Hände wie zum Gebet gefaltet hat. Mairead hebt das Kreuz für Wee Thomas auf, während Padraic mit Christy spricht. Dann reicht sie das Kreuz Christy, der es nimmt, und Padraic schießt ihm ins Hinterteil. Die Musik setzt wieder laut ein, und der Schuss war außerdem ein Zeichen für einen dichten Konfettiregen, der auf die Bühne nieder geht. Zur Musik nehmen Padraic und Mairead den Schlauch aus dem weißen Silo und bespritzen Joey, Brendan

⁴²⁶ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 191.

⁴²⁷ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight, Seite 192.

und Christy mit der Maische zu, Christy wird immer weiter nach oben gezogen und schließlich, als er das Kreuz schon fallen lassen hat, oben in den weißen Silo hineingelassen, gerade so, dass sein Oberkörper noch zu sehen ist.⁴²⁸

Die achte Szene geht nahtlos in die neunte Szene über. Der Irrwitz an Musik, Tanz, Schüssen und Maische überdeckt fast den Text des Stückes.

Neunte Szene:

Die Musik stoppt, Mairead befreit ihren Bruder, Padraic seinen Vater. Mairead gibt Davey einen Besen in die Hand und befiehlt ihm, aufzuräumen. Padraic kommt mit Eimer, Kehrschaufel und Besen und reicht sie Donny. Während Donny und Davey mit ihren Putzutensilien dastehen, bemerkt Padraic, dass Mairead ein Kleid trägt. Die beiden sind wieder in der Mitte der Bühne und Padraic macht Mairead unbeholfen Komplimente. Während dieser Unterhaltung wenden sich Padraic und Mairead mit Ratschlägen an Donny und Davey, wie sie mit den Leichen verfahren sollen.⁴²⁹ (Lacher im Publikum.) Padraics unbeholfene Komplimente, als die beiden immer weiter nach hinten gehen, erzeugen weitere Lacher im Publikum. Die beiden verschwinden hinter dem weißen Silo, Donny und Davey gehen ihnen einige Schritte nach, bleiben dann in der Mitte der Bühne stehen. Die beiden unterhalten sich leise über Mairead und Padraic.⁴³⁰

Die Glockenspielschläge sind wieder zu hören, von der Treppe links oben kommen Padraic – rückwärtsgehend, die tote Katze in der Hand – und Mairead „The Patriot Game“ singend herunter. In der Mitte der zweiten Plattform angekommen wenden die beiden sich Davey und Donny zu, die den beiden beim Herunterkommen zugeschaut haben, und schreien sie (verstärkt durch ein Mikrophon) an, weiterzuarbeiten. Während die beiden oben den beiden unten bei der Arbeit zuschauen, ziehen Donny und Davey die Leichen von Joey und Brendan weiter weg von der Mitte der Bühne. Davey beginnt, den Boden zu kehren, Donny versucht sich mit der Kehrschaufel ebenfalls nützlich zu machen. Währenddessen beschließen Mairead und Padraic ihre eigene Armee zu gründen – und Padraic muss zugeben, dass auch er eine Katze ‘enthirnt’ hat.⁴³¹ Währenddessen ist leise auf der Geige weiterhin die Melodie von „The Patriot Game“ zu hören. Padraic und Mairead machen sich wieder auf den Weg

⁴²⁸ Dauer der achten Szene bis: 01:45:00.

⁴²⁹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 193.

⁴³⁰ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 194.

⁴³¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 194.

die Treppe hinauf, während Donny und Davey, gerade noch einmal ermahnt, ihre Arbeit ordentlich zu machen, versuchen aufzubegehren. Padraic rutscht die Stange hinunter, um Davey zudrohen. Immer noch die tote Katze in der Hand, macht er Mairead indirekt einen Heiratsantrag. Dann legt er die Überreste der Katze in die Mitte der Bühne. Mairead rutscht nur ihrerseits, begleitet von einem Gequietsche auf der Geige, die Stange hinunter, Padraic erwartet sie unten und fängt sie auf. Während Padraic Mairead nach vorne trägt, spielt die Band eine sehr verzerrte Version des Hochzeitmarsches. Padraic und Mairead lassen sich vorne in der Mitte der Bühne nieder, küssen sich, dann legt Padraic den hinter ihnen liegenden toten Kater vor sich hin, währenddessen sprechen Donny und Davey darüber, was sein könnte und Davey erinnert sich an die andere Katze.⁴³² Padraic und Mairead sitzen entspannt und etwas entrückt auf dem Boden. Davey schleicht in die Mitte der Bühne auf das sich küssende Liebespaar zu. Schnell kriecht er unter Padraic und holt das Halsband von Sir Roger. In dem Moment, als er es weit weg werfen will, entdecken Padraic und Mairead ihn und stoppen ihn. Donny steht daneben und schaut zu, wie Mairead rechts, Padraic links, Davey so sehr einschüchtern, dass dieser Mairead schließlich das Halsband aushändigt. Während Davey seiner Schwester nicht mehr in die Augen schauen will und sich wieder an die Arbeit macht, versucht Donny, der nicht weiß, warum plötzlich die Stimmung wieder so eisig ist, dem gegenzusteuern. Padraic will von Donnys Glückwünschen zur Verlobung nichts wissen,⁴³³ geht zurück zu dem toten schwarzen Kater und hebt ihn vorsichtig auf. Währenddessen geht Mairead abwesend durch das Schlachtfeld, bis sie die Überreste ihres geliebten Sir Rogers findet und in einen langen, markerschütternden Schrei ausbricht. Donny und Padraic drehen sich zu ihr hin, Davey schaut weg. Padraic, noch immer nicht ahnend, dass die Katze, die er erschlagen hat Mairead gehörte, geht zu ihr hin, als sie die tote, orange, jetzt mit schwarzer Schuhcreme beschmierte Katze aufhebt. Glücklicherweise nimmt er sie an der Hand und geht mit ihr nach vorne. (Textänderung! Padraic spielt auf Sir Roger Whittaker an!) Mairead, traurig und unfähig, etwas zu sagen, singt wieder „The Patriot Game“, unterbricht sich und fordert von Padraic einen Kuss, dann singt Padraic die nächste Zeile des Liedes. Als er weiter singt, setzt der Dudelsack ein und begleitet ihn; Padraic zieht eine seiner Waffen und schießt, ohne sich umzudrehen, nach hinten, der Dudelsack verliert Luft und somit Töne. Padraic legt die Waffe in Maireads Hand und singt weiter. Mairead setzt sich langsam rückwärts nach hinten gehend in Bewegung,

⁴³² Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 196.

⁴³³ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 196.

dabei nimmt sie die Waffe richtig in die rechte Hand. Padraic geht ebenfalls langsam rückwärts nach hinten, befindet sich aber eine gute Armeslänge vor Mairead. Als Padraic bei „There God to meet“ ankommt, schießt Mairead ihm in den Kopf. Die Band nimmt die Melodie des Liedes auf, spielt es aber eher wie Heavy Metall, ein Sänger singt das Lied weiter. Mairead legt Waffe und Katze auf den Boden und nimmt den Schlauch, der mit dem weißen Silo verbunden ist, und während Padraic langsam zusammenbricht, bespritzt sie ihn mit Maische. Padraic versucht, sich in dem Matsch noch einmal aufzurichten, zieht sogar noch seine zweite Waffe, aber Mairead schießt noch einmal auf ihn. Mit dem zweiten Schuss und dem Aufschlagen Padraics am Boden hört die Musik auf und nur mehr der Nachhall des Schusses ist zu hören. Donny und Davey stehen wie versteinert da. Als Mairead befiehlt, Padraic auch noch verschwinden zu lassen, weigert sich Donny, seinen Sohn zu beseitigen, Davey regt sich auf, dass er die alle Arbeit alleine machen soll.⁴³⁴ Sich Mairead zu widersetzen ist allerdings gefährlich und die beiden einigen sich, die Arbeit zu teilen. Mairead, jetzt Leutnant der Splittergruppe, nachdem Padraic nicht mehr lebt, nimmt ihre tote Katze, wirft sich diese über die rechte Schulter, dreht sich um und geht nach hinten ab, klettert rechts die Leiter hinauf, erst auf die erste, dann höher auf die zweite Ebene, während sie Daveys Fragen bezüglich der INLA beantwortet.⁴³⁵ Schließlich fordert sie die beiden auf, ihre Arbeit fortzusetzen, fügt noch hinzu, dass sie sich morgen der Frage stellen wird, wie es kommt, dass ihr Kater in diesem Haus halb schwarz angestrichen seinen Tod fand und steigt, laut „The Patriot Game“ singend und von der Band begleitet (sehr aggressiv gespielt!), die Treppe hinauf. Als Mairead verschwunden ist, die Musik aufgehört hat und Davey und Donny sich fragen, ob der ganze Wahnsinn niemals aufhört, steckt ein schwarzer, sehr lebendiger Kater seinen Kopf aus der Luke vorne an der Bühne. Davey springt auf und hebt ihn hoch, fragt Donny, was denn das jetzt für ein Kater sei, und Donny erkennt Wee Thomas.⁴³⁶ Donny nimmt Davey den Kater ab und streichelt ihn, während Davey zu Padraics Leiche geht und versucht, ihm den toten Kater aus der Hand zu nehmen. Als er Donny fragt, was das für eine Katze sei und Donny sagt, das müsse ein Streuner sein, der wie Wee Thomas aussehe, lässt Davey den nassen, toten Kater wieder fallen. „Alles nur deshalb, weil dieses Scheißvieh ficken wollte?“ Antwort aus der Band: „Ja“ –

⁴³⁴ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 196.

⁴³⁵ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Seite 196 – 197.

⁴³⁶ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine.

herzhafte Lacher im Publikum. Textänderung bei der Aufzählung der Opfer: Davey fügt den toten Dudelsackspieler hinzu – Lacher im Publikum!

Davey nimmt Donny den Kater aus der Hand, schubst diesen in das Loch und Donny holt sich eine von Padraics Pistolen, Davey das Gewehr von Mairead und beide zielen auf das Loch/den Kater. Als sie bei drei nicht schießen, nur schreien, dreht sich die Leiche Padraics geräuschvoll und schnell auf den Rücken. Donny und Davey beratschlagen schreiend, ob oder ob sie nun nicht den Kater erschießen sollen. Dann lassen sie die Waffen fallen, Davey kriecht auf den Knien zum Loch, und beide rufen sanft nach dem Kater. Davey nimmt Wee Thomas wieder auf den Arm, Donny kniet sich daneben und streichelt ihn, dann nimmt Donny eine Cornflakespackung aus dem Loch und schüttet sich einige der Flocken in die Hand, um sie Wee Thomas zu geben. Nachdem Davey gesagt hat: „Ich hab’s doch gesagt, er frisst keine Cornflakes“, ⁴³⁷ setzt wieder leise das Glockenspiel mit den ersten Tönen von „The Patriot Game“ ein, Padraic dreht sich um und kriecht zwischen Donny und Davey, um seinen geliebten Kater zu streicheln. Blackout, die Band spielt laut und schrill noch einmal „The Patriot Game“; abruptes Ende durch Wiederholen der Glockenspieltöne, Licht an, alle Mitwirkenden stehen auf der Bühne. ⁴³⁸

Zusammenfassend:

In den gut zwei Stunden Spielzeit sind vor allem die Musikeinlagen generell und ihre Lautstärke auffallend. Dimiter Gotscheff hat sich dem Stück von einem ganz und gar nicht realistischen Ausgangspunkt genähert. ⁴³⁹ Trotz der starken Übertreibung und Überzeichnung des Stückes hatte ich den Eindruck, nachdem ich das Stück das erste Mal gesehen hatte, einen Film auf der Bühne erlebt zu haben. Das liegt einerseits sicher an dem massiven Einsatz von Musik und der Geräuschkulisse, andererseits auch am rasanten Tempo und daran, dass ohne Pause gespielt wurde.

Obwohl diese Inszenierung jeden Realismus verweigert ist die Werktreue meiner Meinung nach eingehalten worden: die Unsinnigkeit von Terrorismus und von

⁴³⁷ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Ende.

⁴³⁸ Dauer der neunten Szene bis/Ende des Stücks: 02:08:00.

⁴³⁹ Es gab noch einige viel extremere Überlegungen und während der Probenzeit ausprobierte Stellen. Siehe: Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008, im Anhang, ab Seite 978 und Interview mit Michael Masula vom 09.06.2008, im Anhang, ab Seite 990.

Gewalttätigkeit wird an den Pranger gestellt, es wird darüber gelacht und trotzdem darüber nachgedacht.

Johannes Terne, der sowohl in diesem Stück als auch später in *Der Kissenmann* eine tragende Rolle innehatte, über die Inszenierung und Arbeit mit Dimitar Gotscheff:

Im Deutschen Theater wurde es ja auch ganz realistisch gemacht.

Für uns war das auch eine ganz schöne Überraschung, und das hing natürlich auch ganz viel mit Dimitar Gotscheff, unserem Regisseur, zusammen, dass das so anders war. Er macht ja generell Theater so. [...] Er hat immer gesagt, er will Räume – also in seinem bulgarischen Akzent – er will Räume erschaffen, Türen in andere Welten öffnen. Das begreife ich dann auch. – Ich habe mir gerade noch mal den *Kissenmann* angesehen und mir dann überlegt: den Kissenmann hätte man auch so unrealistisch inszenieren können, der war ja im Gegensatz zum *Leutnant* ziemlich realistisch. Aber so ist es natürlich, wenn man das Stück im Niemandsland spielt, so wie das beim *Leutnant* von Inishmore war, vom Bühnenbild her im Niemandsland, auch von den Inszenierungsbrüchen her, so weit ich mich erinnere, diese Musikeinlagen, die da waren...⁴⁴⁰

Abgesehen von der Textumstellung am Beginn des Stückes gibt es keine auffallenden Änderungen, nur Wiederholungen oder andere Interpretationen von Textstellen. Die Anspielung, die sich im Namen von Maireads Kater Sir Roger findet, wurde bei der deutschen Übersetzung verändert, nicht nur in dieser Inszenierung.⁴⁴¹

Die Auswahl der Schauspieler erfolgte wohl nicht aufgrund des Kriteriums, eine realistische Darstellung liefern zu wollen sondern die Figuren übertrieben aber stark zu zeigen. Vor allem Birgit Minichmayr als Mairead spielte diese Rolle kraftvoll und großartig. Neben ihr verlieren die anderen Figuren ihre Stärke, selbst Samuel Finzi als Mad Padraic muss vor ihr kapitulieren.

Donny und Davey sind die beiden Außenseiter, oder, wie Johannes Terne es bezeichnet, die beiden Clowns:

[...] die beiden hatten eine Clownsfunktion. Das war auch im Text so. Immer, wenn gerade eine ernsthafte Bemerkung von meinem Sohn [Padraic] gemacht wurde, es ging ums Saubermachen oder was weiß ich, also um absolute Kleinigkeiten... Es war so ein großes Sinnbild, dass wir dann mit einer Kehrschaufel, mit so einer kleinen Kehrschaufel, diese riesengroße Bühne mit so einem kleinen Feger sauber machen mussten. Das haben wir dann immer so in einem Eimer gemacht [gegeben], diesen ganzen Schlamm, also völlig sinnlos, und wir haben das natürlich auch so gespielt, wir haben das dann immer wieder auf die Schaufel rauf und runterrutschen lassen... Die Sinnlosigkeit des Saubermachens. Das hat natürlich dann diese Assoziation gebracht, dieser Schlamm, der wird nie wegzubringen sein. (lacht) Dieses Unheil, das da ist.⁴⁴²

⁴⁴⁰ Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008, im Anhang, Seite 987.

⁴⁴¹ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Nine, Ende.

⁴⁴² Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008, im Anhang, Seite 982.

Es wurde während der Probenzeit viel experimentiert,⁴⁴³ bis schließlich die Maische Blut und Leichen ersetzte und die toten Katzen⁴⁴⁴ nur mehr Putzvetzen waren.

Diese Inszenierung hat nicht nur für den Zuschauer einige Überraschungen geboten, die Intensität des Spiels auf der Bühne war auch für die Schauspieler eine neue Erfahrung. Sowohl Johannes Terne als auch Michael Masula betonten, wie viel Spaß es gemacht hat, das Stück zu spielen – eine Tatsache, die schließlich auch zur Wiederaufnahme des Stückes geführt hat.⁴⁴⁵ Dass das Spiel und das Stück jedoch zwei verschiedene Zugangspunkte sind, machte vor allem Michael Masula im Gespräch deutlich: Er empfand das Stück veraltet, vor allem durch das zelebrierte Töten.⁴⁴⁶

Ganz anders die Meinung Johannes Ternes zu der Aktualität des Stückes:

Nein, es war natürlich dieser politische Grund wie man mit Fanatismus umgeht. Und, ich weiß nicht was da im Jahr 2002 so los war, was gerade aktuell war, ich meine Israel – Libanon, das hörte man ja täglich in den Nachrichten. Und kurz vorher war ja der 11. September... doch, genau, das war's. Aber das ist ein Thema, was heute genau noch so läuft. Das könnte man heute noch genauso spielen. Es ist das Thema: Wie kleinkariert können Terroristen sein? Oder auch, wenn man jetzt nicht nur Terroristen hernimmt, man muss das ja auch übertragen auf Leute, die jetzt nicht Terroristen sind, Fanatiker, im landläufigen Sinne, also politisch-fanatistische Gruppierungen – also, das schlüsselt McDonagh ja ganz gut auf im Stück, oder führt es zur absoluten Lächerlichkeit mit diesem Kater, der dann am Schluss plötzlich... (Lacht). Das war ja für uns auch so ein Ding mit dem Kater. Ich glaube, wir hatten vier verschiedene Katzen...⁴⁴⁷

Das Programmheft ist vergleichsweise ruhig, übersichtlich und weit weniger experimentell als die Inszenierung. Am Umschlag lacht eine Katze auf einer Kinderzeichnung, hinter ihr ein undefinierbares Monster. Nach den üblichen Angaben zu allen Mitwirkenden findet der Leser einige biographische Daten zu Martin McDonagh.⁴⁴⁸ Neben einem Foto einer Litfasssäule⁴⁴⁹ finden sich „Anmerkungen zum Stück“ von dem Dramaturgen Joachim Lux. Unter einem Zitat aus dem Stück – „Ich hatte mal eine Liste mit geeigneten Zielen, aber ich hab sie im Bus verloren“⁴⁵⁰ – und

⁴⁴³ Siehe: Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008, im Anhang, ab Seite 978 und Interview mit Michael Masula vom 09.06.2008, im Anhang, ab Seite 990.

⁴⁴⁴ Anmerkung zu den Katzen, die Wee Thomas verkörperten: Es gab letztlich mindestens vier, da eine nach der anderen während der Probenzeit und später auch während der Aufführungsserie, verstarb. Siehe: Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008, im Anhang, ab Seite 978.

⁴⁴⁵ Siehe: Ende von den Presseberichten zu dieser Inszenierung.

⁴⁴⁶ Siehe: Interview mit Michael Masula vom 09.06.2008, im Anhang, ab Seite 990.

⁴⁴⁷ Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008, im Anhang, Seite 979 – 980.

⁴⁴⁸ Siehe: Programmheft: *Der Leutnant von Inishmore*. Akademietheater, Heft 52, Spielzeit 2001/2002. Seite 4 – 5.

⁴⁴⁹ Das Foto zeigt einmal die ganze Säule, eine Seite weiter nur einen Ausschnitt mit dem Gedicht von William Butler Yeats: „Ein irischer Flieger erwartet seinen Tod“ – Siehe: ebenda, Seite 6, bzw. Seite 9.

⁴⁵⁰ Siehe: I.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Scene Eight.

der Überschrift: „Toren der Gewalt – Bankrott einer Rebellion“⁴⁵¹ beschreibt Joachim Lux die anfänglichen Schwierigkeiten, die das Stück (und der Autor) hatten, um auf der Bühne realisiert zu werden. Er verweist auf die Friedensgespräche und den Friedensprozess in Nordirland und nennt Martin McDonaghs *Der Leutnant von Inishmore* „vielleicht die erste Komödie über Terrorismus.“⁴⁵² Und weiter:

Der Autor [...] benutzt einen alten Erzähltrick: Wegen eines banalen Anlasses – der Tod einer Katze – kommt eine gigantische Rache-Maschinerie in Gang, die wegen der Unverhältnismäßigkeit zwischen Anlaß und Folgen vollkommen absurd und grotesk wirkt. Sentimentalität und Gewaltbereitschaft, Langeweile und Fanatismus, Wahnvorstellungen und Patriotismus gehen eine kaum mehr entwirrbare Melange ein, und die ehemals idealistischen Ziele des Freiheitskampfes sind längst zur Phraseologie verkommen; die armselige Verblendung dieser sogenannten Freiheitskämpfer wird umso evidenter.⁴⁵³

Der Autor gibt die „Toren der Gewalt“⁴⁵⁴ dem Gelächter preis, Toren, die, wie Joachim Lux es formuliert, aus dem „falsche[n] „männliche[n]“ Heldentum und dem Verlust an Orientierung der Menschlichkeit“⁴⁵⁵ entstehen.

Es ist ein Stück über den „alten“ Terrorismus,⁴⁵⁶ das Martin McDonagh geschrieben hat, noch bevor der neue Terrorismus entstanden ist.⁴⁵⁷

So verständlich die grundlegenden Positionen der Konfliktparteien auch sein mögen, die Spirale des ewigen Blutvergießens können sie nicht rechtfertigen. Dem Stück geht es nicht darum, die politischen Motive für den Terror zu analysieren, sondern zu zeigen, wie Gewalt zum Selbstzweck geworden ist [...]⁴⁵⁸

Der zweite Teil der „Anmerkungen“ ist mit der Frage: „Darf man über Terror lachen?“ übertitelt. Joachim Lux zieht den Vergleich mit der Komödientradition, die seit Jahrhunderten „Angst- und Feindbilder zum Gegenstand von Komödien“⁴⁵⁹ macht. Mit Hinweisen auf Dario Fo und Zitaten von Sean O’Casey endet dieser Abschnitt und unter der Überschrift: „Provinz- und Globalterror“⁴⁶⁰ behandelt Joachim Lux das Bild des neuen Terrorismus. Er weist darauf hin, dass der Terrorismus, den Martin McDonagh in seinem Stück beschreibt und lächerlich macht, ein ganz anderer, weil provinzieller Terrorismus ist, und dass das Stück deshalb auch hinsichtlich des neuen

⁴⁵¹ Joachim Lux: *Anmerkungen zum Stück*. Programmheft: *Der Leutnant von Inishmore*. Akademietheater, Heft 52, Spielzeit 2001/2002. Seite 7.

⁴⁵² Ebenda, Seite 7.

⁴⁵³ Ebenda, Seite 7.

⁴⁵⁴ Ebenda, Seite 7.

⁴⁵⁵ Ebenda, Seite 7.

⁴⁵⁶ Siehe: ebenda, Seite 7.

⁴⁵⁷ Siehe: ebenda, Seite 7.

⁴⁵⁸ Ebenda, Seite 7.

⁴⁵⁹ Ebenda, Seite 9.

⁴⁶⁰ Ebenda, Seite 9.

Terrorismus, der ein globaler geworden ist, keine Antworten geben kann und geben muss.⁴⁶¹ In diesem Sinne ist das Stück natürlich auch schon 2002 veraltet gewesen.⁴⁶²

Der nächste Abschnitt der „Anmerkungen“ setzt sich mit dem irischen Helden auseinander: „Irische Helden: Spezialisten des Scheiterns“ nennt Joachim Lux diesen Teil. Die irischen Helden sind eine Ansammlung von Menschen, die scheitern,

von Maulhelden, Sonderlingen, Aufschneidern, Verlorenen, Rebellen, Gejagten und Schwächlingen, die ihren Geltungsdrang im Welt-Inferno nicht oder nur unzugänglich leben können. [...] Biblische Metaphern und das Lust-Leid-Gefühl der Iren, die sich seit Jahrhunderten bei lebendigem Leibe braten, bzw. braten lassen, werden hier zum Gegenstand eines durch und durch skurrilen Humors.⁴⁶³

Letzter Teil dieser „Anmerkungen“ ist das „Anti-Märchen aus der Hölle“.⁴⁶⁴

Die alte Diskrepanz von Heldenhunger und armseliger Wirklichkeit, die die irische Literatur als Topos durchzieht, kommt bei Martin McDonagh als Terrorismus-Farce verkleidet wieder. Das falsch verstandene Heldentum kehrt als Pest zu denen zurück, die sich ursprünglich danach gesehnt haben, um aus ihrer mißlichen Lage herauszukommen. Und wenn die Maulhelden irgendwann doch noch aktiv werden, ist das, was sie tun, von besonders haarsträubender Unsinnigkeit, so daß es besser gewesen wäre, nichts zu tun und Maulheld zu bleiben.⁴⁶⁵

Weiters findet sich das Portrait von Sean O’Hagen⁴⁶⁶ unter dem deutschen Titel „*Der wilde Westen*“ im Programmheft wieder.⁴⁶⁷ Der nächste Beitrag im Programmheft ist ein Aufsatz zum Nordirland-Konflikt von Rudolf Walter Leonhardt.⁴⁶⁸ Hier wird ein kurzer Überblick über die Geschichte Irlands, des Freiheitskampfes und der IRA gegeben. Die zwei letzten längeren Texte sind von Sean O’Casey und Samuel Beckett: „*Die Macht des Lachens*“⁴⁶⁹ von Sean O’Casey ist ein Aufsatz über die Geschichte des Lachens, Samuel Becketts „*Dante und der Hummer*“⁴⁷⁰, eine Kurzgeschichte. Abschließend ist noch ein Gedicht von Albert Ostermaier – „Ketzer“ – abgedruckt.⁴⁷¹

⁴⁶¹ Siehe: Joachim Lux: *Anmerkungen zum Stück*. Seite 9 – 10.

⁴⁶² Siehe auch Kommentare von Michael Masula in: Interview mit Michael Masula vom 09.06.2008, im Anhang, ab Seite 990.

⁴⁶³ Joachim Lux: *Anmerkungen zum Stück*. Programmheft: *Der Leutnant von Inishmore*. Akademietheater, Heft 52, Spielzeit 2001/2002. Seite 11.

⁴⁶⁴ Siehe: ebenda, Seit 11 – 12.

⁴⁶⁵ Ebenda, Seite 11 – 12.

⁴⁶⁶ Siehe: II.1. Interviews und Portraits. Besonders: Sean O’Hagen: *The Wild West*. The Guardian, 24.05.2001.

⁴⁶⁷ Programmheft: *Der Leutnant von Inishmore*. Akademietheater 2001/2002. Seite 14 – 23. In der Übersetzung von Sirona Beyer und Silvia Manz, übernommen aus dem Programmheft des Schauspielhauses Bochum, 2001.

⁴⁶⁸ Ebenda, Seite 24 – 26.

⁴⁶⁹ Ebenda, Seite 28 – 34.

⁴⁷⁰ Ebenda, Seite 36 – 45.

⁴⁷¹ Ebenda, Seite 46 – 47.

Zwischen den Texten sind einige schwarz-weiß Fotos aus dem Stück zu sehen, Momentaufnahmen, die aber den inszenierten Wahnsinn dieses Stückes nicht wiedergeben können.

Die Texte im Programmheft bieten eine gute Grundlage, um den Hintergrund des Stückes auch einem nicht-irischen Publikum näher zu bringen und die Universalität des Themas – Gewalt – nicht auf ein lokales Problem zu fixieren. Auch wenn der Terror, den Martin McDonagh hier anprangert, der ‘alte’ Terror ist, wie Joachim Lux ihn nennt, der Wahnsinn jeder Gewalttat hat durch diese Kategorisierung nichts an Aussagekraft verloren. Diskussionen, dass dieses Stück viel weniger auf den Terrorismus als auf eine allgemeine Haltung im politischen Sinne hinweist, finden sich in diesen Ausführungen nicht.⁴⁷²

⁴⁷² Siehe: u.a. II.3.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*.

IV.2.2.1.1. Pressestimmen zu *Der Leutnant von Inishmore* (2002):

Angekündigt wurde die österreichische Erstaufführung des Stückes *Der Leutnant von Inishmore* schon Mitte September 2001 in der Presse⁴⁷³ im Zuge einer Übersicht über die geplante Spielzeit 2001/2002 an der Burg.

Die ersten Pressemeldungen zu der Inszenierung am Akademietheater finden sich bei der APA am 23. und 26. Jänner 2002. Auch hier stehen am Beginn ein paar pointierte Bemerkungen über den Inhalt des Stückes:

Eine 16-Jährige, die mit dem Luftgewehr Kühen die Augen ausschießt. Ein junger Mann, der seelenruhig eine kleine Folterung unterbricht, um ein gefühlsvolles Handy-Gespräch mit seinem Vater zu führen, diesen aber später bedenkenlos abknallen würde. Zerstückelte Leichen, zerschossene Katzen.⁴⁷⁴

Neben Informationen über Martin McDonagh – nichts Neues, nur Hintergrundinformationen zu seinem ersten großen Erfolg mit *The Beauty Queen of Leenane* – gibt es eine ziemlich ausführliche Vorbesprechung des Stückes, inklusive der Pointe.

Was Martin McDonagh in seinem Theaterstück „Der Leutnant von Inishmore“ anrichtet, kann ohne Übertreibung ein Blutbad genannt werden. Doch serviert wird es in einer haarsträubenden Mischung aus Lakonie und Witz: Terror ist ein blutiges Geschäft, aber irgendeiner muss es ja tun, zumal in Irland. Besucher der Österreichischen Erstaufführung am Freitag (25.1.) im Akademietheater müssen sich auf etwas gefasst machen. [...] [In] „Der Leutnant von Inishmore“ gehen Familienmitglieder vor einer an der Wand hängende Stickerei „Home sweet home“ wenig zimperlich miteinander um. Auch wenn diesmal die IRA bzw. ihre 1974 abgespaltene radikale Splittergruppe INLA (Irish National Liberation Army) dahinter steckt, geht es letztlich nicht um Politik, sondern nur um Privates. Weswegen eine tote Katze ausreicht, um eine mörderische Kettenreaktion auszulösen, bei der es nicht um Schuld oder Unschuld, sondern nur um Gewalt und Gegengewalt geht.

„Ich denke, ich bewege mich auf dem Grat zwischen Komödie und Grausamkeit, weil ich der Meinung bin, das eine erhellt das andere“, meint der Autor, [...] „Die Figuren machen die schrecklichsten Sachen und reden gleichzeitig auf eine wirklich humorvolle Art und Weise übers ganz Alltägliche. Darin steckt ein Humor, der komisch und unangenehm zugleich ist. Er bringt dich zum Lachen und zum Nachdenken. Das Stück entstand aus einem Gefühl, das man pazifistische Wut nennen könnte.“ [...] Die „Süddeutsche Zeitung“ schrieb anlässlich der ersten Aufführungen in Berlin und Bochum: „Mag ‘Der Leutnant von Inishmore’ in Großbritannien verstören – auf deutschen Bühnen ist er so auf- und erregend wie ‘Der Hauptmann von Köpenick’. [...]“

Gefragt, ob er denn immer Gewalt und Verzweiflung in seinen Stücken darstellen werde, soll McDonagh einmal geantwortet haben: „Eines Tages werde ich eine romantische Komödie schreiben - in der so ziemlich jeder umgebracht wird.“ In „Der Leutnant von Inishmore“ überlebt, böse Pointe in einem bösen Stück, ausgerechnet der

⁴⁷³ Siehe: pet.: Bachler fordert mehr Subventionen und spielt heuer viele neue Stücke. Die Presse, 22.09.2002.

⁴⁷⁴ apa: *Alles für die Katz*. apa, 23.01.2002.

angeblich tote Kater.⁴⁷⁵

Einen Tag nach der Premiere am 25. Jänner 2002 erschien eine weitere ausführliche Pressemeldung bei der APA. Die musikalischen Einlagen werden besonders hervorgehoben:

Laute Rockmusik, melancholisches Liedgut aus Irland, schwungvolle Tanzeinlagen, ja sogar „Cats“-Melodien aus dem Dudelsack.⁴⁷⁶

Der extensive Einsatz der Musik ist eine Besonderheit der Inszenierung, da Musik im Original nur eine untergeordnete Rolle spielt; dies wird erstaunlicherweise nicht immer so explizit wie hier in Pressemitteilungen angesprochen. Weiter in der APA Presseaussendung:

Dimitter Gotscheffs Österreichische Erstaufführung von „Der Leutnant von Inishmore“ ist eine Bloody Horror Picture Show, eine clownesk überdrehte Farce über Gewalt, die für die Katz’ ist. Wo es weder Hemmungen noch Relationen gibt, wird ein totes Katzensvieh ebenso wichtig wie „ein freies Irland“.

Man versteht, warum Martin McDonagh in Großbritannien jahrelang kein Theater für die Uraufführung fand. Mit bösem Spott legt der Autor, in London geborener Sohn irischer Eltern, den Irrsinn von Gewaltspiralen bloß und zieht dabei – aus der Sicht der Beteiligten – die hehren politischen Ziele des irischen Freiheitskampfes in den Schmutz.⁴⁷⁷

In der Bemerkung zur Aufführungsgeschichte des Stückes, bzw. der langen Verzögerung der Premiere, wird auch hier das politische Motiv als Ursache genannt. Gute Werbung, in den Ansätzen durchaus richtig, allerdings waren nicht nur politische Gründe ausschlaggebend für die späte Uraufführung des Stückes in London.⁴⁷⁸ Dass das politisch brisante Thema allerdings auch noch Jahre später eine Rolle spielte, wurde bei den Aufführungen der irischen Produktion des Stückes im Jahre 2006 deutlich.⁴⁷⁹

Zurück zu der österreichischen Erstaufführung des Stückes: schon der Beginn der Aussendung ist etwas lakonisch, in dem selben Ton setzt sich die Presseaussendung auch fort, trotzdem werden mehr als sonst weitere Details der Ausstattung und Inszenierung ausführlich besprochen:

In der Ausstattung von Katrin Brack, die vor der nackten Feuermauer einen kalten, neutralen Schauplatz mit zwei Plastik-Silos geschaffen hat, wird jedes Mal, wenn die Emotionen hoch gehen und es ans Eingemachte geht, mit einem Schlauch

⁴⁷⁵ apa: *Alles für die Katz’*.

⁴⁷⁶ apa: „*Der Leutnant von Inishmore*“: *Terrorismus – ein Kinderspiel*. apa, 26.01.2002.

⁴⁷⁷ Ebenda.

⁴⁷⁸ Siehe dazu auch: III.2.2.1. Uraufführung von *The Lieutenant of Inishmore*.

⁴⁷⁹ Siehe dazu: III.2.2.2. *The Lieutenant of Inishmore*, Irische Produktion.

Schweinefutter verspritzt. Das Geschäft des Terrors – mehr ein säuisches als ein blutiges.⁴⁸⁰

Selbst auf die Intention des Autors einer hochrealistischen Inszenierung geht der Artikel ein und stellt dieser Intention das Resultat der Inszenierung Dimitar Gotscheffs gegenüber.

Der ekelerregende Brei zählt neben schwarzen Kriegsbemalungen und martialischen Pistolengurten zum Konzept Gotscheffs, der provozierenden Mischung von roher Gewalt und grellem Witz durch Distanz beizukommen: Terrorismus – ein Kinderspiel. In keiner Sekunde lässt er sich bei dem schrecklichen Geschehen auf Realismus ein. Damit nimmt er dem Stück auch seine ungeheure Schärfe, die durch das Nebeneinander von Folter, Mord und Lakonie entsteht. Angst und Schrecken verbreitet die Inszenierung nicht. Dennoch geht das auf Konzept auf, denn es ist hoch professionell umgesetzt.⁴⁸¹

Noch am Wochenende erschienen die ersten ausführlichen Besprechungen in den österreichischen Printmedien.

Peter Jarolin schreibt im Kurier:

Im Akademietheater wagt Regisseur Dimitar Gotscheff mit Martin McDonaghs brillanter Komödie „Der Leutnant von Inishmore“ eine szenische Gratwanderung. Das Lachen über den Terror. Oder: Wie lustig darf Gewalt sein?⁴⁸²

Peter Jarolin vergleicht das Stück und die Inszenierung mit Pulp Fiction, meint aber, dass Dimitar Gotscheffs Regie vor allem illustriert, auf Action und auf stilisierte Gewalt setzt.⁴⁸³

Es wird gespritzt und geblutet, geschossen und musiziert [...] Grell? Ja. Wüst? Bedingt. Komisch? Auch. Denn durch übertriebene Aktionen der Marke „Spaßtheater“ verliert Gotscheff die Figuren mitunter aus den Augen.⁴⁸⁴

Das Ensemble betreffend, das sich hier auf der Bühne präsentiert, teilt Peter Jarolin in zwei Gruppen: die Terroristen, die nur mehr „plumpe Stereotypen“⁴⁸⁵ sind, selbst Samuel Finzi als Padraic. Und die anderen drei Darsteller, allen voran Werner Wölbern als Davey:

Er widersetzt sich Gotscheffs szenischer Über-Aktion und liefert als grandios-hilfloser Davey eine fulminante Charakterstudie ab. Lakonisch, treffsicher und sehr human – nur in Johannes Terne (als herrlich selbstironischer Donny) und der extrem begabten Birgit Minichmayr (eine knallharte, dennoch sehr zerbrechliche Mairead) kann Wölbern auf zwei gleichwertige Partner vertrauen. Sie setzten die Pointen richtig und glauben an den Text. Und das ist gut.⁴⁸⁶

⁴⁸⁰ apa: „Der Leutnant von Inishmore“: *Terrorismus – ein Kinderspiel*. apa, 26.01.2002.

⁴⁸¹ Ebenda.

⁴⁸² Peter Jarolin: *In der grellen Terror-Hölle*. Kurier, 27.01.2002.

⁴⁸³ Siehe: ebenda.

⁴⁸⁴ Ebenda.

⁴⁸⁵ Ebenda.

⁴⁸⁶ Ebenda.

Thomas Gabler von der Kronenzeitung beginnt mit dem Kater Struppi. Das Regietheater Dimiter Gotscheffs bezeichnet er gleich zu Beginn des Artikels als „altmodisch-wüstes, nasses Orgientheater“.⁴⁸⁷

Ein scheinbar kapriziöser Umgang mit dem eigenen Künstler-Ich ließ Regisseur Dimiter Gotscheff die grotesk-bissige, zwischen Slapstick und Grausamkeit schwankende Farce zum drastischen, aber auch langweilig-öden Aktionstheater verkommen. McDonaghs schwarze Polit-Satire [...] lebt vom Sprachwitz – Gotscheff schüttet darüber wässrige Whiskey-Maische aus dem Plastiktank. Ersäuft so Pointen wie Poesie.⁴⁸⁸

Auch Thomas Gabler betont, dass Werner Wölbern und Johannes Terne die einzigen sind, „die Sprachwitz und Tragikomik zeigen.“⁴⁸⁹ Das Resümee:

Am Ende verenden Gotscheffs Bestien im Matsch. Da stellt Davy [sic] fest: „Es wird immer schlimmer.“ Der beklemmendste Moment des ganzen Abends! Und der treffendste.⁴⁹⁰

In der kleinen Zeitung erscheint am selben Tag ein langer Artikel von Werner Krause über das Stück und die Inszenierung am Akademietheater. Werner Krause erwähnt den (vorgezogenen) Monolog am Beginn des Stückes und schreibt über den Inhalt des Stückes und den Autor Martin McDonagh um schließlich genauer auf die Inszenierung einzugehen. Für Werner Krause sind alle Deutungen in Richtung zu gefährlich oder zu harmlos „Schwachsinn“.⁴⁹¹

Es ist eine bedrohlich elastische Parabel, gültig bis in das letzte globale Terrornest. Aber McDonagh ist kein Aufklärer, er ist ein pazifistischer Wüterich, ein Friedensfatalist, der belegt, dass jedes Bestreben um Gewalt- und Schadenbegrenzung für die Katz' ist.⁴⁹²

Dimiter Gotscheffs Regie passt laut Werner Krause irgendwie dazu, auch wenn die

Akteure [...] bestenfalls Karikaturen [sind], denen Gotscheff aber in gewohnter Manie und Manier enormen körperlichen Einsatz abverlangt. Ein Endspiel, reich an Slapstick und Nihilismus-Clownerien, bei denen mitunter auch Beckett grüßen lässt und das die Traktate Wittgensteins weiterführt: Die Welt ist, was der Knall ist, und: Worüber man nicht reden kann, darüber muss man schießen. Eine zweistündige, verstörende, irre reale Radikalkomödie. Man verlässt sie kopfzuckend und schulternickend.⁴⁹³

In den Oberösterreichischen Nachrichten ist zu lesen, dass Dimiter Gotscheff der „provozierenden Mischung von roher Gewalt und grellem Witz durch Distanz beizukommen“ versucht.

⁴⁸⁷ Thomas Gabler: *Bomben, Bestien und Bandwürmer*. Neue Kronenzeitung, 27.01.2002, Seite 31.

⁴⁸⁸ Ebenda.

⁴⁸⁹ Ebenda.

⁴⁹⁰ Ebenda.

⁴⁹¹ Siehe: Werner Krause: *Irrland oder Die Welt ist, was der Knall ist*. Kleine Zeitung, 27.01.2002.

⁴⁹² Ebenda.

⁴⁹³ Ebenda.

Terrorismus – ein Kinderspiel. Die Männer, die kindlich-hilflos der eigenen wie fremden Gewalt ausgesetzt sind, bieten jeder für sich herrliche Studien von Überdretheit.⁴⁹⁴

Wenig zuvorkommend die Kritik in der Presse am 28. Jänner: Unter der Überschrift: „Irische Clowns auf der Kleie“⁴⁹⁵ findet sich folgende Zusammenfassung: „Thema Terrorismus: Im Wiener Akademietheater hat Dimiter Gotscheff den „Leutnant von Inishmore“ von Martin McDonagh zur Lachnummer verharmlost.“⁴⁹⁶ Und weiter:

[...] in Wiens Akademietheater kam die erschreckende Terroristen-Karikatur nur als Lachnummer an – eine *Trash Comedy* im internationalen Stil. Der Bulgare Dimiter Gotscheff hat rasend schnell den Übermut und die Tricks des deutschen Regietheaters gelernt. Zum Beispiel die Plansch-, Ausrutsch-, Hinfallnummern. Statt Wasser oder Feuerlöschschaum netzt feuchte Kleie den Bühnenboden. Viehfutter wie Schmierseife. Wie die besoffenen Iren herumpurzeln! Nichts tut weh. Clowneske Schmierage statt überhöhter Schreckensbilder.⁴⁹⁷

Hans Haider verweist auf die Geschichte Irlands und das Verdrängen des Irlandkonfliktes von Resteuropa bevor er auf den Inhalt des Stückes eingeht:

Der vorm TV-Schirm Terror bekämpfende Weltbürger („Man müßte . . .“), will selten erinnert werden an den resistentesten europäischen Terrorkrieg: den irischen. Soziale Fronten in Belfast, Derry, Armagh (Katholiken-Slums, Protestanten-Cottages) bleiben hinter Kirchenfahnen verdeckt. Die Entmystifizierung der Freiheitskämpfer (1922 wurde die 1858 proklamierte Republik zu einem Großteil realisiert) geriet zum Ewigkeitsthema irischer Dramatik. Am radikalsten hat Sean O’Casey (1880 bis 1964) die Heckenschützen und Bombenwerfer als großmäulige Wichtigtuer, in Arbeit und Familie gescheiterte Säufer, Frauenschinder, Asoziale entlarvt; und den Wertekitt gezeigt, in welchem Balladen von Verrätern und Helden zu Endloslegenden gerinnen.⁴⁹⁸

Diese Tradition, so Hans Heider, würde Martin McDonagh durchaus fortsetzen: Als

Leitfigur des neuen englischen Brutal-Total-Theaters [...] – und [Martin McDonagh] trieb die Heldenschändung mit Szenen- und noch mehr Wortwitz auf die Spitze.⁴⁹⁹

Der Inhalt des Stückes findet bei Hans Heider große Beachtung, dass, was letztlich auf der Bühne des Akademietheaters zu sehen ist, allerdings nicht:

Grausig-schöne Übertreibungskunst! Solange sie nicht ausuft in flaches Lachtheater. Die Männer müßten als Getriebene, Spinner, Hemmungslose, Kopfschüßler kenntlich bleiben. Doch Dimiter Gotscheff machte sie zu Juxfiguren.⁵⁰⁰

⁴⁹⁴ WHL: *Bloody Horror Show*. OÖNachrichten, 28.01.2002.

⁴⁹⁵ Siehe: Hans Haider: *Irische Clowns auf der Kleie*. Die Presse, 28.01.2002.

⁴⁹⁶ Ebenda. Im Original ist dieser Satz kursiv gesetzt.

⁴⁹⁷ Ebenda.

⁴⁹⁸ Ebenda.

⁴⁹⁹ Ebenda.

⁵⁰⁰ Ebenda.

Hans Heider vermisst den Realismus des Stückes, nicht nur in der Inszenierung, auch im Bühnenbild. Hier findet sich der einzige Hinweis auf den exzessiven Einsatz der Musik in dieser Inszenierung.

Hyperrealismus wäre auch in der Dekoration gefragt statt das Grauen verniedlichender Antirealismus. [...] Akteure und Musiker feixen ständig miteinander.⁵⁰¹

Das im Textbuch versteckte Geheimnis, wer wann warum Wee Thomas (nicht) umgebracht hat, wird zum Schaden des Plots schon in einem Vorspiel gelüftet.⁵⁰²

In wie weit das Vorspiel das Ende des Stückes verrät, ist nicht nachzuvollziehen: das Vorspiel zeigt nur, dass Padraic einen Kater hat, seinen geliebten Wee Thomas, aber nicht, dass dieser am Ende (fast) der einzige Überlebende ist.

Fast überrascht – oder enttäuscht vom Publikum – der letzte Satz der Kritik: „Dennoch lauter Beifall nach zwei pausenlosen Stunden.“⁵⁰³

Nicht ganz so negativ, allerdings auch mit deutlichen Vorbehalten, die Kritik von Ronald Pohl im Standard am selben Tag.

McDonaghs Padraic, Vizeleutnant einer gerade vier Hohlköpfe zählenden IRA-Splittergruppe, steht bis zu den Knöcheln in der Maische, aus der die Insulaner Whiskey brauen. Er legt Bomben in Imbissstuben. Er zieht Kleinkriminellen die Zehennägel aus. Er liebt wie nichts sonst auf der Erde seinen alten Kater Wee Thomas, dessen Namen er in handgeschmierten Lettern auf der nackten Kinderbrust wie ein Menetekel trägt.⁵⁰⁴

Das Politische des Stückes, „das Nordirland-Problem rückt Gotscheff aus dem Blick.“⁵⁰⁵ Ronald Pohl zu den Figuren, die Dimiter Gotscheff in seiner Inszenierung erschaffen hat:

Sein Padraic (Samuel Finzi) trägt schwer am Gewicht seines Pistolenpaares: ein psychotischer Zwerg, der seine Opfer mit naseweisen Auslassungen spickt wie mit Süßholzraspelsplittern. Zu Hause krepirt (angeblich) der Kater. Padraics Vater, ein schiefes Ausrufungszeichen der Trunksucht (Johannes Terne), erörtert mit dem unglücklichen Finder, einem langhaarigen Dorfgnom von unerfindlichem Alter (Werner Wölbern), die zu ergreifenden Vorsichtsmaßnahmen: Padraic, dieser Ajax unter Irlands Bombenlegern, wird rasen! Zwei Shakespeare-Narren färben mit dem Kleisterpinsel einen roten Stoffbalg mit schwarzer Schuhcreme ein. Dazu hetzt ohrenbetäubend der irische Countryside-Punk von der Galerie. [...] Er verhilft Birgit Minichmayr als Gör mit verbittertem Sehnsuchtsmund zu deren schönster Leistung seit langem.⁵⁰⁶

⁵⁰¹ Hans Haider: *Irische Clowns auf der Kleie*.

⁵⁰² Ebenda.

⁵⁰³ Ebenda.

⁵⁰⁴ Roland Pohl: *Katzenkadaververwertungsgesellschaft*. Der Standard, 28.01.2003.

⁵⁰⁵ Ebenda.

⁵⁰⁶ Ebenda.

Auch hier der Hinweis auf den Einsatz der Musik in der Inszenierung. Roland Pohl spricht an, dass Dimiter Gotscheff in seiner Inszenierung nicht auf den 11. September hinweist, eine Tatsache, die nach den Ereignissen des vorangegangenen Herbstes durchaus erwähnenswert war, da die vorangegangenen Inszenierungen sowohl in London als auch in Deutschland noch sehr unter dem Eindruck der Ereignisse standen. Eva Menasse schreibt in der FAZ ebenfalls einen langen, sehr ausführlichen Artikel über die Inszenierung in Wien. Nach der üblichen, diesmal sehr ausführlichen, Einleitung den Inhaltes des Stückes betreffend kommt Eva Menasse auf die Regie von Dimiter Gotscheff zu sprechen:

Aus dem „Leutnant von Inishmore“ [...] macht er [Gotscheff], zwar mit viel Humor und dramaturgischer Verve, bloß eine Splatter-Shocker-Komödie, aber wahrscheinlich kann man daraus auch nichts anderes machen. Das Theater scheint auf verlorenem Posten, wenn es um das Thema physische Gewalt geht.⁵⁰⁷

Eva Menasse führt im Folgenden Beispiele aus dem Film an, die für diese Inszenierung Pate gestanden haben (könnten).⁵⁰⁸

[...] es scheint, als hielten die Rollen von Gewalttätern wenig gestalterischen Spielraum bereit, jedenfalls, wenn als Erklärung für die Gewalt scheinbar angeborene Perversität herhalten muß. Das nämlich ist das Problem vor allem an McDonaghs Stück, weniger an dieser turbulenten Inszenierung: es will keinen Gründen auf die Spur kommen, sondern die (irische) Gewalt bloß als Erscheinung durchgeknallter Dorftrottel abbilden. Das macht es letztlich ein wenig langweilig, denn Brutalität als Abendunterhaltung ist so alt wie die Menschheit selbst.⁵⁰⁹

Hilde Haider-Pregler beginnt ihren Artikel in der Wiener Zeitung nicht mit einer Inhaltsangabe: sie konzentriert sich erst auf die Intention und auf die Entstehungs- und Aufführungsgeschichte des Stückes.

Folter, Mord, Blendung, Tierquälerei, zerhackte Leichen. Der Einfallsreichtum an physischen und psychischen Sadismen würde jeder elisabethanischen Schauertragödie zu Ehre gereichen. Für den britischen Jungdramatiker Martin McDonagh [...] hingegen sind es Ingredienzien einer Komödie, naturgemäß einer schwarzhumorigen, die bei ihrer Österreich-Premiere im Akademietheater auch reichlich Lachsalven provozierte. [...] McDonagh liefert in der Tat eine ins Absurde gesteigerte Abrechnung mit den extremistischen, irisch-republikanischen Terrororganisationen.⁵¹⁰

Über die ungewöhnliche Regie schreibt Hilde Haider-Pregler:

Dimitar Gotscheff setzt die über jedes Tabu hinwegfegende Geschichte höchst temperamentvoll und temporeich in Szene: als krude Mischung aus pointiertem Slapstick, hartem Aktionismus, parodierter Sentimentalität und Folklore.⁵¹¹

⁵⁰⁷ Eva Menasse: *Wer hat sich an meiner Katze vergriffen?*. FAZ, 28.01.2002.

⁵⁰⁸ Siehe: ebenda.

⁵⁰⁹ Ebenda.

⁵¹⁰ Hilde Haider-Pregler: *Eigentlich nichts zum Lachen...* Wiener Zeitung, 28.01.2002, Seite 9.

⁵¹¹ Ebenda.

Hilde Haider-Pregler beschreibt ausführlich das Geschehen auf der Bühne und den Plot der Geschichte und zieht schließlich das Resümee:

Dass Martin McDonagh treffsichere Dialoge und wirkungsvolle Szene schreiben kann, steht außer Frage. Unbehagen erzeugt seine schwarze Komödie allemal. Und Stoff für intellektuelle Diskurse bietet sie überdies, wie ein die Stückwahl rechtfertigender Artikel im Programmheft beweist. Da heißt es unter anderem: „Nach dem 11. September wird das Stück zusätzlich zum psychologischen Entlastungsangriff und stimmt ein befreiendes Vernichtungsgelächter gegen alle Anthrax-Ängste dieser Welt an.“ Vielleicht sollte man eher von einer Desensibilisierungstherapie sprechen.⁵¹²

Im Neuen Volksblatt schreibt Irmgard Steiner:

Grauslicher geht's nicht mehr; es sei denn, die auf die Bühne des Wiener Akademietheaters gepumpte fäkalienähnliche Maische würde auch noch stinken. Aber das Augenausschießen, das Brustwarzenabschneiden, Zehennägelausreißen und Katzenmorden in Martin McDonaghs irischer Terroristen-Farce „Der Leutnant von Inishmore“ soll nur Schauer erregen über einen patriotischen Wahnsinn, der sich selbst ad absurdum führt.⁵¹³

Vorher noch nicht zu lesen, ist hier davon die Rede, dass während der Premiere „einige Wenige vorzeitig die Flucht [ergriffen], ein Teil des Publikums lachte herzlich, ein anderer gequält.“⁵¹⁴ Auch Irmgard Steiner betont die ungleiche Leistung des Ensembles und hebt vor allem Birgit Minichmayr als Mairead hervor; außerdem zieht sie ein kritisches Resümee:

Sie zeigt alles, was sie darstellerisch und als Sängerin drauf hat, gebärdet sich wild, verwegen, sentimental verliebt, zum Fürchten komisch. Sie hat in Werner Wölbern und Johannes Terne hervorragende Partner, in Samuel Finzi als Leutnant einen vergleichsweise blassen Geliebten, der prompt abgeknallt wird. Bei allem Staunen über das Geschick des erfolgsgewöhnten Autors, aus einem banalen Anlass [...] eine sich wahnwitzig steigernde Spirale der Gewalt zu entwickeln –, bleibt die Aussage des Stückes dürftig gegenüber dem Wind, den es macht.⁵¹⁵

Ebenfalls sehr kritisch die Beurteilung von Barbara Villiger Heilig in der NZZ. Sie geht erst auf die ein halbes Jahr zuvor stattgefundene deutschsprachige Erstaufführung des Stückes ein und kritisiert schon das Stück an sich, denn: „Er schrieb den bescheidenen Klamauk angeblich aus „pazifistischer Wut“; aber Wut, wie auch immer geartet, macht noch kein Meisterwerk.“⁵¹⁶ Kurz und bündig schreibt Barbara Villiger Heilig über die Inszenierung:

Der schöne Schein verbirgt das wüste Sein von Sauf- und Raufbrüdern einschliesslich einer burschikosen Schwester, die sich mit vereinten Kräften unter Live-Begleitung einer Krachband zwei Stunden lang fluchend austoben, bis die meisten tot und die übrigen – auch die Premierengäste – erschöpft sind. Ohne lang an der unbeholfenen

⁵¹² Hilde Haider-Pregler: *Eigentlich nichts zum Lachen...*

⁵¹³ Irmgard Steiner: *Alles für die Katz*. Neues Volksblatt, 28.01.2002.

⁵¹⁴ Ebenda.

⁵¹⁵ Ebenda.

⁵¹⁶ Barbara Villiger Heilig: *Katz und Hund*. NZZ online, 29.01.2002.

Regie herumzuinterpretieren, die einem sicherlich angemesseneren Tarantino-Tempo plumpe Schwerfälligkeit vorzieht: Dieses Stück war schon vor dem 11. September medioker und bleibt es auch zukünftig.⁵¹⁷

Weitaus wohlwollender die Kritik in den Salzburger Nachrichten: Alfred Pfoser konzentriert sich vorerst vor allem auf den Kater.

Der kleine nette Kater hat die Funktion eines Kontrastmittels in der zynisch-ironischen Terroristenfarce [...] Katzenliebe versus drastische Gewalt [...]⁵¹⁸

Das Stück, so Alfred Pfoser, bearbeitet „Zwerchfell und Magengrube der Zuschauer [gleichermaßen].“⁵¹⁹ Auch Alfred Pfoser zieht den Vergleich mit Quentin Tarantinos Filmen bezüglich der Regie. Aber:

Die Begeisterung über den Variantenreichtum der grellen Theatermittel ist allerdings etwas zu üppig ausgefallen. Die Spannung verliert sich im zweiten Teil, das Ende verzögert sich, die Aufführung tendiert da eher in Richtung ausgelassener Faschingsveranstaltung [...]. Am besten ist die Komödie beim Buffo-Paar der Terroristenclique aufgehoben. Ihre Konversationen und Mätzchen sind große Klasse. Werner Wölbern als hilfloser Tor und Johannes Terne als Möchtegern-Autorität liefern begeisternde Duette.⁵²⁰

Auch in der Bühne, Jännerausgabe 2002, findet sich ein doppelseitiger Bericht über diese Inszenierung. Lothar Lohs schreibt am Beginn seines Artikels über das Schluss des Stückes – oder: den Schluss des Stückes, wie sich der Autor es vorgestellt haben mag.

Da liegen vier tote Männer und zwei massakrierte Katzen im blutgetränkten Wohnzimmer des irischen Landhauses, an dessen Wand eine gerahmte Stickerei mit der Inschrift „Home Sweet Home“ hängt. Drei der Leichen sind stark verstümmelt, teilweise zerstückt und zersägt. Offensichtlich soll ihre Identifikation verhindert werden...⁵²¹

Abgesehen davon, dass das Wort ‘Landhaus’ eine falsche Assoziation hervorruft und nur zwei der vier Leichen wirklich verstümmelt sind (weil Padraic ja erst am Schluss stirbt und Christy noch nicht ‘bearbeitet’ wurde), dient diese Beschreibung dazu, Martin McDonaghs Intention zu verdeutlichen. Lothar Lohs schreibt im nächsten Satz, dass es sich hier um eine Komödie handelt, um dann auf den Plot des Stückes näher einzugehen.⁵²²

Dennoch: *Der Leutnant von Inishmore* ist kein realistischer Theaterschocker, sondern eine abgebrühte „Bloody Terror Horror Show“, eine Komödie der Gewalt, konzipiert

⁵¹⁷ Barbara Villiger Heilig: *Katz und Hund*.

⁵¹⁸ Alfred Pfoser: *Die absurden Seiten der Terrorszene*. Salzburger Nachrichten, 29.01.2002.

⁵¹⁹ Ebenda.

⁵²⁰ Ebenda.

⁵²¹ Lothar Lohs: *Eine riskante Gratwanderung*. Bühne 1/02, Seite 22.

⁵²² Ebenda.

auf dem schmalen Grat der Groteske und beeinflusst – wie der Autor einmal bekannt hat – von Bildern aus den turbulenten Filmen John Woos und Quentin Tarantinos.⁵²³

Nach einer längeren Passage über die Schwierigkeiten, die das Stück hatte, bis es endlich aufgeführt wurde, zitiert Lothar Lohs den Regisseur Dimiter Gotscheff: „Er [Martin McDonagh] hat ein unheimliches Gespür fürs Theater. Und mir gefällt, daß er selber wie ein Terrorist schreibt, auf eine radikale, provokante Weise.“⁵²⁴ Auch die Frage, ob man über den Terrorismus lachen darf, spricht Lothar Lohs in seinem Artikel an und zitiert Dimiter Gotscheffs Antwort darauf:

[...] Dimiter Gotscheff [schüttelt] angesichts solcher „*political correctness*“ sein zerfurchtes Haupt: „Ich hatte das Stück vor dem 11. September inszeniert, und ich sehe keinen Grund, es nachher sein zu lassen. Der Autor macht sich ja über den Terror auch nicht lustig. Ganz im Gegenteil, er führt uns in grotesker Weise zu den Brutstätten des Terrorismus, das heißt in das Leben dieser einsamen, emotional verwahrlosten jungen Leute voller großer Ideale, die für ihre großen Welterlösungs-Ambitionen den massenhaften Tod anderer in Kauf nehmen.“ Derart, so meint der Regisseur, zeige das Stück gnadenlos den Aberwitz des Terrorismus. Die Herausforderung für die Inszenierung bestehe schließlich darin, „im Lachen über den Horror auch das Schaudern, das Entsetzen mitschwingen zu lassen.“⁵²⁵

In dem ganzen Artikel finden sich keine Hinweise auf die Leistung der Schauspieler oder auf die intensiv eingesetzte Musik. Da der Artikel noch während der Probenzeit entstanden ist, zeigt dies nur umso deutlicher, wie viele Änderungen und Experimente es während der Proben gab.

Selbst in der Welt erschien am 29. Jänner ein Artikel über die Inszenierung in Wien. Ulrich Weinzierls Kritik ist beißend, und er verrät nicht nur den Plot, sondern auch die Pointe des ganzen Stückes.

Jetzt hat der Terrorismus auch uns erreicht. Gottlob bloß der nordirische, gottlob bloß auf der Bühne. [...] Mit Entsetzen Scherz zu treiben, ist eine bewährte Methode künstlerischer Realitätsbewältigung. Der Trick des Autors: Er beschreibt den Wahnsinn als Normalzustand. Aus einem kleinen Missverständnis entsteht die größtmögliche Katastrophe. In unserem Fall ergibt eine falsche tote Katze vier echte Leichen sowie einen weiteren Tierkadaver. Damit lässt sich der Aberwitz des Fanatismus trefflich veranschaulichen. Regisseur Dimiter Gotscheff setzt alle Mittel in Bewegung – von Musik bis Slapstick, von aktionistischem Dreck bis zur Groteske. Doch seine Ästhetik wirkt buchstäblich als Anästhetikum.

Das Ergebnis ist so aufregend wie besseres Kasperltheater, eine Fortissimo-Farce mit Schauspielern am Rande der Erschöpfung, die sich auch aufs Publikum überträgt. Samuel Fintzis Padraic, Vizeleutnant einer Terror-Splittergruppe, erinnert an Anthony Hopkins als irrer Serienkiller Hannibal Lecter. Das stille Wesen im Auge des Taifuns, einen schwarzen Kater, spielt naturgemäß ein schwarzer Kater. Seinen Namen – „Struppi“ – wird man sich merken müssen.⁵²⁶

⁵²³ Lothar Lohs: *Eine riskante Gratwanderung*.

⁵²⁴ Dimiter Gotscheff, zitiert in: ebenda.

⁵²⁵ Ebenda.

⁵²⁶ Ulrich Weinzierl: *Das Schweigen der Kätzchen*. Die Welt. 29.01.2002. http://www.welt.de/print-welt/article370893/Das_Schweigen_der_Kaetzchen.html

In den nächsten Monaten finden sich immer wieder kurze Erwähnungen des Stückes in den Wiener Zeitungen, meist allerdings nur Hinweise, dass das Stück weiterhin auf dem Spielplan steht.⁵²⁷

Nachdem es zu einer Wiederaufnahme des Stückes Ende der Spielzeit 2002/2003 kam,⁵²⁸ verging nur ein halbes Jahr, bis das nächste Martin McDonagh Stück am Spielplan des Akademietheaters stand. Im Zuge der Ankündigungen und der ersten Meldungen nach der Premiere von *Der Kissenmann*⁵²⁹ wird auf *Der Leutnant von Inishmore* verwiesen. Die letzte Aufführung fand am 15. Dezember 2003 statt.⁵³⁰

⁵²⁷ Siehe u.a.: 21.02.2002, Die Presse; 25.09.2003, Die Presse.

⁵²⁸ Siehe dazu auch das Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008: die Wiederaufnahme des Stückes erfolgte u.a. auch auf Wunsch der Schauspieler. Im Anhang, ab Seite 978.

⁵²⁹ Siehe: IV.3.1. Deutschsprachige Erstaufführung von *Der Kissenmann*, Akademietheater.

⁵³⁰ apa: *Nichts für schwache Nerven: Der Kissenmann im Akademietheater*. 18.11.2003

IV.3.1. Deutschsprachige Erstaufführung von *Der Kissenmann*, Akademietheater (2003):

Nur wenige Tage nach der Uraufführung des Stückes in London (am 13.11.2003) wurde das Stück *Der Kissenmann* am Wiener Akademietheater und zeitgleich am Deutschen Theater Berlin im deutschsprachigen Raum erstaufgeführt, Premiere war am 20.11.2003.

Der Kissenmann war jenes Stück, über das schon viel früher geschrieben wurde, dessen Titel und Hinweise auf die Handlung immer wieder in Zeitungsartikeln erwähnt wurden und das Martin McDonagh zurückhielt bis *The Lieutenant of Inishmore* endlich inszeniert worden war.⁵³¹

Regie:	Anselm Weber
Bühne:	Raimund Bauer
Kostüm:	Maria Roers
Licht:	Werner Chalubinski
Musik:	Wolfgang Siuda
Tupolski:	Johannes Terne
Ariel:	Nicholas Ofczarek
Katurian:	Werner Wölbern
Michal:	Cornelius Obonya
Mutter:	Elisabeth Augustin
Vater:	Rudolf Melichar
ein kleines Mädchen:	Philippa Galli
Kind:	Vanessa Schügerl/Tanja Martinetz

⁵³¹ Siehe: III.3. *The Pillowman*.

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsanalyse bezieht sich auf zwei Besuche des Stückes am 25. Jänner und 25. Mai 2004, sowie die Aufzeichnung des Theaters (leider ohne Datumsangabe) während einer Vorstellung.

Schauspieler, Rollen und Kostüm:

Tupolski, gespielt von Johannes Terne, trägt einen dunklen Anzug, helles Hemd, eine dunkle Gilet, die Kette einer Taschenuhr, die in der rechten Hosentasche steckt, ist zu sehen.

Ariel, gespielt von Nicholas Ofczarek, trägt einen helleren Anzug mit dunkler Hose, weißes Hemd und eine gestreifte Krawatte, außerdem hat er Sonnenbrillen, die seine Coolness unterstreichen sollen. Als brutaler, 'böser Bulle' bröckelt seine Fassade bald gründlich und die Rollen zwischen ihm und seinem Kollegen drehen sich um.

Johannes Terne und Nicholas Ofczarek spielen die 'Inspektoren' mit jeder Nuance, die die Rollen hergeben und brauchen.

Katurian, gespielt von Werner Wölbern, trägt eine dunkle Hose, ein breit gestreiftes Poloshirt, darüber eine lederne ärmellose Weste.

Michal, gespielt von Cornelius Obonya, trägt eine braune Hose, einen dicken, dunkelgrauen Wollpullover, darunter ein hellgraues Kapuzenshirt.

Mutter, gespielt von Elisabeth Augustin, trägt eine hellgraue, steril wirkende Hose mit einem gleichfarbigen engen Kaftan darüber, dazu eine weiße Perücke. Später im Stück trägt sie ein langes, ärmelloses weißes Kleid.

Vater, gespielt von Rudolf Melichar, trägt einen anthrazitfarbenen, ebenfalls steril wirkenden Anzug, zugeknöpft bis oben. Später im Stück trägt Rudolf Melichar nur die Hose, kein Hemd, aber Hosenträger.

Mädchen, gespielt von Philippa Galli, trägt ein grünes Kleid, dazu dunkle Gummistiefel.

Kind, gespielt von Vanessa Schügerl/Tanja Martinetz, trägt ein weißes Kleidchen.

Bühne:

Das Bühnenbild wirkt überdimensional, einschüchternd. Die Tapete ist ein Millimeterpapier-Muster, hell, unpersönlich, abweisend. Links befindet sich ein Hocker, dahinter an der Wand, etwa in der Mitte des Bühnenraumes, Metall-Spinde, in der Ecke steht ein Metallkübel. Etwas davor, weiter zur Mitte hin steht ein Tisch mit rechts und links je einem Sessel. Die rückwärtige Wand wird von einem riesengroßen Fenster mit einem überdimensionalen Metallrollo dominiert, rechts daneben ist ein weiterer Sessel. In der rechten Wand befindet sich eine Türe. Das Licht ist kalt, die vorherrschenden Farben blau, grau, grün – unpersönlich. Wie eine Andeutung einer vierten Wand gibt es eine Abgrenzung zur Rampe hin.

Erste Szene, erster Akt:

Beginn der Vorstellung: der Vorhang hebt sich und gibt den Blick auf das hell erleuchtete Zimmer frei. Leise sind die letzten Takte eines Tangos zu hören. Zwei Personen befinden sich in dem Raum. Auf dem linken Sessel sitzt Katurian, zusammengesackt, eingeschüchtert, mit einer schwarzen Augenbinde, Ariel sitzt am Sessel rechts an der Wand.

Es ist ruhig. Fast eine Minute lang geschieht nichts, dann kommt Tupolski mit einem großen Karton durch die Türe, begrüßt Katurian und seinen Kollegen Ariel, stellt die Kiste auf dem Boden ab, stellt sich selbst vor und fragt, was die Augenbinde zu bedeuten habe.⁵³²

Katurian bleibt auf seinem Platz, während Tupolski im Raum auf und ab geht. Nach einiger Zeit steht Ariel auf, nimmt seinen Sessel mit und setzt sich hinter den Tisch zu Katurian.

Seine überraschende Ankündigung: „Ich hau dir gleich dermaßen eine rein“⁵³³ wird vom Publikum mit ungläubigem, verhaltenem Lachen kommentiert.

Im Folgenden wechseln sich Ariel und Tupolski ab, der eine in der Rolle des bösen Bullen, der andere in der des guten.

⁵³² Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 200.

⁵³³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 201.

Die Taktik des Wortverdrehens während des Verhöres von Katurian wird ab und zu mit leisem Lachen aus dem Publikum quittiert.

Während Katurian redet, steht Ariel hinter ihm und raucht. Als es darum geht, das Formular auszufüllen, ein Revers, der laut Tupolski nötig ist, falls Katurian irgendetwas während des Verhöres passiert,⁵³⁴ reicht Ariel Tupolski schnell einen Stift – es entsteht der Eindruck, dass er möglichst schnell mit dem Verhör beginnen möchte.

Die Passage über Katurians Namen bekommt den ersten großen Lacher im Publikum.

Tupolski beginnt, die Geschichte von den kleinen Apfelmännchen vorzulesen, fragt nach, was die Aussage der Geschichte ist. Ariel wird zunehmend aggressiver. Als er Katurian schließlich unvermutet und brutal den Kopf auf die Tischplatte drückt, gibt es keine Reaktion von Tupolski oder dem Publikum.

Tupolskis Hinweis, er sei der gute, Ariel der schlechte Bulle,⁵³⁵ bekommt Lacher aus dem Publikum.

Katurian ist stolz auf seine Geschichte, auch wenn er einige Mal betont, es sei nicht seine beste Geschichte. Bei dem Hinweis auf das Ende der Geschichte, quasi der Inhaltsanalyse, wird im Publikum wieder gelacht, als Ariel jedoch das jüdische Viertel erwähnt, tritt sofort wieder Stille ein. Ariel sitzt jetzt Katurian gegenüber am Tisch, Tupolski geht auf und ab und bleibt wiederholt hinter Katurian stehen. Er hält weiterhin die Geschichte – in Form eines Blatt Papiers – in der Hand.

Die Androhung Tupolskis, Ariel müsse Katurian wieder schlagen, geht unter, da Katurian seine ganze Kooperationsbereitschaft nochmals bekräftigt. Also steht Ariel auf, nimmt den Metalleimer und sagt, er würde eben mit Michal, Katurians Bruder reden. Er verlässt den Raum durch die Türe.

„Da fällt mir ein“⁵³⁶ von Tupolski wird mit Lachen im Publikum kommentiert.

Katurian wird immer ängstlicher, sobald es um seinen Bruder geht, wird Katurian richtig aggressiv und verzweifelt. Tupolski hört ungerührt zu. Er beruhigt Katurian mit dem Versprechen, Michal würde nichts geschehen und greift nach der nächsten Geschichte. Tuploskis Ermahnung wegen Katurians ständiger Widerreden bekommt einige Lacher, ebenso, dass er die Lösung der Geschichte von den drei Wegen wisse, obwohl Katurian beteuert, es gebe keine Lösung.

„Das ist eine gute Geschichte“ von Katurian erntet ein paar Lacher...

⁵³⁴ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 201 – 202.

⁵³⁵ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 204.

⁵³⁶ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 205.

Tupolski fordert Katurian auf, die nächste Geschichte stehend, wie in der Schule, vorzutragen. „Außer, dass man in der Schule nachher nicht exekutiert wurde“⁵³⁷ – Lacher. Katurian verlässt seinen Platz und geht nach rechts in den Raum und stellt sich so, dass er Tupolski zugewandt ist. Tupolski nimmt Katurians Platz am Tisch ein. Katurian liest die Geschichte von der Stadt am Fluss. Während der Geschichte dreht sich Katurian immer mehr in Richtung des Publikums. Gegen Ende der Geschichte ist leise Musik zu hören, zum Schluss ist Katurian wieder Tupolski zugewendet.

Bei der Erwähnung der Stadt Hameln gibt es auch im Publikum einige erkennende Lacher.

Katurian setzt sich Tupolski gegenüber und erklärt Tupolski die Geschichte. Dieser sagt wieder „Da fällt mir ein“ – es wird wieder-erkennend gelacht. Als Tupolski eine Dose aus dem Spind holt und auf den Tisch stellt ist Katurian zu sehr durch die Schreie seines Bruders aus dem Nebenraum allarmiert, um die Dose zu bemerken.

Auf Tupolskis rhetorische Frage: „Wie kommen sie dazu, mir zu glauben?“⁵³⁸ folgt nur beklommenes Lachen. Katurian setzt sich wieder, nachdem er in Sorge um seinen Bruder aufgesprungen war. Ariel betritt den Raum, Tupolski geht ihm entgegen und trifft ihn auf der rechten Seite des Raumes. Katurian sitzt alleine, einsam und verlassen am Sessel rechts vom Tisch und dreht sich halb zu den beiden Polizisten herum. Katurian ist aufgeregt, wird noch aufgeregter, als er Ariels verbundene Hand sieht. Die beiden Polizisten ignorieren Katurians Verzweiflung. Tupolski beginnt, die Namen der toten oder verschwundenen Kinder aufzuzählen. Katurian geht unruhig auf und ab und wird schließlich aufgefordert, die am Tisch stehende Dose zu öffnen. Da er nur an seinen Bruder denkt, sieht er erst nicht, was sich in der Dose befindet, wird dann aber bleich – Ariel packt seinen Kopf, sobald Katurian von der Dose zurückweichen will und zwingt ihn, den Inhalt der Dose genauer anzuschauen. Ariel macht Katurian unmissverständlich klar, dass Michal die Morde an den Kindern zugegeben hat, und dass die Dose mit den Zehen bei ihm zuhause gefunden wurde. Für Katurian bricht eine Welt zusammen; zum einen kann er nicht glauben, was die Polizisten über seinen Bruder sagen, zum anderen muss er es aber als Tatsache akzeptieren. Tupolski hält sich währenddessen abseits und geht nach rechts, während Ariel Katurian weiterhin fest über die Dose hält. Das dritte, stumme Mädchen ist noch verschwunden und da Katurian nichts sagen will und kann, schlägt Tupolski Ariel vor, Katurian die Zehen in den Mund zu stopfen. Als dieser damit beginnen will – zum Schrecken Katurians und

⁵³⁷ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 207.

⁵³⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 208.

des Publikums – hält Tupolski ihn davon ab, mit dem Hinweis, Beweismittel dürften doch nicht vernichtet werden.⁵³⁹ – Nervöses Lachen aus dem Publikum. Ariel, der sichtbar böse auf Tupolski wird, schreit seinen Kollegen an; ein deutlicher Hinweis auf seine labile Persönlichkeit und mit dem schon zuvor gefallenem Hinweis Tupolskis, Ariel habe eine schwere Kindheit gehabt, eine Demütigung. Die Wut und Unsicherheit Ariels sind Anlass für Gelächter im Publikum. Währenddessen setzt sich Katurian, der von Ariel auf den Tisch gezwungen wurde, wieder auf und versucht, zu Atem zu kommen. Der Hinweis Tupolskis auf das, wie er sagt, offensichtlich falsche Blut auf Ariels Hand, erntet Lachen; ebenfalls sein Ausspruch, Idioten könne man jeden Tag exekutieren, Schriftsteller hingegen nicht.⁵⁴⁰

Ariel ist wütend und anstatt die Zehen in die Dose zu geben, lässt er sie auf den Boden fallen, bevor er den Raum verlässt. Tupolski hebt die Zehen auf und gibt sie in die Dose. Katurian steht links hinter dem Tisch und versucht Tupolski klar zu machen, dass er nichts mehr glaube. Dann geht er nach links und setzt sich auf den Hocker, fest entschlossen, nur mehr zu schweigen. Mit dem Wort: „Verstehe“ nimmt Tupolski die Dose und kündigt an, jetzt die Elektroden zu holen. Katurian bleibt alleine in dem Raum zurück.⁵⁴¹

Es sind feine Hinweise, feine Nuancen, die das Spiel bestimmen. Umso erschreckender und brutaler wirken die gewalttätigen Aktionen Ariels.

Der Beginn des Stückes vermittelt eine – zumindest anfängliche – Gleichheit zwischen Katurian und dem Publikum: weder er noch der Zuschauer weiß, wie er in diese Situation gekommen ist.⁵⁴² Der Informationsstand Katurians und des Publikums ist (fast) identisch. Erst als Katurian seine Geschichten erwähnt, ändert sich dies.

Dass das Publikum zu Beginn nicht ganz auf den Text eingehen kann, mag auch an dieser Ungewissheit liegen, in der sich das Publikum befindet; es braucht einige Zeit, um die ihm dargebotene Realität zu akzeptieren und die in dieser Realität surrealen Handlungen zu goutieren.

⁵³⁹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 210.

⁵⁴⁰ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 211.

⁵⁴¹ Dauer der ersten Szene des ersten Akts bis: 00:34:12.

⁵⁴² Zum einen kann dies als anfänglicher Punkt für eine Identifikation mit Katurian gesehen werden, es gibt aber auch Meinungen, dass man sich mit den Figuren Martin McDonaghs gar nicht identifizieren kann – siehe auch: Interview mit Patrick Lonergan vom 06.03.2008, im Anhang, ab Seite 974.

Zweite Szene, erster Akt:

Sitzend erzählt Katurian die Geschichte seiner Kindheit. Das Licht wechselt von hell weiß auf dunkel blau-violett. Katurian steht auf und wird von einem Spotlight (weiß) in die Mitte nach vorne begleitet. Das Licht um ihn wird immer schwächer bis es verlischt, während Katurian erzählt, ist leise Musik zu hören, die Bühne wird umgebaut. Als Katurian bei „das Experiment seiner Eltern war geglückt“⁵⁴³ ankommt, wird die Bühne wieder etwas heller. Erst sind nur Schemen zu erahnen, dann zwei Menschen, links ein hohes Bett. Die Mutter gefolgt vom Vater kommt von hinten zu Katurian, sie umarmen ihn, gehen dann nach rechts ins Dunkel. („Der erste Teil des Experimentes war damit abgeschlossen“) Katurian geht nur einige Schritte nach hinten, durch das ihm folgenden Spotlight ist eine Türe hinten in der Mitte der Bühne erkennbar. Katurian geht zu dem Bett links auf der Bühne und setzt sich. Die Antwort seiner Eltern ist als eine etwas verfremdete (gespenstische) Frauenstimme von überall her zu hören. Erst ist nur Katurian zu sehen, etwas später treten von hinten die beiden Elterngestalten auf, sie sind in einem etwas grünlicherem, fahlen Licht zu erkennen. Die Umgebung bleibt weiterhin im Dunkel. Schließlich steht Katurian auf und geht zu der Türe. Die Eltern in dem Raum hinter der Türe – es gibt keine Wand – bewegen sich ab und zu.

Katurian findet ein Blatt Papier unter der Türe. Daraufhin bricht er die Türe auf. In dem Raum dahinter findet er seine Eltern. Durch den Scheinwerfer, der Katurian folgt, ist etwas mehr von dem Raum dahinter zu sehen, ein Bett, ein überdimensionaler Teddybär. Die Eltern gehen von rechts hinten nach rechts vorne und legen sich in das Bett im vorderen Zimmer, während Katurian in dem hinteren Zimmer ein beschriebenes Blatt neben dem Leichnam seines Bruders findet. Zu sehen sind nur der große Teddybär und das Bett. Er verbrennt die Geschichte in dem Metalleimer. Das Licht wechselt wieder. Es ist blau, dunkel. Nur der vordere Teil bis zu Türe ist sichtbar. Katurian geht zu dem Bett vorne links und nimmt das Kissen vom Bett. Es wird ganz dunkel.⁵⁴⁴ Bedrohliche Musik ist zu hören, während die Bühne umgebaut wird.

Da es sich hier um eine gespielte Geschichte, d.h. eine Fiktion (in der Fiktion) handelt, was durch die stilisierten Figuren und den Geschichtenerzähler – Katurian –

⁵⁴³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene Two, Seite 213.

⁵⁴⁴ Dauer der zweiten Szene des ersten Akts bis: 00:42:30.

offensichtlich ist, gibt es keine Identifikationsmöglichkeit wie in der ersten Szene. Viel eher entstehen im Publikum Assoziationen zu Märchen – ein beabsichtigter Trick des Autors, der den Verlauf der Handlung vor allem in der Umsetzung auf der Bühne, bestimmt.

Erste Szene, zweiter Akt:

Dieselbe Tapete wie im ersten Bild, nur diesmal gibt es kein Fenster, keine Spinde. Nur in der Mitte steht ein metallenes Bettgestell mit einem Polster und einer Decke darauf, links sitzt Michal auf einem Hocker. Er versucht sich selbst eine Geschichte zu erzählen, während die Schreie von Katurian aus dem Nebenraum zu hören sind. Die Musik hat zu Beginn der Szene noch nicht ganz aufgehört.

Michal versucht angestrengt, die Geschichte vom kleinen grünen Schwein zu erzählen und ist aufgebracht, dass Katurian ihn durch seine Schreie unterbricht. Katurian wird von Ariel in den Raum gestoßen und fällt zu Boden. Er ist blutverschmiert und kriecht zu Michal, um sich an ihm festhalten zu können. Für Michal ist das alles nur ein Scherz. Als Michal erzählt, er habe nur geschrien, weil Ariel es so wollte,⁵⁴⁵ gibt es ein paar Lacher im Publikum. Ebenfalls, als Katurian versucht sich klar zu machen, was er denn jetzt weiß und was nicht.⁵⁴⁶

Bei Michals Frage: „Kann ich mit deinem Namen unterschreiben?“⁵⁴⁷, lacht das Publikum.

Katurian geht auf und ab, setzt sich aufs Bett, steht wieder auf und umarmt schließlich seinen Bruder, als er sich erfolgreich einzureden versucht, dass alles nur eine Inszenierung der Polizei sei.⁵⁴⁸ Michael, der um einiges größer und kräftiger ist – und kindlicher – sitzt weiterhin auf dem Hocker und umarmt Katurian so fest, dass dieser wegen seiner Blessuren mit einem Schmerzensschrei von seinem Bruder zurückweicht. Katurian legt sich aufs Bett. Michal setzt sich zu seinem Bruder aufs Bett und will von Katurian eine Geschichte erzählt bekommen. Katurian setzt sich zu ihm ans Fußende des Bettes beginnt. Wie ein Kind bemerkt Michal sofort, wenn der Wortlaut der Geschichte nicht genau der gewohnte ist und verbessert Katurian ununterbrochen, bis Katurian endlich in gewohnter Weise erzählt.⁵⁴⁹ Katurian steht im Laufe des Erzählens

⁵⁴⁵ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 217.

⁵⁴⁶ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 218.

⁵⁴⁷ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 218.

⁵⁴⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁵⁴⁹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 219.

auf und geht im Zimmer umher. Unwilliges Lachen im Publikum⁵⁵⁰, wenn Michal darauf besteht, dass Katurian zum Ende der Geschichte springen sollte, da es „langweilig“⁵⁵¹ sei. Michal ist so gefesselt von der Geschichte, dass er sie stumm miterzählt, ein Zeichen, dass er die Geschichte schon oft gehört hat. Während des Erzählens kommt auch Katurian wieder zu Kräften, und da sein Bruder noch über das Ende der Geschichte zu grübeln scheint, steht er auf, geht nach rechts und macht auf dem Boden einige Liegestütz, um wieder in Form zu kommen. Währenddessen meint Michal ganz nebenbei, er würde immer noch nicht verstehen – was, sagt er erst, als Katurian nachfragt.⁵⁵² Der schockierte Katurian verharrt bewegungslos am Boden als Michal von dem Versteck der Zehen auf dem Dachboden erzählt. So wie die Polizisten zuvor wird jetzt auch Michal spitzfindig und behauptet, er habe nur gesagt, die Kinder umgebracht zu haben, um nicht gefoltert zu werden, was nicht heißen würde, er hätte sie nicht umgebracht, denn er habe sie umgebracht.⁵⁵³ Und auch beim Schwören vorhin habe er seinen Bruder hereingelegt. Erstauntes, ungläubiges⁵⁵⁴ Lachen im Publikum. Katurian steht auf, Michal erzählt im Detail seine Vorgangsweise. Katurian steht erst einfach nur da, unfähig zu reagieren, und fängt dann ganz langsam und leise an zu reden.⁵⁵⁵ Mit der Zeit wird er immer lauter. Er wird immer verzweifelter, versucht seine Geschichten zu rechtfertigen. Katurian geht zum Hocker, um sich zumindest dort, am Boden hockend, festhalten zu können. Als Michal zu ihm kommt, steht er auf und setzt sich auf den Hocker. Michal geht zurück zum Bett, um sich zu setzen. Der Gedankengang Michals – „du wirst eines Tages ein guter Schriftsteller“ – wir werden in zwei Stunden hingerichtet – „na, dann wirst du nicht eines Tages ein guter Schriftsteller“ –⁵⁵⁶ ist bestechend brutal und bekommt einige Lacher im Publikum. Als Michal Katurian sagt, seine Geschichten seien doch nur Papier und nicht wert, gerettet zu werden, wird Katurian zornig. Er steht auf und wirft Michal zu Boden, der, mehr verwirrt als verletzt, am Boden sitzen bleibt und Katurian vorwirft, wie seine Mutter und sein Vater zu sein.⁵⁵⁷ Katurian bringt Michal zur Weissglut, als er sagt, nicht er, sondern Michal sei wie Mutter und Vater. Nach diesem Streit will Michal nicht mehr verraten, was er mit dem dritten Kind gemacht hat. Als er es dann doch die Geschichte

⁵⁵⁰ – ein Indiz dafür, dass die Spannung sehr hoch ist und die Geschichte vom Kissenmann mit großem Interesse verfolgt wird.

⁵⁵¹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁵⁵² Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 220.

⁵⁵³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 221.

⁵⁵⁴ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁵⁵⁵ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁵⁵⁶ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁵⁵⁷ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 223.

„Der kleine Jesus“⁵⁵⁸ nennt ist Katurian sprachlos, verzweifelt und ohnmächtig, versucht ruhig zu bleiben, wendet sich von Michal ab und beißt in seine eigene Faust, um nicht schreien zu müssen. (Im Publikum sind einige unsichere Lacher zu hören.) Katurian versucht herauszufinden, wo das Kind beerdigt ist. Er ist nur mehr verzweifelt. Michal wird aufbrausend und setzt sich dann, wie Katurian, still hin. Michal spricht über die Geschichte ‘Der Schriftsteller und der Bruder des Schriftstellers’⁵⁵⁹ und fängt schließlich an zu weinen. („Die Geschichten sind alles, was ich habe“ – „du hast mich.“⁵⁶⁰)

Als Michal sich zum Schlafen legt – Kopf zum Publikum – möchte er von Katurian noch die Geschichte vom kleinen grünen Schweinchen⁵⁶¹ hören. Katurian beginnt, die Geschichte zu erzählen während er Michal zudeckt, holt den Hocker von links und setzt sich neben Michal ans Bett, er erzählt weiter und streichelt seinen Bruder, der immer wieder Teile der Geschichte kommentiert und wiederholt und sich zunehmend beruhigt. Am Ende der Geschichte ist Lachen aus dem Publikum zu hören, ein erleichtertes, befreites Lachen. Michal schläft ein. Katurian gibt ihm noch einen Kuss, dann nimmt er das Kissen vom Bett und drückt es lange fest auf das Gesicht Michals. Michal wehrt sich noch einige Zeit, dann bleibt er ruhig.

Katurian verlangt nach Inspektor Tupolski und möchte ein Geständnis ablegen an der Beteiligung von der Ermordung von sechs Menschen. Letzter Satz: „Aber ich habe eine Bedingung: sie betrifft meine Geschichten.“ Blackout. Der Vorhang fällt.⁵⁶²

Pause

Nach dem Ende der vorhergegangenen Geschichte wird das Stück dort fortgesetzt, wo die erste Szene geendet hat. Der Sprung von der Realität zur Fiktion zurück zur Realität – alles auf das Stück bezogen – macht den Zuschauer mit diesem Wechselspiel vertraut. Obwohl Michals Figur vor allem am Beginn der Szene komisch ist, wird sehr schnell deutlich, dass nicht Katurian sondern er die Oberhand behält. Selbst durch den Mord an Michal wird Katurian nicht frei von seinem Bruder und – noch viel wichtiger – er kann sich nicht von den Taten, die sein Bruder begangen hat, befreien. Beiden, Publikum wie auch Katurian wird dieser Umstand schmerzlich bewusst – im Publikum wird weniger gelacht als es Anlässe dazu gibt, und das Lachen

⁵⁵⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 223 und folgende.

⁵⁵⁹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁵⁶⁰ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁵⁶¹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁵⁶² Dauer der ersten Szene des zweiten Akts bis: 01:20:20.

ist in den wenigsten Fällen herzhaft, sondern meistens beklommen, bedrückt und fühlt sich falsch an; hier entsteht wieder eine Verbindung zu der Figur Katurians zu Beginn des Stückes.

Zweite Szene, zweiter Akt:

Katurian erscheint vor dem Vorhang, wieder im Spotlight und erzählt die Geschichte vom kleinen Jesus. Währenddessen wird umgebaut. Der Vorhang ist etwas durchsichtig und wenn die Stimme des Kindes zu hören ist, sieht man eine kleine Gestalt im Hintergrund. Katurian geht bis zur Mitte der Bühne und setzt sich an die Rampe. Wenn die Eltern am Tisch links durch den roten Vorhang zu sehen sind, steht Katurian wieder auf und erzählt weiter. Dann setzt er sich wieder. Durch den Vorhang ist zu sehen, wie die Stiefeltern das kleine Mädchen foltern, erst die Dornenkrone, dann die Peitsche, schließlich das Holzkreuz, das sie durchs Zimmer tragen muss, an das sie dann genagelt wird.⁵⁶³ Als Katurian sagt: „und dann gingen die Eltern fernsehen bis alle guten Sendungen vorbei waren“⁵⁶⁴ einige Lacher im Publikum wegen des Stilbruchs. Leise ist Musik zu hören. (Lachen vom Publikum auch bei: „Ich will nicht sein wie Jesus, ich bin der verdammte Jesus“⁵⁶⁵). Während der Szene ist nach und nach immer mehr von der Bühne zu sehen: Links der Tisch mit drei Sesseln, rechts mittlerweile das Kreuz mit dem Kind, im Hintergrund einige Bäumchen, um den Wald anzudeuten. Eine Kasten/Tür/Sarg mit Glastüre steht hinten in der Mitte. Die Eltern führen das Kind in den Sarg und machen ihn zu. Der Text der Eltern wird immer von beiden gleichzeitig gesprochen, während Katurian erzählt und die Stimme des Kindes imitiert.

Für das Ende der Geschichte steht Katurian wieder auf, die Bühne hinter dem roten Vorhang ist nicht mehr zu sehen. Blackout.⁵⁶⁶ Rhythmische Musik.

Nachdem das Publikum weiß, was Michal in der vorigen Szene gesagt hat – dass er mit dem dritten Kind ‘Die Geschichte vom kleinen Jesu’ nachgespielt hat, mischt sich in die zweite Darstellung einer Geschichte das Wissen, dass diese Geschichte nicht mehr nur Fiktion ist. Das Lachen aus dem Publikum ist unsicher, die Stimmung

⁵⁶³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene Two. Seite 229 und folgende.

⁵⁶⁴ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene Two.

⁵⁶⁵ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene Two.

⁵⁶⁶ Dauer der zweiten Szene des zweiten Akts bis: 01:27:00.

ähnlich verzweifelt wie die Reaktion Katurians vorher bei der Erwähnung der Geschichte durch Michal.

Dritter Akt:

Umbau zum gleichen Bild wie zu Beginn des Stückes, einziger Unterschied: Das Rollo ist leicht offen. Katurian sitzt auf dem linken Sessel, Ariel sitzt hinter dem Tisch und steht auf, während Tupolski den ersten Teil des Geständnisses rechts stehend liest. Katurian ist mit Schreiben beschäftigt und hört nur mit einem Ohr zu, sagt aber nichts. Als die Seite mitten im Satz – betreffend das dritte Kind – aufhört, wird Ariel ungeduldig und geht zurück zu Katurian.

„Das ist hier keine Schularbeit“⁵⁶⁷ – Lacher im Publikum.

Erst zieht Tupolski eine Pistole, als Katurian von weiteren Leichen zweier Erwachsener spricht, dann überlegt er es sich doch und geht, um die Gerichtsmediziner loszuschicken. Währenddessen hat Ariel die Geschichte vom „Kleinen Jesus“ gefunden und angefangen zu lesen. Katurian sitzt weiterhin auf seinem Platz am Tisch und schreibt, Ariel steht in der rechten hinteren Ecke – so weit weg wie möglich? – und liest.

Ariel wird wütend, will sich auf Katurian stürzen und dieser bittet ganz ruhig, er möge damit warten, bis er mit dem Schreiben fertig sei, er sei gerade bei der Stelle, wo er seinen Vater und seine Mutter umgebracht habe.⁵⁶⁸ Das hält Ariel zurück, der ungläubig fragt: „Du hast deine Mama und deinen Papa umgebracht?“⁵⁶⁹ – Lacher im Publikum. „Ist vielleicht eine dumme Frage, aber: Warum?“⁵⁷⁰ Lacher im Publikum, Ariel setzt sich auf den Sessel hinter dem Tisch, zur linken Seite Katurians. Mit der Bestätigung Katurians, dass der Inhalt der Geschichte: ‘Der Schriftsteller und der Bruder des Schriftstellers’ wohl seine einzige Geschichte ist, die nicht reine Fiktion ist, ist bei Ariel so etwas wie Sympathie, Verständnis zu spüren, auch, wenn er dann meint: „Deine Kindheit könnte man sehr gut vor Gericht verwenden – nur, dass wir uns das mit dem Gericht sparen und dich in etwa einer Stunde erschießen werden.“⁵⁷¹ Unsicheres Lachen im Publikum.

⁵⁶⁷ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One.

⁵⁶⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 233.

⁵⁶⁹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One.

⁵⁷⁰ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 233.

⁵⁷¹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 233.

„Na, so halbwegs kannst du uns trauen“ „Ich weiß nicht, aber sie haben so etwas an sich“ – Katurian nimmt Ariels Hand zur Bestätigung seiner Worte. Ariel ist in der Zwischenzeit, als Katurian wieder darauf zu sprechen kommt, dass seine Geschichten aufbewahrt werden sollen, zum Spind gegangen und hat ein Bündel herausgeholt, das er auf den Tisch legt. Als Katurian seine „Zuneigung“ bekundet, gibt es Lacher im Publikum, als Ariel dann beginnt die Elektroden auszupacken, ist es gespenstisch ruhig. Katurian wird blass, er verliert jede Hoffnung. Bei Ariels Ausführung, warum er das alles macht,⁵⁷² gibt es einige Lacher. Er nimmt Handschellen und legt sie Katurian hinter dem Rücken an. Dann stellt er einen Sessel in die Mitte des Raumes und holt eine Batterie aus dem Spind. Er ‘bittet’ Katurian sich neben den Sessel in die Mitte des Raumes zu knien, damit er ihn an die Batterie anschließen kann. Katurian steht auf und weicht zurück, hofft, Ariel irgendwie davon abhalten zu können. In dem Moment kommt Tupolski zurück und macht Ariel lächerlich, indem er sich über die Rede Ariels lustig macht, von der er annimmt, dass Ariel sie Katurian gehalten habe – Lacher im Publikum. Ariel will aufbrausen und nimmt sich mit Gewalt zurück. „Du (*laut*). Jetzt komm bitte hier her, ich habe dir das schon einmal im Guten gesagt (*leiser*)“ Lacher im Publikum. Katurian kommt langsam zu Ariel in die Mitte des Raumes, während Tupolski zum Spind geht und die Mappe mit den Geschichten und dem Geständnis herausnimmt. Ariel setzt Katurian einen Metallring auf den Kopf. Katurian, der nichts mehr zu verlieren hat, fängt an, Ariel zu provozieren. Noch bevor Ariel etwas sagen kann, mischt sich Tupolski ein; Ariel wird zusehends unsicherer bei der Erinnerung an seine Kindheit. Tupolski wirft ihm vor, dass hier anscheinend jeder seine beschissene Kindheit als Entschuldigung anführt, warum er im Leben so schlecht ist und meint: „Mein Vater war ein gewalttätiger Alkoholiker. Und? bin ich ein gewalttätiger Alkoholiker? Ja, das bin ich, aber das habe ich mir selbst ausgesucht.“ Lautes Lachen aus dem Publikum.

Als Tupolski Ariels Kindheitsgeschichte erzählt, und dass Ariel seinen Vater mit einem Polster erstickt hat, meint er: „Wie ich sehe, habt ihr Jungs einen Menge gemeinsam.“⁵⁷³ Lachen im Publikum. Während Tupolskis Bericht weicht Ariel von Katurian zurück, geht immer weiter rückwärts nach rechts, weinend, verzweifelt, sich die Ohren mit den Händen zuhaltend. Katurian kniet weiterhin, mittlerweile schon mit Kabeln an die Batterie angeschlossen, neben dem Sessel in der Mitte des Raumes. Tupolski widmet sich, scheinbar ungerührt, den Geschichten und dem Geständnis

⁵⁷² Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 234.

⁵⁷³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 234 und folgende.

Katurians. Ariel ist weinerlich, schnäuzt sich die Nase. Dann schreit er Tupolski an, er werde ihn melden.

Tupolski reißt mit einigen Fragen die Kontrolle wieder an sich, fragt Katurian über das dritte Kind aus, Katurian bleibt erst selbstbewusst, dann aber, als Tupolski fragt, ob das kleine, stumme Mädchen noch am Leben gewesen sei oder schon tot, als sie es beerdigt hatten, weiß er keine Antwort mehr, sinkt in sich zusammen, verzweifelt, da er es ja nicht wissen kann. Ariel geht hinaus, um schnell nach dem Kind zu suchen, Tupolski befreit Katurian von den Handschellen und den Kabeln und erzählt von der Geschichte, die er geschrieben hat. Katurian darf wieder aufstehen und geht in Richtung Tisch während Tupolski den Titel seiner Geschichte vorträgt.⁵⁷⁴ Viel Lachen aus dem Publikum, während Tupolski seine Geschichte erzählt. Während Tupolski redet, geht er in der Mitte des Raumes umher, Katurian sitzt wieder auf seinem Platz am Tisch. Die 'Scharfsinnigkeit' Tupolskis in der Kausalität der Geschichte reizt nicht nur Katurian zum Lachen. Katurian verpasst das Ende der Geschichte fast, beeilt sich dann aber durch übertriebene Anerkennung die Situation für sich zu retten. Tupolski ist so sehr von seiner Geschichte überzeugt, dass er Katurian dies auch aufbrausend ins Gesicht sagt, und Katurian, nur mehr darauf aus seine eigenen Geschichten zu retten, stimmt allem zu. Als Tupolski Katurian nach dessen Meinung zu seiner Geschichte fragt und seine ehrliche Antwort hört, beginnt er erbost, Katurian zu drohen. Katurian steht auf, Tupolski geht erregt durch den Raum. Schließlich nimmt Tupolski Katurians Geschichten und droht, sie mit dem darunter gehaltenen brennenden Feuerzeug zu verbrennen, um gleich, als Katurian beteuert, wie gut die Geschichte sei, zu sagen, er hätte sie ohnedies nicht verbrannt. (Aufatmendes Lachen aus dem Publikum.) Die Situation entspannt sich. Die beiden verstehen sich und Tupolski meint nur: „Es ist wirklich eine Schande, dass ich ihnen in zwanzig Minuten den Kopf wegschießen muss.“ Angespanntes, ungläubiges Lachen aus dem Publikum. Katurian hat sich wieder hingesetzt, Tupolski sitzt erst mit Katurians Geschichten in der Hand auf dem Tisch, dann steht er wieder auf, und sagt, einige der Geschichten hätten ihm sogar gefallen, zum Beispiel die des Kissenmanns. Seine Reaktion auf die Geschichte lässt Katurian vermuten, dass Tupolski einmal ein Kind verloren hat – Tupolski reagiert aufgebracht, er würde nicht so wie Ariel über sich sprechen. In der Zwischenzeit ist Tupolski mit den Geschichten in der Hand wieder in die rechte hintere Ecke gegangen, in der der Karton steht, und wirft sie, als Katurian seinen Verdacht äußert, wütend

⁵⁷⁴ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 237.

hinein. Langes, betretenes Schweigen, Tupolski ist sichtlich niedergeschmettert, geht zum Sessel in der Mitte und setzt sich neben die Batterie. Als Katurian mitleidig zu ihm geht, fängt sich Tupolski, steht energisch auf, räumt die Batterie in den Spind zurück und holt einen schwarzen Baumwollsack/Kapuze aus dem Spind. Katurian geht im Raum herum. Tupolski beschreibt, was bei der Exekution geschehen wird.⁵⁷⁵ Obwohl Tupolski viele Wortspielereien macht, ist das Publikum sehr ruhig und angespannt. Ariel kommt ins Zimmer gestürzt. Er ignoriert Tupolskis Frage und packt Katurian an den Haaren. Sein ganzes Verhalten deutet auf eine Katastrophe hin. Katurian ist gerade dabei, sich auf seinen gewohnten Platz zu setzen und Tupolski setzt sich auf den Sessel, der noch immer in der Mitte des Raumes steht, als Ariel ein kleines, grün angemaltes Mädchen ins Zimmer holt. Katurian ist so erschrocken, dass der Sessel mit ihm gegen den Spind fällt, an dem er sich abstützt, um dann laut lachend auf den Boden zu sinken. Während Tupolski nur mehr den Kopf schüttelt, erzählt Ariel, wo das Kind gefunden wurde.⁵⁷⁶ Nachdem Ariel das Mädchen wieder hinausgebracht hat beginnt er seinen detaillierten Bericht. Katurian sitzt weiterhin auf dem Boden und lacht immer noch, während Tupolski und Ariel versuchen, die Situation zu verstehen. Ariel ist jetzt in der Position des überlegenen Inspektors und nutzt dies aus, das Publikum lacht. („Du fragst mich warum?“) Und er spielt den Ball zurück, lässt Tupolski die Schlussfolgerungen ziehen. Tupolski ist erbost, geht hin und her. Katurian grinst. Tupolski liest die Geschichte,⁵⁷⁷ während Ariel sich zu Katurian begibt und sich auf den noch stehenden Sessel setzt. Ariel beginnt, nun seinerseits Katurian genauer zu den anderen Kindern zu befragen. Katurian kann die Fragen nicht beantworten, verzweifelt erhebt er sich. (Nur ab und an ist ein Kichern aus dem Publikum zu hören.) Ariel zieht die richtige Schlussfolgerung, dass Katurian nichts mit den Kindermorden zu tun hatte, Katurian gesteht, dass er bis vor kurzem nichts davon gewusst habe. Obwohl die Polizei – auch nach Ariels Aussage – Katurian nur den Mord an Michal nachweisen kann, bekräftigt Katurian wiederholt, dass er seine Eltern umgebracht habe. Die Tatsache aber, dass er keine Kinder getötet hat führt dazu, dass Ariel nun ganz auf Katurians Seite steht.

Ariels: „Ihr Zeuge, Tupolski“ wird mit lautem Lachen im Publikum kommentiert.

Ariel entfernt sich vom Tisch, Katurian steht auf der rechten Seite des Tisches, zum Spind hingewendet, Tupolski kommt aus der rechten Ecke, wo er die Geschichte des

⁵⁷⁵ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 238.

⁵⁷⁶ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 239.

⁵⁷⁷ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 240.

kleinen grünen Schweinchens zu Ende gelesen hat. (Tupolski: „Und übrigens, ich war froh, dass das kleine Mädchen noch lebt, aber ich wollte meine wahren Gefühle bei der Arbeit nicht zeigen“ – Lachen im Publikum.)

Tupolski geht zu Katurian, der sich umdreht, er klopf ihm auf die Schulter und meint nur: „eine Schande, eine Schande.“ Dann geht Tupolski zu dem Karton mit den Geschichten, Katurian versteht nicht, was passiert, geht einige Schritte in die selbe Richtung, Ariel steht etwas rechts vom immer noch in der Mitte des Raumes stehenden Sessel und schaut Tupolski ebenfalls an. Er zündet sich eine Zigarette an und raucht. Tupolski hat in der Zwischenzeit den Karton mit den Geschichten unter den linken Arm genommen, in der Rechten trägt er den Metalleimer hinüber in Richtung Spind. Er sagt: „Um ihre Geschichten zu retten, hätten sie alles ehrlich gestehen müssen“⁵⁷⁸ – Katurian schaut ihm nach, noch immer nicht verstehend, Ariel dreht sich nicht um, er greift sich an den Kopf, er hat verstanden. Ebenfalls einige im Publikum, die wissend, aber gequält lachen. Während Tupolski Katurian erklärt, warum die Geschichten verbrannt werden müssten, stellt er den Eimer auf den Tisch und nimmt die Papiere aus der Mappe. Fassungslos wendet sich Katurian bittend an Ariel. Ariel hält sich aus der Situation heraus, stimmt aber Tupolski, wenn auch scheinbar ungern, zu. Tupolski nimmt die Manuskripte aus dem Karton – Katurian ist verzweifelt, bittet Ariel schreiend um Unterstützung. Tupolski fordert ihn auf, die Kapuze aufzusetzen. Während Ariel sich bei Katurian entschuldigt (sein Geständnis, ihm haben die Geschichten gefallen, löst ein paar Lacher aus), entzündet Tupolski mit einigen der noch leeren Blättern, die am Tisch lagen, ein Feuer im Eimer. Ariel nimmt Tupolski die Manuskripte aus der Hand, um sie ins Feuer zu halten, Katurian, mit der Kapuze in der Hand, versucht verzweifelt die beiden von ihrem Vorhaben abzuhalten und verweist darauf, dass Tupolski ihn doch nicht hier, sondern im Nebenzimmer erschießen wollte. „Nein, nein, wir erschießen sie hier drinnen, ich habe sie nur verarscht“⁵⁷⁹ – einige Lacher im Publikum. Katurian weiß, dass er verloren hat. Ariel bleibt, mit den Geschichten in der Hand links vom Tisch stehen, Katurian muss sich, auf Tupolskis ‘Bitte’ hin, weiter nach rechts in den Raum bewegen. Tupolski zieht seine Pistole und lädt sie durch, dann folgt er Katurian und bleibt hinter ihm stehen. Katurian zieht sich die Kapuze über den Kopf und kniet sich nieder. Tupolski legt an und zählt ziemlich schnell bis drei, dann erschießt er Katurian, der zu Boden fällt.

⁵⁷⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 240.

⁵⁷⁹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 240.

Ariel fragt, warum er das gemacht habe, warum er nicht bis zehn gezählt habe, wie versprochen. (Einige Lacher im Publikum) „Das war nicht sehr nett“⁵⁸⁰ – die beiden beginnen wieder zu streiten. Ariel drückt die Geschichten Katurians an sich, während Tupolski ihn wieder mit seinen Wünschen aufzieht.⁵⁸¹ (Ein paar Lacher im Publikum). Mit dem Auftrag an Ariel, den Papierkram zu erledigen, sauber zu machen, die Geschichten zu verbrennen und dem Hinweis, er würde die Eltern des stummen Mädchens vor den Schweinchen warnen gehen (einige Lacher) verlässt Tupolski den Raum.

Ariel bleibt im Raum zurück. Das Licht wird blauer, dunkler und Katurian springt auf, reißt sich die Kapuze vom Kopf, hat Blut im Gesicht. Er steht wieder in einem Spotlight und spricht nun als Erzähler über die letzten Sekunden Katurians. Dabei wischt er sich erst etwas Blut aus dem Gesicht und lässt die Kapuze fallen, dann geht er über die Rampe auf die Vorbühne. Sobald er Michals Namen, bzw. vom Bruder zu reden beginnt, erscheint Michal, ebenfalls in einem Spotlight, vor der Rampe des Bühnenbildes. (= Sie treten aus dem Bild heraus?!) Ariel bleibt mit den Manuskripten ruhig im Hintergrund stehen. Katurian geht einige Schritte hin und her, während er erzählt. Michals Part wird von diesem gesprochen, dann entfernt er sich wieder. Katurian setzt sich auf die Rampe und erzählt zu Ende; sobald Katurian von dem ‘brutalen Bullen’ redet, macht Ariel, was Katurian gerade erzählt: er verbrennt die Manuskripte nicht, sondern legt sie zurück in den Akt und schließt sie in den Spind. Ariel nimmt einen Deckel und löscht das Feuer, gleichzeitig Blackout und Ende des Stückes.⁵⁸²

Gerade im letzten Teil des Stückes sind Schrecken und Humor sehr nahe beieinander. Auffallend ist, dass nach der Hinrichtung Katurians viel mehr gelacht wird als vorher – die Spannung ist weg, das, was geschehen ist, ist noch nicht verarbeitet und der Schock, der durch den Schuss entstanden ist – und es ist ein Schock, da der Schuss so viel zu früh kommt, laut ist und jeder im Theater zusammenzuckt – wird durch dieses anschließende Lachen verarbeitet.

Das Ende des Stückes stellt das ganze Stück in Frage: das Stück wird zu einer Geschichte mit Geschichten in einer Geschichte. Die Realitätsebene auf der Bühne ist zu einer weiteren Fiktionsebene geworden.

⁵⁸⁰ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One.

⁵⁸¹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One.

⁵⁸² Dauer des dritten Aktes bis/Ende des Stückes: 02:10:00.

Zusammenfassend:

Die etwas mehr als zwei Stunden werden durch eine Pause nach der ersten Szene des zweiten Akts getrennt – nötig ist diese Pause nicht, sie ist aber im Text angegeben.

Die Inszenierung zeichnet sich durch eine sehr genaue, text- und werktreue Interpretation aus. Die zwei Ebenen der Erzählung sind vor allem durch stilistische Merkmale voneinander getrennt: das Licht, die Bewegungen der Schauspieler, die Erzählerrolle, die Katurian einnimmt, die überzeichneten Gegenstände usw.

Die bei der ersten Szene schon angedeuteten feinen Nuancen im Spiel der Schauspieler bringen die gewalttätigen Szenen und Aktionen erst richtig zur Wirkung. Diese feinen Nuancen finden sich ebenfalls im Umgang mit dem Text, der durch unterschiedliche Betonungen Änderungen hervorbringen kann.

Die Besetzung ist stimmig und es wird nicht mehr – oder weniger – erzählt als im Text vorgegeben.⁵⁸³ Bei diesem Stück haben auch noch so kleine Änderungen oder Kürzungen meist gravierende Auswirkungen für Folgerichtigkeit und Verständlichkeit des Stückes. Wie bei den anderen Stücken Martin McDonaghs hat auch hier jeder Satz eine Bestimmung, eine Verknüpfung zu einem anderen Satz oder einem anderen Teil des Stückes – meist jedoch erst im Nachhinein oder bei genauer Lektüre ersichtlich.

Im Gegensatz zu der Inszenierung von *Der Leutnant von Inishmore* am gleichen Theater, ist *Der Kissenmann* in seiner gespenstischen Atmosphäre doch realistisch inszeniert. Johannes Terne, der in beiden Stücken mitspielte, über den Unterschied:

Der Kissenmann ist natürlich viel, [...] psychoanalytischer, viel komplizierter noch, glaub ich. Das ist ja Freud hoch drei, was da alles so rauskommt. Da sind diese gruseligen Kindergeschichten... Wir haben dann immer überlegt – ich mit Werner Wölbern zusammen, weil wir ja dieselben Stücke gespielt haben, [...] – ob man denn den Kissenmann auch so entlarvend, also so abgehoben, unrealistisch hätte spielen können.⁵⁸⁴

⁵⁸³ Es gibt Bühnenumsetzungen des Textes, die mehr hineininterpretieren als da ist, wodurch die Schlüssigkeit verloren geht, bzw. andere, die Teile des Textes auslassen, wo wiederum Kausalität, Bezüge und dergleichen verloren gehen.

⁵⁸⁴ Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008. Im Anhang, Seite 981.

Die Reaktion des Publikums auf das Stück war unterschiedlich, wie bei allen Martin McDonagh-Stücken. Es gab jede nur denkbare Reaktion. Für Johannes Terne war es erstaunlich, dass während der Aufführungen so viel gelacht wurde, andererseits betont er auch, dass das gesprochene Wort im Vordergrund steht, nicht die Inszenierung, und dass sich dadurch die Blickwinkel ändern. D.h. im Gegensatz zu *Der Leutnant von Inishmore* wurde bei der Inszenierung nicht so sehr auf das Inszenieren als viel mehr auf den Stücktext geachtet. Dies ermöglicht dem Publikum die Aufmerksamkeit auf den gesprochenen Inhalt zu lenken – mit unterschiedlichen Reaktionen. So erzählt Johannes Terne, dass es eine ziemlich heftige Reaktion auf das Stück gab:

dass das ja wohl absolut geschmacklos wäre, also noch dazu – wegen der Kinder geschmacklos – aber noch dazu amoralisch, dass quasi der Behinderte der Mörder ist. Also der Bruder von dem Schriftsteller. Dass die Quintessenz die war, dass quasi ein Behinderter ein Mörder ist. Und das ist es ja gerade mit dieser Art von Tabubrüchen, genau damit spielt McDonagh ja. Und das war beim *Inishmore* genauso. Das schätz ich ja an McDonagh. Dass er da, wo wir Regeln und Gesetze im Kopf aufgestellt haben, dass er die mit Lust zerbricht. Wenn er dann sagt: über Behinderte hat man nicht zu lachen – hat man ja auch nicht – aber ich meine, dass man da auch einmal so über bestimmte Regeln, die wir uns aufgestellt haben, Pseudoregeln, dass man die auch mal in Frage stellt.⁵⁸⁵

Das Thema des Stückes ist selbstverständlich nicht nur das Spiel mit Tabubrüchen, sondern

Es ging ja um Geschichten und vor allem auch um diese zwei Polizisten. Und wie verhalten sich Leute, oder: was heißt: gesellschafts-konformes Verhalten? Auch die Polizisten sind ja äußerst kritisch zu sehen. Eigentlich sind das ja die Mörder, die Polizisten... [...] Ich meine, wie die sich verhalten. Die meinen sie sind Saubermänner, aber sie haben den größten Dreck am Stecken. Beide. Beim Ariel kommt das natürlich auch zum Ausbruch, der lässt ja seine ganze Aggression gleich am Anfang aus, an ihm [Katurian] aus, was ja ein Polizist eigentlich nicht machen sollte, und dann stellt sich im Nachhinein heraus, warum der so ist. Warum er so geschädigt ist, dass er auch ein Vaterproblem hat, er wurde vom Vater missbraucht [...] und der Tupolski hat eben ein Problem mit seinem Sohn, den er verloren hat, weil er – ich weiß gar nicht mehr – weil er gesoffen hat? Oder weil er unaufmerksam war. Jedenfalls hat er seinen Sohn doch verloren. [...]. Auf jeden Fall ist er derjenige, ist der Tupolski derjenige, der dann schießt. Der ihn [Katurian] ja dann erschießt. In ziemlich brutaler Weise. [...] wo sie ihm dann nicht mal mehr... er wollte ja zehn Sekunden haben.⁵⁸⁶

Wolfgang Wiens, Dramaturg der Inszenierung, macht in einem Text mit dem Titel: „Schaurig-schön“⁵⁸⁷ zu dem Stück eine Aufzählung der Märchen, die in *Der Kissenmann* vorkommen. Acht Mal fängt ein Absatz mit dem Worten: „Es war einmal“ an:

⁵⁸⁵ Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008. Im Anhang, Seite 983.

⁵⁸⁶ Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008. Im Anhang, Seite 984.

⁵⁸⁷ Keine näheren Angaben. Text vom Burgtheater.

Es war einmal ein Mädchen, das schnitzte aus Äpfeln kleine Männchen [...];
 Es war einmal ein Mann, der wachte in einem eisernen Käfig an einer
 Straßenkreuzung auf. [...]
 Es war einmal ein armer kleiner Junge, der teilte sein Butterbrot [...]
 Es war einmal ein Mann, der bestand ganz und gar aus weichen rosa Kissen. [...]
 Es war einmal ein kleines grünes Schweinchen [...]
 Es war einmal ein Mädchen, das hielt sich für die Wiederkehr des Herrn Jesus
 Christus. [...]
 Es war einmal ein tauber Junge, den ein alter weiser Mann beobachtete; [...]
 Es war einmal ein begabter Junge, dessen Eltern sein schriftstellerisches Talent
 förderten; [...] ⁵⁸⁸

Wolfgang Wiens kommt dann auf die Parallelen zu sprechen, die im Zuge der Diskussion über das Stück immer wieder bemüht wurden: Aktuelle Beispiele von Kindesmissbrauch, Amoklauf und der Diskussion über die Vorbildwirkungen der Medien.

Doch sträubt sich einem die Feder bei derartigen Einordnungen und Interpretationen, denn McDonaghs „Kissenmann“ ist alles andere als ein soziologischer Beitrag zu Taged Themen, es ist ein poetisches Werk, das sich bei aller Überspitzung auf die Kruditäten berufen kann, die je schon in Märchen, Mythen und religiösen Legenden zu Tage traten und ihrer Verdrängung widersprachen. Aufgehoben und zugleich gesteigert wird die Bösartigkeit des Stückes – wie immer bei McDonagh – durch den makabren Witz der Dialoge. Das Stück nimmt sich selbst nicht aus von der Frage, die es (möglicherweise) stellt. Es ist unerbittlich. Anders etwa als die Stücke von Sarah Kane oder Mark Ravenhill schlägt es die Darstellung der Gewalt nicht unmittelbar vor, sondern belässt sie weitgehend in der Sprache, im Märchenton. Und ist vielleicht dadurch umso schockierender. Und so mag für die Zuschauer gelten, womit man früher vor Horrorfilmen warnte: „Nichts für schwache Nerven!“ ⁵⁸⁹

Das Programmheft gibt leider keine Informationen zum Stück, es besteht nur aus der üblichen Besetzungsliste, dem Stücktext, einigen schwarz-weiß Fotos von der Inszenierung, einem Foto von Martin McDonagh und einer einseitigen Biographie des Autors. Interessanter als der Inhalt des Programmheftes ist der Einband: Ganz in schwarz gehalten ist auf der Vorderseite das Foto einer eisenbeschlagenen Türe, einem schmutzigen, heruntergekommenen Gang und einem Fenster wie durch ein Loch zu sehen, auf der Rückseite ist eines der Märchen der Gebrüder Grimm abgedruckt (weißer Text auf schwarzem Grund): „Wie Kinder Schlachtens miteinander gespielt haben.“ In wenigen Sätzen wird hier eine grausame Geschichte erzählt, die die Märchen Katurians fast noch in den Schatten stellt. ⁵⁹⁰

⁵⁸⁸ Wolfgang Wiens: *Schaurig-schön*. Keine näheren Angaben. Text vom Burgtheater.

⁵⁸⁹ Ebenda.

⁵⁹⁰ Siehe: Programmheft: *Der Kissenmann*. Akademietheater, Heft 84, Spielzeit 2003/2004.

IV.3.1.1. Pressestimmen zu *Der Kissenmann* (2003):

Etwas mehr Reaktionen als beim *Der Leutnant von Inishmore* sind zu dem Ende 2003 am Akademietheater inszenierten *Der Kissenmann* finden; auffallend bei all den Besprechungen, ob dies nun nur Vorschauen oder Kritiken sind, sind die vielen Fragen, die gestellt werden.⁵⁹¹

In der Vorankündigung des Burgtheaters wird vorerst nur die Vorgeschichte des Stückes genauer beschrieben, eine der vielen Geschichten, die in dem Stück selbst vorkommen.

Martin McDonagh, [...] schildert in „Der Kissenmann“, ausgehend von der Gewalt gegenüber Kindern, in grotesker Überspitzung eine durchweg gewalttätige Welt und verknüpft sie mit der Debatte um die Gewalt in den Medien, die zur Nachahmung in der Wirklichkeit führe. Sein krudes, grausames und zugleich makaber-witziges Stück ist selbst ein Beitrag zu der Frage, wie weit Literatur gehen darf. Und so gilt auch hier die Warnung, die man gern Horrorfilmen voranstellt: Nichts für schwache Nerven!⁵⁹²

Teile des Textes vom Burgtheater wurden anschließend in verschiedenen Medien – zum größten Teil online – verwendet.⁵⁹³

Das Stück sei ein ‘Ersatz’ für *Der Leutnant von Inishmore*, der seine letzten Aufführungen am Akademietheater zu dieser Zeit hatte, so die Pressemeldung vom 18. November. „Ersatz: Auch „Der Kissenmann“, das neueste Stück des Briten, ist „Nichts für schwache Nerven!“, wie das Burgtheater werbewirksam warnt.“⁵⁹⁴ Hier auch ein Hinweis auf die Aufführungschronologie des Stückes im deutschsprachigen Raum, oder eben deren Start: „Den Titel „Deutschsprachige Erstaufführung“ teilt sich die Burg mit dem Deutschen Theater in Berlin.“⁵⁹⁵ Zum Stück selber findet sich in der APA Aussendung ein wichtiger Hinweis bezüglich der Inszenierung, bzw. des Stückes an sich:

Das Stück kommt ganz ohne explizit ausgespielte Gewaltszenen aus, setzt die Fantasie der Zuschauer aber gehörig in Bewegung und überträgt die Grausamkeit der Grimm-Märchen von einst ins Heute.⁵⁹⁶

⁵⁹¹ Siehe dazu u.a.: „Beginnt die Gewalt bereits im Kinderzimmer? Warum enthalten Märchen, Mythen und die Religionsgeschichten so viele Grausamkeiten? Verleitet Greuel in der Literatur und Gewaltdarstellung in den Medien zur Nachahmung? Wieweit darf die Fiktion gehen?“ http://www.nethotels.com/release20/EventDetail_new.asp?IdIng=2057&Group=7&IDEvent=28694
Letzter Zugriff: 03.01.2006. Existiert nicht mehr.

⁵⁹² <http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/vorschau/4879.php>

Letzter Zugriff: 03.01.2006. Existiert nicht mehr.

⁵⁹³ Siehe u.a.: http://www.events.at/reg_w/tickets/id.3802151/detail.html?cc_detailpage=full – Letzter Zugriff am 25.11.2008.

⁵⁹⁴ apa: *Nichts für schwache Nerven: Der Kissenmann im Akademietheater*. 18.11.2003.

⁵⁹⁵ Ebenda.

⁵⁹⁶ Ebenda.

Ein Hinweis, der zeigt, wie sehr die Dramaturgie des Stückes funktioniert, da in weiterer Folge dieses Stück sehr oft gerade in Bezug auf die Darstellung der Gewalt scharf angegriffen wurde.⁵⁹⁷ Und weiter:

Formal handelt es sich bei „Der Kissenmann“ um ein Kammerspiel, in dem Fragen von der Verantwortung für Erfundenes, Verwerflichkeit von Fantasien, Zusammenhang von Fiktion und Realität und auch von der Weitergabe von erlittenen Qualen diskutiert werden.⁵⁹⁸

Hier, in der Vorankündigung des Stückes, wird auch auf die Schockwirkung des Wortes an sich aufmerksam gemacht und zum Ende des Artikels die Vermutung geäußert: „So gesehen dürfte am Akademietheater ein ziemlich gruseliger Abend bevorstehen.“⁵⁹⁹

In der Bühne gibt es ebenfalls eine Vorankündigung des Stückes, verbunden mit einem Interview mit Cornelius Obonya: Der Titel: „Nichts für schwache Nerven“⁶⁰⁰ greift auf den Presstext des Burgtheaters zurück und wird zu Beginn des Artikels noch einmal wiederholt.⁶⁰¹ Anschließend wird ein Vergleich zu *Der Leutnant von Inishmore* angestellt und einige Details aus dem Plot aufgezählt.⁶⁰² Den größten Teil des Artikels nimmt ein Portrait Cornelius Obonyas ein, erst der letzte Absatz bezieht sich wieder auf das Stück und seine Rolle darin:

„Die Mordphantasien sind so extrem“, verrät der Schauspieler, „daß uns die Leute vielleicht aus dem Akademietheater rennen werden. Das wäre schade, denn es geht nicht um Kindermord. Die Frage ist, wie weit darf ein Schriftsteller gehen, wenn er Gewalt thematisiert?“

Der Bruder des Autors fungiert dabei als Demonstrationsobjekt, was Literatur anrichten kann. „Die Rolle ist sehr schwer“, erklärt der Schauspieler, „weil es sich um einen Mann handelt, der als Kind selber lange mißhandelt wurde und der dadurch zurückgeblieben ist. Aber er ist kein Psychopath, man kann nicht mogeln und ihn als Verrückten darstellen. Das ist kein Opfer, er ist ein Täter. Es wird eine Höllenfahrt.“⁶⁰³

Auch in der Presse findet sich vor der Premiere schon ein Artikel zu dem Stück: Aglaya Fehle schreibt u.a. auch über *Der Kissenmann*:

Ein Schriftsteller, den die Wirklichkeit einholt. Der Stoff seiner Bücher wird Realität. Die bestialischen Morde an Kindern, die er schildert, sind tatsächlich verübt worden. [...]⁶⁰⁴

⁵⁹⁷ Siehe auch Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008: Hinweis auf Reaktionen auf das Stück. Im Anhang, ab Seite 978.

⁵⁹⁸ apa: *Nichts für schwache Nerven: Der Kissenmann im Akademietheater*. 18.11.2003.

⁵⁹⁹ Ebenda.

⁶⁰⁰ Lothar Lohs: *Nichts für schwache Nerven*. Bühne, 11/03 (November 2003), Seite 36 – 37.

⁶⁰¹ Siehe: ebenda.

⁶⁰² Hierbei macht Lothar Lohs einen Fehler und bezeichnet Michal als den jüngeren der beiden Brüder: Siehe: ebenda.

⁶⁰³ Cornelius Obonya zitiert in: ebenda, Seite 37.

⁶⁰⁴ Aglaya Fehle: *Der Erste Und Der Zweite Blick: Der menschliche Faktor*. Die Pressen, 18.11.2003.

Außerdem finden sich noch weitere Vorankündigungen, sowohl vom Theater selber, als auch in diversen Onlinemedien.⁶⁰⁵

Auch in der Presse erschien ein kurzer Abschnitt zu der am selben Tag bevorstehenden Premiere: Hans Kronspiess zu der zu erwartenden Aufführung:

Inhalt: In grotesker Überspitzung wird eine durchwegs gewalttätige Welt gezeigt und mit der Debatte um Gewalt in den Medien verknüpft. Verspricht ziemlich makaber zu werden.⁶⁰⁶

Da die Premiere sowohl in Deutschland als auch in Österreich am selben Tag stattfand, finden sich diverse Artikel in den Zeitungen beider Länder wieder, die sich auf beide Inszenierungen beziehen.

Der Autor der dpa vergleicht die beiden Premieren in Wien und Berlin und zeigt die Unterschiede auf: So wird hervorgehoben, dass in Berlin die Regie „die Macht des Erzählens“⁶⁰⁷ in den Vordergrund stellt, im Akademietheater hingegen wird „abgerechnet“⁶⁰⁸:

Doch McDonaghs Text entsprechend gibt es keine gültige Rechnungsart und auch keine Auflösung. Offensichtliche Klarheit und augenfällige Geradlinigkeit konterkariert die düster-geheimnisvolle, in immer neue Verzweigungen und groteske Wendungen mündende Geschichte.

Anselm Weber rückt in zurückhaltender Regie den Text in den Vordergrund.⁶⁰⁹

Anders als bei der Beschreibung und Besprechung über die Inszenierung in Berlin, wird im zweiten Teil dieses Artikels auf die einzelnen Schauspieler und die Ensembleleistung gesondert eingegangen.

Werner Wölbern wird als zunächst unwissender Katurian zum vielschichtigen Geschichtenerzähler, der in immer neue Abgründe des Fantastischen führt. Für Momente öffnen sich auf der Bühne buchstäblich Einblicke ins Unbewusste und Verdrängte, das von riesigen Teddybären und gewaltträchtigen Fantasien beherrscht wird.

McDonaghs meisterhaft doppelbödig konstruierte Geschichte trifft in Wien auf ein Ensemble, das die plötzlichen Umkehrungen von Motiven und Stimmungen genau umsetzt. Gewissheiten werden aufgelöst, moralische Überzeugungen mehrfach gekippt. Nicholas Ofzarek [sic] und Johannes Terne sind ein sich zynisch ergänzendes Inspektoren-Duo, dessen teils offensive, teils subtile Gewaltbereitschaft schockiert und gleichzeitig karikiert wird.⁶¹⁰

⁶⁰⁵ Unter dem Titel: *Gewalt und andere Grausamkeiten*. zu finden u.a. unter www.burgtheater.at (Stand 03.01.2006. oder unter <http://www.wienweb.at/content.aspx?menu=5&cid=58054> - Letzter Zugriff am 25.11.2008.

⁶⁰⁶ Hans Kronspiess: *Theater, Film, Konzert: Endlich eine echte Reform*. Die Presse, 20.11.2003, Seite ?

⁶⁰⁷ Siehe: dpa: *Grausame Märchenstunde: Pillowman in Berlin und Wien*. Frankfurter Rundschau online, 21.11.2003. Text vom Burgtheater bekommen. Internetseite nicht mehr online.

⁶⁰⁸ Siehe: ebenda.

⁶⁰⁹ Siehe: ebenda.

⁶¹⁰ Siehe: ebenda.

Am Tag nach der Premiere erschien außerdem ein langer Artikel mit einem ausführlichen Interview mit Cornelius Obonya in der Presse. Neben einigen Informationen zu dem Stück, ist der Artikel ein Interview mit Cornelius Obonya. Cornelius Obonya:

Diese Leute, die immer unendlich viel zu wissen scheinen, zu allem eine Meinung haben und diese dann möglichst laut heraustrompeten, damit sie auch jeder hört – mich interessiert das Gegenteil. Mich interessiert, wenn jemand nicht mehr weiter weiß.⁶¹¹

Ute Baumhackl unterstreicht in ihrem Artikel jedoch, dass es nicht um die Lösung geht sondern, wie Cornelius Obonya bestätigt: es geht

um die Schriftstellerei. Verhandelt wird eigentlich: Wie gefährlich ist ein Text? Was erzählt ein Text einem Menschen, der wie ein Kind Ironie nicht begreift?⁶¹²

In ihrem Artikel hebt Ute Baumhackl die Rolle Cornelius Obonyas hervor:

Obonya spielt das seltsame Wesen Michal ohne sichtbaren Defekt, so wird dem Publikum keine rasche Verurteilung und keine rasche Entschuldigung des Verdächtigen zugestanden. „Was zu hübsch paketierte ist, stört die Auseinandersetzung“, sagt der Schauspieler. „‘Der Kissenmann’ fährt der industrialisierten Meinungsbildung da grob ins Gestell und spielt mit dem oft abgehandelten Thema des Zusammenhangs von Medien und Gewalt ein komisches, aber grausames Spiel. Das Theater geriert sich damit einmal mehr als Vergrößerungs- oder Zerrglas gesellschaftlicher Strömungen und Befindlichkeiten. Funktioniert dieses Zusammenspiel von Unterhaltung und Wirkung eigentlich noch? „Ja“, meint Cornelius Obonya, „auch angesichts verschobener Wertigkeiten [...]“⁶¹³

Am selben Tag der Beitrag der APA von Wolfgang Huber-Lang. Er beginnt seinen Artikel mit dem Ende des Stückes: „Am Ende zählt Tupolski, der ‘gute Bulle’, von zehn runter. Bei vier erschießt er den vor ihm knienden Häftling.“⁶¹⁴ Auch er verweist auf die Verknüpfung von Fiktion und Realität in dem Stück und auf das Grauen, das in beiden Ebenen vorhanden ist.

‘Der Kissenmann’ von Martin McDonagh führt auf ein Terrain, in dem Fiktion und Realität miteinander wetteifern, und schwer lässt sich sagen, was davon mehr Grauen bereithält. [...] Mit dem ‚Leutnant von Inishmore‘ hat der junge britische Autor auch hier zu Lande gezeigt, dass er mit Entsetzen Scherz zu treiben versteht. Webers Inszenierung des ‚Kissenmann‘ setzt nun ebenfalls immer wieder auf bösen, sarkastischen Humor.⁶¹⁵

⁶¹¹ Cornelius Obonya zitiert in: Ute Baumhackl: *Obonya: Mich interessiert das Gegenteil*. Die Presse, 21.11.2003.

⁶¹² Ebenda.

⁶¹³ Ebenda.

⁶¹⁴ Wolfgang Huber-Lang: *Mörderische Märchenstunde: Der Kissenmann im Akademietheater*. apa, 21.11.2003.

⁶¹⁵ Ebenda.

Nach einem kurzen Überblick über den Inhalt des Stückes, eine Zusammenfassung, die dem Inhalt gerecht wird: „Es sind Märchen, ähnlich grausam wie jene der Gebrüder Grimm, nur heutiger.“⁶¹⁶

Trotz des Hinweises auf den Applaus am Abend der Premiere und einer durchwegs positiven Kritik des Stückes, findet sich auch negative Kritik in diesem Artikel: So bemängelt Wolfgang Huber-Lang die Länge des Abends⁶¹⁷ und neben dem schon zitierten Warnhinweis des Burgtheaters in der Ankündigung auch detaillierte Kritik an der Figur des Michal, dargestellt von Cornelius Obonya.

‘Nichts für schwache Nerven!’ lautet die werbewirksame Warnung des Burgtheaters vor dem Abend. Dass das Grauen der geschilderten Vorgänge und der Erkenntnis, dass es bei reinen Fantasien nicht geblieben ist, manchmal an der Oberfläche bleibt, liegt zum guten Teil an Cornelius Obonya. [...] Kaum ein Tick, eine Macke, die seine Figur nicht hat. Anstatt Zuspitzung stellt sich so Verharmlosung ein.⁶¹⁸

Eine Kritik, die der in der Presse erschienenen genau entgegengesetzt ist. Und so finden sich hier am Ende des Artikels auch wieder die schon erwähnten Fragen, sowie eine ansonsten ganz positive Bewertung des Stückes.

Was ist wahr und was ist Fiktion, wo beginnt die Verantwortung des Denkens und wo die Freiheit des Handelns? – Ein zwar nicht perfekter, aber dennoch beeindruckender Abend. Zeitgenössisches Theater, wie es sein soll.⁶¹⁹

Zwei Tage nach der Premiere erscheinen dann einige Zeitungsartikel zu dem Stück. So schreibt Renate Wagner im Neuen Volksblatt, dass Martin McDonagh eine „Schreckensfigur der Wiener Theatergeher“ sei,⁶²⁰ und dass die Premiere nicht sehr gut besucht gewesen sei.⁶²¹ Nach einer kurzen Zusammenfassung des Stückinhalts ihr Resümee:

Der Autor bleibt bei seinem „Erfolgsrezept“, der kruden Mischung aus Komödie und Grausamkeit. In seiner Entschlossenheit, die Dinge „so weit zu treiben, wie ich kann“, macht er das Theater zu einem quälenden Ort. Doch so abstoßend dieses Stück ist, man kann McDonagh die Sinnfälligkeit dessen, was er erzählen will, nicht absprechen. So sehr man sich innerlich wehren mag, wird das Theater schockhaft zum Ort der Erkenntnis über Grausamkeit in unserer Welt, die fortzeugend Grausamkeit gebärt [sic!].⁶²²

Obwohl der Artikel es zu Beginn nicht vermuten lässt, der Schluss der Besprechung ist überaus positiv:

⁶¹⁶ Wolfgang Huber-Lang: *Mörderische Märchenstunde: Der Kissenmann im Akademietheater*.

⁶¹⁷ „Der zweidreiviertel Stunden lange Abend hätte durchaus eine Straffung vertragen.“ Ebenda.

⁶¹⁸ Ebenda.

⁶¹⁹ Ebenda.

⁶²⁰ Siehe: Renate Wagner: *Komödie und Grausamkeit in mörderischer Märchenstunde*. Neues Volksblatt, 22.11.2003.

⁶²¹ Siehe: ebenda.

⁶²² Ebenda.

Bemerkenswert ist [...] die Aufführung, da Regisseur Anselm Weber die Gratwanderung gelingt, das Geschehen weder spekulativ auszuschlachten noch zu verharmlosen. [...] Das Publikum [...] reagierte enthusiastisch.⁶²³

Weitaus kritischer der Artikel von Helmut Schneider in den Salzburger Nachrichten. Auch er beginnt den Artikel mit der Frage nach der Macht der Literatur, um dann den Plot des Stückes näher zu beschreiben und schließlich auf die Inszenierung in Wien einzugehen. Helmut Schneider findet das Stück „[r]eichlich konstruiert [...] aber überraschenderweise funktioniert es als Kammerspiel gar nicht so schlecht [...]“⁶²⁴, allerdings sei der erste Teil des Abends „etwas schleppend“⁶²⁵.

Regisseur Anselm Weber schafft es erst nach der Pause, den sarkastischen Ton des Dramas zu treffen. [...] Nicholas Ofczarek mit langen, fettigen Haaren hat wohl John Travolta als Vorbild [...]. Das geht in die richtige Richtung, denn für den literarisch-artifiziellen Hintergrund hat McDonagh ebenso gesorgt wie für einen poetischen Schluss.⁶²⁶

Trotzdem steht am Schluss des Artikels: „Es hat sich ausgezahlt zu leiden, weil das Leiden zu Literatur geworden ist.“⁶²⁷ – Allerdings kann sich dieser Satz sowohl auf den Inhalt des Stückes beziehen, als auch auf dessen Wirkung auf das Publikum – und in jedem Fall zweideutig beurteilt werden.

Als ziemlich „langatmig“⁶²⁸ bezeichnet Thomas Gabler in der Kronenzeitung das Stück:

Irgendwie hechelt McDonaghs Stück Kafka, aber besonders der Diskussion Brutalität in den Medien, um Nachahmungstäter und Kindesmissbrauch hinterdrein. [...] Mit seiner Mischung aus Kolportage und kritisch angehauchter Modephilosophie, wohl dosiertem Horror und politischem Kalkül avancierte McDonagh zum Geschichtenerzähler in der internationalen Theaterszene. [...] wohl mit enormer Kopfarbeit bereitet er ein wort- und phrasenreiches Terrain für Schauspieler mit langem Atem.⁶²⁹

Auch Caro Wiesauer im Kurier kritisiert die Inszenierung – allerdings weniger das Stück – und meint am Beginn ihres Artikels, dass die ‘Warnung’ des Burgtheaters, das Stück sei ‘nichts für schlechte Nerven’ sich vielleicht auf das Stück, nicht aber auf die Inszenierung beziehen lasse.⁶³⁰ „Für das Publikum eher amüsant denn beängstigend und recht gemächlich setzte sich die Aufführung in Gang [...]“⁶³¹. Und weiter:

⁶²³ Renate Wagner: *Komödie und Grausamkeit in mörderischer Märchenstunde*.

⁶²⁴ Helmut Schneider: *Kinder quälen und kreuzigen*. Salzburger Nachrichten, 22.11.2003.

⁶²⁵ Siehe: ebenda.

⁶²⁶ Ebenda.

⁶²⁷ Ebenda.

⁶²⁸ Siehe: Thomas Gabler: *Über Schäden im Schädel*. Kronenzeitung, 22.11.2003, Seite 33.

⁶²⁹ Ebenda.

⁶³⁰ Siehe: Caro Wiesauer: *Weiche Kissen statt Polsterschlacht*. Kurier, 22.11.2003.

⁶³¹ Ebenda.

Die „Gratwanderung zwischen Komödie und Grausamkeit“ – so der Autor über sein Erfolgsrezept – funktioniert nur leidlich, wo das eine fehlt, kann das andere nicht zünden.⁶³²

Nur Cornelius Obonya kann, laut Caro Wiesauer, in seiner Rolle überzeugen:

Er meistert diese schwierige Rolle vortrefflich, in allen Schattierungen und ohne jegliche Peinlichkeit. Man glaubt ihm.⁶³³

Ganz anders hingegen der Rest des Ensembles:

[...] Werner Wölbern nimmt man den irren, weil selbst beschädigten Autor nicht so leicht ab. Seine Erzählungen kommen im Märchenstunde-Ton über die Rampe und bleiben Papier. Auch als Figur wird er nicht wirklich greifbar. [...] Nicholas Ofczarek [...] fehlt es weit gehend an einem Widerpart, an dem er sich reiben könnte; Johannes Terne bleibt blass und steif, weiß auch seinen großen Auftritt vor dem Finale nicht zu nutzen.

Viel ermattende Psychologie wurde hier anstelle der vom Autor intendierten Übertreibung in Szene gesetzt. [...] Als Ärgernis bleibt die verharmlosende, verniedlichende Darstellung der Traumsequenzen und der „Jesus“-Geschichte in Erinnerung. Die hätt' man gerne richtig erzählt bekommen. Ohne Märchenwald und nicht im Plauderton.⁶³⁴

In den Oberösterreichischen Nachrichten findet sich ebenfalls eine kurze Kritik zu der Wiener Aufführung des Stückes; hier wird auf eine – anscheinend – dramaturgische Schwäche des Stückes hingewiesen:

Es spielt in einer Diktatur, in der Polizisten Menschen exekutieren dürfen. Dabei handelt es von höchst brisanten gesellschaftlichen Themen: der Darstellung von Gewalt in den Medien, der realen Gewalt gegen Kinder und dem Problem der Nachahmungstäter.⁶³⁵

Lob hingegen für den Regisseur Anselm Weber:

Regisseur Anselm Weber [...] gelang eine erfolgreiche Gratwanderung zwischen Entsetzen und Irrwitz. Er verweigert das Illustrative und verführt Schauspieler zu facettenreichem und doch präzisiertem Spiel.⁶³⁶

Nach dem Interview mit Cornelius Obonya findet sich einen Tag später eine lange Besprechung der Aufführung in der Presse: Hans Haider beginnt seinen Artikel mit einer ausführlichen Inhaltsbeschreibung des Stückes. Er hebt die hervorragende Leitung der Schauspieler hervor und sucht anschließend Parallelen in der Literaturgeschichte, um dem Stück auf den Grund zu gehen:

Martin McDonagh [...] gelangt [sic] eine so irritierende wie packende Konstruktion nach antiken Tragödienregeln: Einheit von Ort, Zeit, Handlung. 'Katurian' steht in all seinen psychologischen Kalamitäten auch als Metapher für den Dichter als Schöpfer

⁶³² Caro Wiesauer: *Weiche Kissen statt Polsterschlacht*.

⁶³³ Ebenda.

⁶³⁴ Ebenda.

⁶³⁵ (unbekannt): *Brisante Thematik*. OÖNachrichten, 22.11.2003, <http://www.nachrichten.at/kultur/228640?PHPSESSID=ca749a27aaff638cdb24bcd18e0bf8cd>

⁶³⁶ Ebenda.

einer Realität, für die er zur Rechenschaft gezogen werden kann (darf?). In ihm ist ein Dichter versteckt, der ganze Generationen hingeführt hat zu Literatur-Kult-Fragen von Klassik, Romantik, Fiktion, Mystik, Ketzertum, Spiegelung, Grenzübertretungen, Zeit, Ewigkeit: Jorge Luis Borges.

Auch wenn der Staatsterror an Belfast und Derry erinnert: erstmals verließ McDonagh im 'Kissenmann' [...] den Schauplatz Irland.

Hinter den Wänden der Folterzellen müssen wir uns den Einwanderer-Schmelztiegel Buenos Aires während der Péron-Diktatur vorstellen; sie nahm Borges, der gegen sie protestierte, 1946 den Bibliothekarsposten und kommandierte ihn als Geflügelinspektor zur Marktaufsicht. 'Im übrigen ist die Literatur nichts als ein gelenkter Traum', bekannte Borges. Er teilt mit Katurian die Bewunderung (beinahe Nachahmung) von Kafka. Das Motiv der Kreuzigung eines Mädchens, das leben wollte wie Jesus, gab Borges im 'Evangelium nach Markus' vor. Der feinnervigere der beiden Polizeihunde erzählt eine mit Borges' Skepsis getränkte Gottvaterparabel.⁶³⁷

Mit diesem Exkurs zu Vorbildern und Verknüpfungen stellt sich Hans Haider die Frage nach der Umsetzung des Stoffes auf der Bühne: Woher jedoch der Hinweis auf Argentinien kommt, lässt sich nicht schlüssig nachvollziehen.⁶³⁸

Hätten Regie und Bild (Anselm Weber, Raimund Bauer) sich auf historisierenden Realismus einlassen sollen? Von Argentinien blieb nichts als einige Takte Tango. Das Polizeiverlies: nur eine Rastertapete, wie ein Eissalon. Für Johannes Terne und Nicholas Ofczarek kein Hintergrund, an dem ihr Todesengelspiel Halt fände! Sie mimen Polizisten-Comedy, mal zynisch, mal handgreiflich, leider oft freiwillig komisch. Paradox, aber wahr: Die metaphorische Klitterfigur des Katurian verstrahlt Wahrhaftigkeit – die Realos entstammen dem Dampftheater, wo mit Schrecken Scherz getrieben wird.⁶³⁹

Auch hier findet sich eine leise Kritik an der Umsetzung der Figuren durch die Schauspieler, nicht nur bei den beiden Polizisten (Johannes Terne als Tupolski und Nicholas Ofczarek), sondern auch bei der Figur des Katurian (Werner Wölbern), der, so Hans Haider, die volle Last der Rolle nicht tragen konnte.⁶⁴⁰

Weniger positiv die Kritik im Standard Tags darauf: Ronald Pohl, der auch schon über *Der Leutnant von Inishmore* berichtet hatte,⁶⁴¹ geht weniger auf den Inhalt des Stückes ein und widmet sich mehr der Suche nach der Aussage:

Der Kissenmann, ein philosophisches Pulp Fiction-Stück des irischen Gewaltdramatikers Martin McDonagh, erzählt die Geschichte des 20. Jahrhunderts als literarischen Rätselspek.⁶⁴²

Anschließend eine kurze Zusammenfassung des Inhalts mit Hinweisen auf die Ausstattung und die Bühne der Inszenierung:

Im Wiener Akademietheater sitzt der Literat Katurian (Wölbern) in einer Art

⁶³⁷ Hans Haider: *Akademietheater: Jorge Luis Borges weitergespielt*. Die Presse, 22.11.2003.

⁶³⁸ Näheres zum Handlungsort: II.3.3. *The Pillowman*.

⁶³⁹ Hans Haider: *Akademietheater: Jorge Luis Borges weitergespielt*. 22.11.2003.

⁶⁴⁰ Siehe: ebenda.

⁶⁴¹ Siehe: IV.2.2.1. *Der Leutnant von Inishmore*, Akademietheater.

⁶⁴² Ronald Pohl: „Pulp Fiction“ auf dem Millimeterpapier. Der Standard, 24.11.2003, Seite 22.

Millimeter-Papierkammer mit riesigen Abluft-Lamellen (Bühne: Raimund Bauer) vor seinen Verhörbeamten: den Kopf rot geschwollen vor lauter pfiffiger Rechtschaffenheit; der Oberinspektor Tupolski (Johannes Terne), ein gütiger Seelsorger im mausgrauen Stangenanzug. Sein aufgequollener Assistent Ariel (Nicholas Ofczarek) mit den fetten John-Travolta-Strähnen mimt den ungeduldig zuckenden 'bösen Cop': Im Zangenangriff nehmen die Folterknechte den von Berufs wegen weltunzuständigen Dichter in die Mangel. Das Theater leistet dazu den philosophischen Erkennungsdienst: Darf man auf dem Papier Kinder schänden und sich hernach beklagen, dass ein Schwachkopf die Schauermärchen nachstellt?⁶⁴³

Auch hier wieder eine der Fragen, die im Zuge des Stückes gestellt wurden, und auch der Hinweis auf Kafka fehlt nicht.⁶⁴⁴ Abschließend dann das wenig positive Resümee, das Ronald Pohl aus der Inszenierung zieht:

[...] bleiben nur ein paar wenige, abgründig böse Szenen von der Verwirrung aller Moral wie irritierende Schmutzpartikel im Gedächtnis haften: Erst wenn der freundliche Folterer Terne, ein sedierter Alkoholiker mit Umgangsformen, die Pistole hervorzieht, gewahrt man den widerlichen Dreck auf seinen Sakko-Taschenklappen. Gewalt ist ein entstellendes Gut; ein etwas behäbig routinierter Repertoire-Abend mit passablen Schauspielerleistungen macht aus ihr noch keine Schicksalsfrage. Oder aber auch:

Thema verfehlt.⁶⁴⁵

Werner Hubert geht in seinem Aufsatz: „From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?“⁶⁴⁶ auch auf die Rezessionen ein, die während der Uraufführung und den deutschsprachigen Erstaufführungen veröffentlicht wurden. Er bemängelt, dass

[v]arious reviews of the productions in London, Vienna, and Berlin have described the play's thematic concerns as the relationship between violence and mimesis [...] and the social and political responsibility of the author/story-teller. Such theme-centred interpretations fail to recognise the structural intricacies and obsessions of the play.⁶⁴⁷

Wie in den anderen Stücken stehen aber vielmehr „the mechanisms of manipulating the cathartic experience on the spectator's part“⁶⁴⁸ im Vordergrund.

⁶⁴³ Ronald Pohl: „*Pulp Fiction*“ auf dem Millimeterpapier.

⁶⁴⁴ Siehe: ebenda.

⁶⁴⁵ Ebenda.

⁶⁴⁶ Werner Hubert: *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?* In: Christopher Houswitschka u.a. (Hrsg.): *Literary Views on Post-Wall Europe: Essays in Honour of Uwe Böcker*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2005.

⁶⁴⁷ Ebenda, Seite 289.

⁶⁴⁸ Ebenda, Seite 289.

IV.3.2. *Der Kissenmann*, Kosmos Theater Bregenz (2004/05):

Ende 2004 fand eine weitere Inszenierung von *Der Kissenmann* in Bregenz statt: am 17. Dezember war die Premiere der Produktion des Theater Kosmos unter der Regie von Augustin Jagg. Ein wesentlicher Grund, warum das Stück gespielt wurde, war, so Hubert Dragaschnig:

dass es eine ganz große Diskrepanz anzeigt zwischen einer individuellen, subjektiven Sicht, [...] ... einer subjektiven Verflechtung einer Biographie, einer Geschichte und einer objektiven Betrachtung, also einer Art Fremdbetrachtung, einer Selbstbetrachtung einer Fremdwelt, einer Eigenwelt, und dieses Spannungsverhältnis zwischen einem Individuum und der Umwelt, [...] gepaart aber mit einer unwahrscheinlich raffinierten Dramaturgie, einer unwahrscheinlich kriminalistischen, intellektuell sehr kulinarischen, attraktiven Dramaturgie, also einfach ein unglaublich gutes Stück, mit einer großen literarischen Qualität, mit einer – wie soll ich sagen – mit einer wunderbaren Zutat von Surrealismus...⁶⁴⁹

Regie:	Augustin Jagg
Bühne:	Vazul Matusz
Licht:	Markus Holdermann
Kostüm:	Evelyne M. Fricker
Musik:	Herwig Hammerl

Tupolski:	Urs Obrecht
Ariel:	Günter Baumann
Katurian:	Hubert Dragaschnig
Michal:	Günter Baumann

⁶⁴⁹ Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2007. Im Anhang, Seite 964.

Inszenierungsanalyse:

Die Inszenierungsbeschreibung bezieht sich auf eine Aufnahme des Stückes während einer Aufführung 2004.⁶⁵⁰

Schauspieler, Rollen und Kostüme:

Tupolski, gespielt von Urs Obrecht, trägt eine graue Hose, ein weißes Hemd, dazu ein schwarzes Gilet und schwarze Schuhe. Sein gepflegtes, korrektes Äußeres vermittelt den Eindruck eines korrekten, sturen Beamten. Urs Obrecht bringt jede Facette der Rolle zum Leben.

Ariel, gespielt von Günter Baumann, trägt eine schwarze Hose, schwarze Schuhe, schwarze Lederjacke und ein weißes Hemd. Er sieht irgendwie wild und ungepflegt aus, verkörpert somit das Gegenteil von Tupolski. Günter Baumann spielt die Rolle ebenfalls in allen Höhen und Tiefen aus.

Katurian, gespielt von Hubert Dragaschnig, trägt eine sandfarbene Hose, etwa in der gleichen Farbe ein Hemd, nicht in die Hose gesteckt, dazu graubraune Schuhe. Ein bisschen sieht er wie ein Reisender aus, er passt weder in die Welt der Anzüge von Tupolski noch in die der Lederjacken von Ariel.

Michal, ebenfalls von Günter Baumann gespielt, trägt eine graue Hose, ein gelbweißes Shirt und eine schwarze Mütze am Kopf. Dass die Rolle des Michal und des Ariel von einem Schauspieler gespielt werden, fällt nicht unbedingt auf, macht aber einen großen Reiz aus, der sich aus den Parallelen der beiden Figuren ergibt.⁶⁵¹

Bühne:

Kein Vorhang, nur das Licht geht an. Die Bühne ist ein nach rechts unten geneigter Raum (fast 20°). Links in der Wand befindet sich eine Türe, etwas höher als der Fußboden, d.h. mit einer Stufe nach unten in den Raum. Die Wände sind in einem nach oben hin heller werdenden Grau mit einem Anflug Orange gestrichen, in der

⁶⁵⁰ Ein genaues Datum war nicht mehr herauszufinden.

⁶⁵¹ Siehe: Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2007. Im Anhang, ab Seite 964.

Mitte verläuft eine Linie. An der hinten Wand sind, leicht nach rechts versetzt, zwei lange, schmale Fenster, durch die kaltes, bläuliches Licht hereinfällt. Die beiden Fenster sind nur durch einen sehr schmalen Steg voneinander getrennt. Auf Bodenniveau befinden sich darunter noch einmal ebenfalls gleich große Fenster. Über dem rechten Fenster oben hängt eine Klimaanlage. Vor der Mitte der beiden Fenster steht eine lange, einfache Bank. Auf der linken Seite, schon in der Höhe des Fensterbeginns, steht ein Tisch, die Schmalseite nach vorne gerichtet. Links davon, vor der Türe, ein Sessel, vor dem Tisch steht ein Metallmiskübel. Ein weiterer Sessel steht in der Mitte des Raumes, Richtung Publikum.

Die Musik ist eine Eigenkomposition speziell für diese Inszenierung.

Erste Szene, erster Akt:

Die Reihenfolge des Textes wurde in dieser Inszenierung etwas geändert, so fängt das Stück mit einer der Geschichten Katurians an. Katurian steht, wenn das Licht angeht, an der linken, vorderen Ecke und beginnt zu erzählen: die Geschichte der drei Wege, an deren Treffpunkt drei Käfige stehen. Währenddessen bewegt sich Katurian immer mehr in den Raum hinein. Leise, beunruhigende Musik im Hintergrund, endend mit einem Klopfen. Sobald Katurian die Geschichte zu Ende erzählt hat, wird es dunkel auf der Bühne.⁶⁵² Wenn es wieder hell wird, sitzt Katurian, die Hände unter dem Gesäß, auf dem in der Mitte stehenden Sessel, eine schwarze Kapuze über den Kopf. Das Licht ist jetzt weiß, hell, unpersönlich.

Die Türe geht auf und Tupolski, gefolgt von Ariel kommt herein. Tupolski trägt ein einige Akten unter dem Arm und eine Schublade mit Blättern, die er auf dem Tisch ablegt. Ariel geht gleich auf die andere Seite des Raumes, während Tupolski sich setzt, sich vorstellt, und noch bevor er dann zu Katurian geht und ihm die Kapuze vom Kopf nimmt, fragt, wer ihm diese aufgesetzt habe. Er muss seine Frage wiederholen.⁶⁵³ Tupolski übergibt Ariel die Kapuze, dann geht er zurück zu seinem Platz hinter dem Tisch.

Als Ariel von Tupolski zurückgewiesen wird („wer hat hier was sagen, ich oder du?“⁶⁵⁴) wirft Ariel Tupolski die Kapuze zu und legt sich auf die Bank hinten an der Wand, während Tupolski fortfährt, Fragen zu stellen. Erst wenn Katurian zum ersten

⁶⁵² D.h. es gibt ein vierminütiges Vorspiel zu dem Stück.

⁶⁵³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One.

⁶⁵⁴ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One.

Mal seine Geschichten erwähnt, setzt sich Ariel wieder auf. Während Katurian und Tupolski reden, geht Ariel herum, dann lehnt er sich an den Tisch, um zuzuhören, während Katurian redet. Nachdem Katurian zu Ende gesprochen hat, gibt es eine längere Pause, bevor Tupolski von dem Formular zu sprechen beginnt. Ariel nimmt seine Wanderung durch den Raum wieder auf.

Als Katurian sagt: „Meine Eltern waren komische Leute“⁶⁵⁵ gibt es die ersten wirklich lauten Lacher im Publikum.

Tupolski zerreißt das Papier und wirft es in den Mistkübel. (Ein paar Lacher im Publikum.)

Ariel rastet aus, als Katurian sagt, er könne seine eigenen Schlüsse daraus ziehen⁶⁵⁶ und fängt an, Katurian zu schlagen, wirft ihn samt Sessel nach hinten um, stellt sich über ihn und schlägt weiter. Nach einiger Zeit fragt Tupolski: „Bist du bald fertig, Ariel?“⁶⁵⁷ Katurian liegt am Boden, nimmt nicht sofort wieder Platz und wird von Ariel unsanft wieder auf den Sessel gesetzt. (Erstaunlicherweise gibt es bei der Erwähnung, „ich bin der gute Bulle, Ariel der böse“⁶⁵⁸ kaum Lacher im Publikum.)

Während Tupolski die Geschichte vorliest,⁶⁵⁹ lehnt Ariel hinten am linken Fenster, Katurian hält sich am Sessel fest. „Da fällt mir ein: ich werde mit dem Bruder reden“⁶⁶⁰ – Ariel geht aus dem Zimmer durch die Türe links. Während Tupolski lacht und dann Katurian erklärt, was es mit dem „Da fällt mir ein“ auf sich hat, sieht man Ariel hinter dem Raum bei den Fenstern vorbei von links nach rechts gehen. Katurian wird unruhig, rutscht am Sessel herum und spricht immer lauter.

Tupolski nimmt eine weitere Geschichte aus dem Karton/der Lade auf dem Schreibtisch und fängt an, die Geschichte von der Kreuzung mit den drei Käfigen vorzulesen.⁶⁶¹ Katurian unterbricht immer wieder. Tupolski liest nicht die ganze Geschichte, er fängt damit an, darüber zu reden, welche Interpretation, welchen Hinweis er finden kann. Dann sucht er, nachdem Katurian den Titel von der Geschichte von der Stadt am Fluss erwähnt, diese Geschichte aus dem Karton. Tupolski reicht Katurian die Geschichte, ohne sich zu erheben, und Katurian muss aufstehen, um die Geschichte vorzulesen.⁶⁶² (Es gibt keine Reaktion des Publikums bei

⁶⁵⁵ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 201 – 202.

⁶⁵⁶ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One.

⁶⁵⁷ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One.

⁶⁵⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 204.

⁶⁵⁹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 205.

⁶⁶⁰ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 205.

⁶⁶¹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One.

⁶⁶² Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 207.

der Erwähnung der drohenden Exekution.) Katurian liest die Geschichte zum Publikum gerichtet vor. Er ist sichtlich stolz auf seine Geschichte, und er gibt sie, sobald er fertig ist, Inspektor Tupolski zurück auf den Tisch, der die ganze Zeit, mit überkreuzten Armen und Beinen zugehört hat.

Dann bückt sich Tupolski und entnimmt einem Karton, der auf seiner linken Seite am Boden lag, eine in einer Plastiktasche verstaute kleine Blechdose und legt sie auf den Tisch. Bevor Katurian noch fragen kann, was das sei, hört er durch den Entlüftungsschacht seinen Bruder vor Qualen schreien und springt verzweifelt auf. Tupolski bleibt ruhig auf seinem Sessel sitzen, im Hintergrund, durch die Fenster, sieht man Ariel von rechts nach links zurückkommen, kurz darauf geht die Türe auf und Ariel betritt das Zimmer, die Jacke hat er abgelegt (man sieht die Vorrichtung für die Waffe um seine Schultern, die Waffe ist unter dem linken Arm zu sehen, in der linken Hand trägt er ein weißes Tuch.) Noch bevor Katurian zu Ariel kommt, weist Tupolski ihn zurück und steht selber auf um mit Ariel zu sprechen. Die beiden flüstern miteinander in der linken Ecke des Raumes, während Katurian in der Mitte hinter dem Sessel steht und verzweifelt wartet. Ariel wischt sich mit dem weißen Tuch das Blut von der rechten Hand, Tupolski geht zu seinem Sessel am Tisch zurück und setzt sich, während er Ariel sagt, Katurian stelle jetzt die Fragen. Ariel reagiert erst nicht, Tupolski spielt auf Ariels Kindheit an. Ariel wischt weiterhin seine Hand ab. Katurian ist verzweifelt. Erst der Name des ersten Kindes macht Katurian wieder unsicher, er setzt sich langsam auf seinen Sessel, sichtlich betroffen. Während Tupolski spricht, steht Ariel ganz nah bei Katurian. Ariel kommt mit der Zeit immer näher, so dass Katurian aufsteht und rückwärts zum Tisch geht. Tupolski zwingt Katurian, die auf dem Tisch stehende Dose aufzumachen. Als Katurian den Inhalt der Dose sieht, weicht er zurück, Ariel fängt ihn auf und zwingt ihn vor dem Tisch, das Gesicht ganz nah über der offenen Dose, niederzuknien. Tupolski steht ebenfalls auf. Ariel hält Katurian fest, während Tupolski eine Zehe nach der anderen aus der Dose nimmt. Dann nimmt Tupolski ein Taschentuch aus seiner Hosentasche und wischt sich die Finger ab, während Ariel Katurian nach hinten zu Boden wirft und – nachdem Tupolski sagt: „Er soll sie schlucken“⁶⁶³ – eine der fein säuberlich aufgereihten Zehen nimmt (die zweitkleinste) und versucht, sie dem am Boden liegenden, von ihm festgehaltenen Katurian in dem Mund zu stopfen, bis Tupolski ihn davon abhält.⁶⁶⁴ Schließlich lässt Ariel von Katurian ab und geht im Raum auf und ab, bis er ihn wütend verlässt,

⁶⁶³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 210.

⁶⁶⁴ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene One, Seite 210 und folgende.

Katurian bleibt am Boden und rappelt sich erst langsam auf, als Ariel gegangen ist. Er erhebt sich auf die Knie und hält sich am Sessel fest, während Tupolski redet. Schließlich sinkt Katurian zusammen, als Tupolski von dem kleinen stummen Mädchen zu sprechen beginnt. Katurian versucht, höflich, aber bestimmt, darauf aufmerksam zu machen, dass er nichts mehr glaubt. Währenddessen steht er auf und setzt sich schließlich auf den Sessel. Tupolski fängt daraufhin an, seine Sachen zu packen, nimmt alles unter den Arm und steht auf. „Dann hole ich am besten mal die Elektroden“ und geht aus dem Raum. Musik setzt ein, Katurian bleibt sitzen, das Licht geht aus.⁶⁶⁵

Abgesehen von der kleinen Textänderung am Beginn der Szene – im Grunde wird nur eine der Geschichten, die in dieser ersten Szene vorkommen, vorgezogen und später nicht mehr ganz erzählt sondern nur erwähnt – hält sich diese Inszenierung peinlich genau an die Textvorlage.

Zweite Szene, erster Akt:

Das Licht geht wieder an. Katurian ist alleine in dem Raum, der diesmal dunkler ist. Er sitzt weiterhin auf seinem Sessel und beginnt ‘Die Geschichte vom Schriftsteller und dem Bruder des Schriftstellers’⁶⁶⁶ zu erzählen. Es gibt keine szenische Darstellung, Katurian bleibt sitzen und erzählt die ganze Geschichte, ohne von Bildern unterstützt zu werden. Fast am Schluss, als er dann den anderen Ausgang der Geschichte erzählt, steht Katurian auf und beschreibt, wie er seinen Bruder fand und die Eltern tötete. Am Ende der Szene setzt wieder Musik ein, das Licht geht langsam aus.⁶⁶⁷

Erste Szene, zweiter Akt:

„Umbau“. Der Tisch und die Sessel werden nach rechts weggetragen, auf der Bank hinten liegen eine zusammengefaltete Decke und ein Polster. Licht an – etwas milder, wärmer als das Licht in dem Verhörzimmer. Michal steht auf der Bank und brüllt in den Entlüftungsschacht, dann dreht er sich um und erzählt langsam die Geschichte vom kleinen, grünen Schweinchen. Unterbrochen wird er dabei immer wieder von Katurians Schreien aus dem Nebenzimmer, die er stumm nachahmt. Um sich abzulenken, redet er immer lauter, er hockt sich nieder, legt sich kurz auf das Kissen,

⁶⁶⁵ Dauer der ersten Szene des ersten Akts bis: 00:42:20.

⁶⁶⁶ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act One, Scene Two.

⁶⁶⁷ Dauer der zweiten Szene des ersten Akts bis: 00:49:40.

und hockt sich wieder hin. Katurian wird, blutverschmiert, in das Zimmer gestoßen und fällt zu Boden. Michal steht wieder auf der Bank. Katurian hält sich an der Bank fest, vor Schmerzen gekrümmt. Michals Ausspruch: „Nicht mit mir, das tut bestimmt weh“⁶⁶⁸ erntet Lacher im Publikum. Michal setzt sich auf den Boden, Katurian kommt zu ihm. Die beiden Brüder lehnen an der Bank und reden. Michal ist in seinem Verhalten kindlich, zurückgeblieben. Er kratzt sich immer, hält seinen Fuß, ist unruhig. Seine Frage: „Kann ich mit deinem Namen unterschreiben?“⁶⁶⁹ wird mit Lachen im Publikum quittiert. Beide müssen über Michals Scherz lachen, Michal hat Spaß dabei, seinen Bruder aufzuziehen, Katurian hält sich den Leib, weil ihm beim Lachen alles weh tut. Als Michal ihn – etwas zu heftig – umarmt, schreit Katurian auf und Michal springt auf und geht ein paar Schritte zurück. (Michals Hinweis auf seinen „juckenden Arsch“ bekommt ebenfalls Lacher aus dem Publikum.) Michal holt von rechts einen Sessel, stellt ihn in die Mitte des Raumes, gibt Katurian das Kissen und bittet ihn, die Geschichte vom Kissenmann zu erzählen. Michal sitzt und liegt am Boden vor Katurian und hört zu, unterbricht Katurian ab und zu beim Erzählen. Als Michal meint, Katurian soll zum Schlussteil springen, wirft Katurian Michal den Polster auf das Gesicht, Michal entschuldigt sich, besteht aber darauf und gibt Katurian den Polster zurück.

Am Ende der Geschichte steht Katurian auf und räumt den Sessel zurück. Als er den Polster zurück auf die Decken legen will, redet Michal, noch immer am Boden, von den Zehen, die er versteckt hat.⁶⁷⁰ Katurian weicht von seinem Bruder zurück, setzt sich, als ihm die Beine versagen, auf das letzte Eck der Bank rechts, während Michal von Aaron erzählt. Katurian kann Michal nicht einmal mehr anschauen. Er krümmt sich zusammen, hält den Kopf in den Armen, fängt an zu weinen. Schließlich steht Michal auf und setzt sich zu Katurian. Katurian steht verzweifelt auf, Michal bleibt sitzen. Katurian geht im Raum auf und ab. Michal setzt sich schließlich auf den Boden, um sich an Decke und Polster anzulehnen, er rutscht hin und her, wie immer, unruhig. Katurian setzt sich wieder auf die Bank. Als Michal sagt, Katurians Geschichten seien nur Papier, steht Katurian auf und schlägt Michals Kopf auf den Boden. Michal fängt an zu weinen, Katurian geht im Raum auf und ab. Dann geht er wieder zu Michal und schreit ihn an. Michal rinnt etwas Blut von der Stirn, er steht auf und die beiden Brüder schreien sich gegenseitig an bis Katurian nach dem dritten Kind fragt. Als Michal

⁶⁶⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁶⁶⁹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 218.

⁶⁷⁰ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 220.

schließlich mit dem Titel der Geschichte herausrückt, verzweifelt Katurian gänzlich.⁶⁷¹ Er geht in die rechte Ecke, so weit weg von Michal wie möglich.

Michal setzt sich wieder auf die Bank, Katurian folgt ihm wenig später, um Michal klar zu machen, dass er nicht in den Himmel kommen werde. Michal rennt weg, nach rechts, und holt sich den Sessel wieder, setzt sich rechts vorne hin, mit dem Rücken zu Katurian, springt gleich wieder auf, um im Raum hin und her zu gehen und beginnt, Katurian vorzuwerfen, dass er die Geschichte „der Schriftsteller und der Bruder des Schriftstellers“ so negativ, mit einem so schlechten Ende geschrieben habe.⁶⁷² (Michal: Und dann hast du ein Buch auf ihr Grab gelegt!“ „Ich habe eine Buche gesät. Ich habe nicht ein Buch auf ihr Grab gelegt. Was glaubst du, hab ich gemacht, du Idiot, eine Bibliothek gepflanzt?!?“⁶⁷³ Lacher im Publikum.) Michal, müde vom Diskutieren, richtet sich ein Bett auf der Bank her, Katurian hält sich währenddessen an der Lehne des Sessels fest. Michal bittet Katurian „die Geschichte vom kleinen grünen Schwein“ zu erzählen, Katurian setzt sich an das Kopfende, Michal legt sich hin und deckt sich zu. Katurian erzählt die Geschichte, anfangs öfter, dann immer seltener vom müde gewordenen Michal unterbrochen, der kurz vor Ende der Geschichte eingeschlafen ist. Katurian erzählt die Geschichte leiser, ruhiger zu Ende. Katurian nimmt schließlich das Kissen unter Michals Kopf weg, küsst ihn noch einmal, streicht ihm durchs Haar, steht auf, das Kissen in der Hand, geht unentschlossen, zögernd, durch den Raum, und drückt den Poster schließlich auf Michals Gesicht, dieser versucht sich zu wehren, zuckt noch ein paar Mal und ist dann ruhig. Katurian verbleibt noch einige Zeit in der Position, dann kniet er sich, traurig weinend, neben Michal hin, und hält die heruntergefallene Hand Michals, als er schließlich nach dem Inspektor ruft. Musik, Licht langsam aus.⁶⁷⁴

Bis auf wenige Textänderungen, auffallend vor allem bei der titelgebenden Geschichte, wird in dieser Szene nichts geändert.

⁶⁷¹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One, Seite 221.

⁶⁷² Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One.

⁶⁷³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene One. Im englischen Original ist das Wortspiel mit „lime“ – MICHAL: Then you buried them out behind the wishing well, and put some limes on them. KATURIAN: I put *lime* on them. ‘Put some limes on them.’ What was I doing, a fruit fucking salad? – Seite 59.

⁶⁷⁴ Dauer der ersten Szene des zweiten Akts bis: 01:35:20.

Zweite Szene, zweiter Akt:

Derselbe Raum wie zu Beginn, Tisch und Sessel stehen wieder auf ihrem Platz, der zweite Sessel steht dem ersten gegenüber. Papiere, Papierkorb, alles ist an seinem Platz. Das Licht wird nicht ganz angedreht, leise sind unheimliche Musik und Geräusche zu hören. Durch die Fenster hinten fällt bläuliches Licht, stärkeres Licht ist auf Katurian gerichtet, der „die Geschichte vom kleinen Jesus“⁶⁷⁵, etwa in der Mitte des Raumes stehend, erzählt. Wieder gibt es keine szenische Darstellung der Geschichte. Das Publikum bleibt ganz ruhig und angespannt. Knarren von Bäumen oder Ähnlichem begleitet das Ende der Geschichte. Dann wird es dunkel.⁶⁷⁶

Dritter Akt:

Katurian sitzt schreibend auf dem rechten Sessel am Tisch, Tupolski sitzt am linken Sessel und liest die erste Seite des Geständnisses. Ariel lehnt dahinter an der Wand und am Fenster, bis die Seite zu Ende ist. Er geht zu Katurian und liest, was dieser geschrieben hat. Dann macht er sich auf die Suche nach der Geschichte des kleinen Jesus in den Papieren in der Kiste am Tisch. Tupolski hat die Geschichte offensichtlich schon gelesen und erschrickt, legt, blass geworden, das Blatt, das er in der Hand hatte, auf den Tisch, Katurian schreibt weiter. Während Ariel auf Tupolskis Anraten das Ende der Geschichte liest,⁶⁷⁷ geht Tupolski aus dem Raum. Ariel ist fertig mit der Geschichte und nimmt das erste Blatt von Katurians Geständnis in die Hand und liest Ausschnitte davon laut vor. Ariel ist aufgebracht und greift Katurian über den Tisch am Hemdkranken und zieht ihn zu sich. Bei der Erwähnung, dass er, Katurian, gerade bei der Stelle sei, wo er seine Mutter und seinen Vater umgebracht hat, lässt Ariel ihn los. Er ist ruhig, neugierig geworden und nimmt den Sessel, auf dem vorher Tupolski gesessen hat, dreht ihn mit der Lehne zum Tisch und setzt sich rittlings darauf. Es wird überdeutlich, dass Ariel Katurians Kindheit versteht. Katurian wird mit dem zweiten Blatt seines Geständnisses fertig, Ariel räumt es weg. Als Katurian das dritte Kind erwähnt, braust Ariel wieder auf, und macht Katurian brüllend klar, wie er seine Arbeit versteht. Dabei läuft er zwischen Tisch und Türe hin und her. Dann beginnt er mit den Vorbereitungen, um Katurian an die Elektroden anschließen zu können. In diesem Moment kommt Tupolski wieder herein. Als Katurian sich schließlich an der

⁶⁷⁵ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Two, Scene Two.

⁶⁷⁶ Dauer der zweiten Szene des zweiten Aktes bis: 01:43:00.

⁶⁷⁷ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One.

bezeichneten Stelle, rechts vorne, hinkniet, fragt Tupolski Ariel, wer ihm wohl zum ersten Mal gesagt habe, er solle sich hinknien – Ariel stoppt in seiner Tätigkeit, Tupolski beschimpft Ariel.⁶⁷⁸

Tupolski lässt Ariel in seiner Tätigkeit fortfahren und liest weiter im Geständnis. Keine Reaktion vom Publikum. Als Ariel den Strom aufdrehen will, redet Tupolski weiter und Ariel ärgert sich über ihn. Er steht auf der Bank, dann steigt er hinunter und geht zwischen Tupolski und Katurian hin und her. Ariel bleibt, sich an dem freien Sessel abstützend stehen, als Tupolski beginnt, Fragen an Katurian zu stellen,⁶⁷⁹ dann nimmt er den Sessel, zieht ihn in die Mitte des Zimmers zwischen Tupolski und Katurian und setzt sich, zum Publikum gedreht. Als Tupolski Ariel schließlich auffordert, dem Suchtrupp Bescheid zu geben, schneller zu suchen, da es vielleicht ein lebendes stummes Mädchen zu finden gilt, sagt er noch „Danke, Schatz“ zu Ariel – darauf gibt es keine Reaktion im Publikum. Ariel springt auf, nimmt seine Jacke, die während der ganzen Szene auf der linken Seite der Bank lag, und rennt aus dem Zimmer. Katurian kniet immer noch auf seinem Platz, sichtlich verstört, Tupolski sitzt weiterhin auf seinem Platz, bis er dann aufsteht und die Kabel von der Stromquelle trennt – von der Belüftung/Klimaanlage. Katurian, immer noch mit den Kabeln verbunden, sinkt auf seine Knie, während Tupolski seine Weltsicht erläutert und seine Geschichte erzählen will. Tupolski fordert Katurian auf, aufzustehen, Katurian entledigt sich der Kabel und setzt sich auf den Sessel in der Mitte des Raumes zum Publikum gerichtet. Auch während des weiteren Gespräches gibt es keine Reaktion aus dem Publikum. Tupolski macht es sich auf seinem Sessel bequem und fängt an zu erzählen.⁶⁸⁰ Tupolski amüsiert sich sehr, Katurian hört gequält zu. (Zum ersten Mal wird bei der Erwähnung des Hörgerätes gelacht, dann erst wieder, als Tupolski Katurian anfährt: „Jetzt reicht’s mir aber.“) Tupolski nimmt die erste Geschichte vom Stapel und hält ein brennendes Streichholz unter die eine Ecke, bis Katurian bestätigt, dass Tupolskis Geschichte gar nicht so schlecht sei, woraufhin Tupolski das Streichholz wieder ausbläst und in den Eimer wirft. Nachdem Tupolski Katurian erklärt hat, wie das mit der Hinrichtung vor sich gehen wird, und Katurian meint, er würde an seinen Bruder, nicht an die drei ermordeten Kinder denken, bevor er erschossen wird,⁶⁸¹ kommt Ariel zur Tür herein, greift sich an den Kopf und geht direkt

⁶⁷⁸ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One.

⁶⁷⁹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One.

⁶⁸⁰ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One.

⁶⁸¹ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 238.

auf Katurian zu, stellt sich vor ihn hin und grinst vor sich hin. Tupolskis Fragen ignoriert er, „Ist sie tot?“ „Nein“, „Was, sie lebt?“ – Ariel geht zur Türe und kommt mit einem kleinen, grün angemalten Mädchen an der Hand herein, hebt sie auf und stellt sie auf den Tisch. Tupolski und Katurian sind total überrascht. Als Ariel Tupolski zwei Mal wegen der Schweinchen fragen muss, gibt es ein paar Lacher im Publikum. Dann trägt Ariel das Mädchen wieder aus dem Zimmer, schließt die Türe und erklärt Tupolski was sie an dem Ort gefunden haben. Katurian bleibt ruhig, aber sichtlich erleichtert, dass das Mädchen noch lebt. (Auch beim Publikum ist eine Entspannung zu bemerken: nachdem das Kind noch lebt, ist das Publikum etwas lebendiger, kann öfter über kleine Witze lachen.)

Während Ariel Katurian Fragen stellt, beobachtet Tupolski die beiden sprachlos. Als Ariel fertig ist, lehnt er sich an den Tisch und beobachtet Katurian. Als Tupolski anfängt, die Geschichten zusammenzuknüllen, um sie zu verbrennen, ist auch Ariel etwas überrascht. Tupolski wirft Katurian die Kapuze zu. Ariel muss Tupolski zustimmen.⁶⁸² Tupolski entzündet im Papiereimer ein Feuer. Bei der Antwort Tupolskis auf Katurians Frage, ob er nicht ins Nebenzimmer gebracht werde: „nein, nein, da habe ich sie nur verarscht“⁶⁸³ – Lacher im Publikum. Tupolski steht auf, Ariel, der sich außerstande sieht noch irgendetwas zu ändern, setzt sich in die Mitte der Bank. Katurian sitzt noch immer auf dem Sessel in der Mitte des Raumes, die Kapuze in der Hand. Katurian steht langsam auf und geht in die rechte, vordere Ecke, kniet sich hin und setzt sich die Kapuze auf. Sobald Katurian die Kapuze auf hat, zieht Tupolski seine Waffe, nicht vorher, und er fängt an zu zählen. Bei Drei erschießt Tupolski Katurian. Gemurmelt im Publikum. Katurian fällt zu Boden, Tupolski geht Richtung Türe, Ariel sitzt auf der Bank. Tupolski geht, das Licht wird dunkler, blau. Katurian steht auf, zieht die Kapuze vom Kopf, leise ist die „Titelmelodie“ zu hören, als Katurian in die Mitte geht und die letzte Geschichte erzählt. Michal sagt seinen Text, auf der Bank hin und her rutschend. Ariel steht auf, geht zum Tisch, nimmt die Manuskripte, hält sie über das Feuer, entscheidet sich anders, und geht, die Geschichten in der Hand, ab. (Katurian bleibt währenddessen still und schaut zu.) Dann spricht Katurian die letzten Sätze, bleibt stehen, die Musik wird lauter, das Licht geht aus.⁶⁸⁴

⁶⁸² Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 240.

⁶⁸³ Siehe: I.3. *The Pillowman*, Act Three, Scene One, Seite 240.

⁶⁸⁴ Dauer des dritten Aktes bis/Ende des Stücks: 02:33:00.

Auch hier keine Textänderungen oder Änderungen im Stückverlauf, und vor allem in den letzten Minuten, wenn Günter Baumann sowohl Ariel als auch Michal verkörpern muss – verdeutlicht nur, indem er sich die Wollmütze aufsetzt bzw. abnimmt – wird die Magie des Theaterabends deutlich.

Zusammenfassend:

Obwohl die Geschichten nur erzählt wurden, nicht dargestellt, dauerte der Theaterabend gute zweieinhalb Stunden. Abgesehen von der Änderung im Text am Beginn des Stückes durch eine Umstellung, bzw. durch das Vorziehen eines Texts, und das Auslassen einer Stelle in der ersten Szene des zweiten Aktes – siehe: Titelgeschichte – gibt es keine Textänderungen. Nur Binnenstriche wurden gemacht und die auffälligsten Germanismen verändert.⁶⁸⁵

Bei der Sprache der Übersetzung wurde nicht viel angepasst, Germanismen blieben in dieser Inszenierung erhalten, sind sogar durch einige zusätzliche ‘Nees’ verstärkt worden.

Ganz allgemein ist zu sagen, dass es keine überzeichnete, sondern eine, im Rahmen der Möglichkeiten, durchaus realistische Inszenierung ist. Da das Geschichtenerzählen im Mittelpunkt steht, verschieben sich aber die Zugänge zu dargestellter Realität und erzählter Fiktion. Auch wenn als Metapher angelegt,⁶⁸⁶ selbst die beiden Morde, die auf der Bühne dargestellt werden, sind überzeugend und schrecklich.

Noch viel realistischer, vor allem auch für die Schauspieler und ihnen allen voran für Hubert Dragaschnig, sind die Verhörszenen. Wie schon oben zitiert, ist es gerade diese Ungewissheit, in der sich Katurian – und das Publikum – wieder findet, die den Reiz des Stückes ausmacht.⁶⁸⁷

[Es] entsteht der Druck durch die Sprache und nicht unbedingt [durch Gewalt]; [...] es hat schon solche Momente gegeben, wo ich geschlagen wurde, aber eher nicht als ein Akzent in der Erzählung. [...] [D]ie Gewalt hat sich der Erzählung untergeordnet, auch

⁶⁸⁵ Siehe: Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2009. Im Anhang, ab Seite 964.

⁶⁸⁶ Siehe: Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2009. Im Anhang, ab Seite 964.

⁶⁸⁷ Sprach Hubert Dragaschnig am Beginn des Interviews immer noch von Katurian in der dritten Person, änderte sich das im Verlauf des Gesprächs immer mehr...

in der Inszenierung. Sie hat nicht getragen. Aber die Situationen, die ganze Verhörsituation ist a priori eine unangenehme und das spürt man schon auch wenn man's spielt. Also, ob das Kurzatmigkeit ist oder ob das... Ich weiß, dass ich dann eine Zeitlang am Anfang der Proben wirklich auch so aufgrund der Situationen eine ganz eigenartige Emotionalität mit mir herumgetragen habe, weil dieses Ausgeliefert-Sein einem System, so einem Verhör, das geht dann nicht spurlos an einem vorüber. Auch wenn man weiß es ist nur eine Probe und so. Aber trotzdem muss ich ja auch irgendwie etwas versuchen zu fühlen in den Situationen, das ist schon furchtbar... das ist schon furchtbar.

Es bleibt etwas zurück von dem Stück.⁶⁸⁸

Der Reiz, das ganze Stück nur mit drei Schauspielern zu bewältigen, trägt dazu bei, dass alles auf ein absolutes Minimum reduziert wurde – für dieses Stück, seine kräftige Sprache und seine Aussage, ein Glücksfall. Gerade bei dem Stück *Der Kissenmann* unterstützt eine Reduktion das Stück sogar, da die Fantasie des Zuschauers angesprochen wird und Situationen in noch viel wirkungsvollerem Ausmaß vorgestellt als dargestellt werden können.⁶⁸⁹

Auffallend bei dieser Inszenierung ist der Schwerpunkt, der auf das Erzählen der Geschichten gelegt wurde.

Ich habe die Erzählungen wunderbar gefunden. Ob das nun „Das kleine grüne Schweinchen“ ist oder „Der Kissenmann“, die Jesus-Geschichte. Das waren schon Momente, [...] die einfach toll waren. Und sonst einfach einer der schönsten Momente, weil sie einfach auch dramaturgisch wunderbar eingeführt sind, ist, dass aus der Konstellation zwischen Michal und Katurian [...] einfach die Meinung entsteht, dass der Michal nach der Jesuskind-Geschichte das eine Mädchen umgebracht hat und dass sich aber dann herausstellt, dass er „Das kleine grüne Schwein“ nachgespielt hat, und wie man draufkommt. Also diese Überraschung, wo plötzlich dieses kleine grüne Mädchen [...] reinkommt [...]. Das hat auch diese Kriminaldimension gehabt.⁶⁹⁰

Insgesamt gab es nur elf Aufführungen, eine Tatsache, die, laut Hubert Dragaschnig, alle Beteiligten sehr bedauerten, aber aus logistischen Gründen konnten keine weiteren Aufführungen stattfinden.⁶⁹¹

Auch wenn bei dieser Aufführung, und laut Hubert Dragaschnig auch während der anderen, verhältnismäßig wenig gelacht wurde, das Zusammenspiel von Gewalt und Komik betont auch er:

⁶⁸⁸ Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2009. Im Anhang, Seite 969.

⁶⁸⁹ Auch hier schon im Text vorhanden – die nur akustische, vermeintliche, Folter Michals, bzw. die akustische, reale Folter Katurians. Diesen Effekt wendet Martin McDonagh auch in den anderen Stücken an, am auffallend bei *The Beauty Queen of Leenane*, wenn Mag erschlagen wird, ganz konkret bei der zweiten Szene vom *The Lieutenant of Inishmore* die Folter von James, die nur vor, nicht aber während der Szene wirklich vonstatten geht – die deshalb aber nichts an Wirkung verlieren, ganz im Gegenteil, vielleicht noch viel schrecklicher sind.

⁶⁹⁰ Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2009. Seite 967.

⁶⁹¹ Siehe: Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2007. Im Anhang, ab Seite 964.

Ich glaub schon, dass in dem Moment, in dem irgendetwas tragisch erscheinen soll, es einen Partner braucht, und das ist dann schon die Komik. Es ist jetzt nicht in eine Slapsticksituation ausgeartet, aber der Michal hat durchaus den einen oder anderen witzigen Einwurf. Und auch das war kein Problem um dann auch diese Fallhöhe zu erzeugen, das war dann auch Absicht, dass die Menschen durchaus über ihn lachen. Oder dass es Situationen gibt, wo man lachen kann, wobei sich die Grundstimmung des Stückes schon in dem Anfang, in dieser Verhörsituation, nicht unbedingt zum Lachen eignet.⁶⁹²

Das schräge Bühnenbild hatte nicht nur einen optischen Effekt auf den Zuschauer, sondern auch einen physischen auf die Schauspieler. Hubert Dragaschnig über den Effekt, den der schiefe Raum für das Stück ausübt:

Es war nur sehr irritierend, weil das Bühnenbild wirklich sehr schräg war, d.h. die Leute haben da wirklich eine Zeitlang gebraucht, man ist teilweise schwindelig geworden, weil der ganze Raum gekippt ist. Ich bin [...] da wirklich schon schräg dringestanden, dass man das Gefühl hatte, der Raum... oder man sitzt schräg und so. Also es war anstrengend zum Spielen, vor allem beim Sitzen [...], weil man da immer – je größer, je mehr die Gravitation Angriffsfläche hat, wie bei mir, umso mehr muss man dagegen steuern gegen diese Schräge. Aber es hat genau auch diese eigenartige existentielle Labilität bedient, die in dem Stück, denk ich mir eben, schon wichtig ist... [...] also nicht nur rational zu erfahren, sondern eben auch emotional in einer Form begleitend.⁶⁹³

Den Einband des Programmheftes ziert eine Kollage aus einer Großaufnahme einer Hand, rotem Blut, Kinderaugen, einem Engelchen und zerrissenem Papier.

Die erste Seite gibt die üblichen Auskünfte über alle Mitwirkenden, Spieldauer, Daten, Fakten. Unter einem Probenfoto des Stückes findet sich auf der ersten Doppelseite ein Portrait Martin McDonaghs und die üblichen Informationen zu seinen Stücken und vor allem zu *The Pillowman*.

Die nächste Doppelseite des Programmheftes, wieder mit Probenfotos und Text, konzentriert sich auf die Macht der Bücher und die Angst vor denselben: Unter der Überschrift: „Verbrennen“ wird anhand der Bücherverbrennung vom 10. Mai 1933 und Zitaten von Rufern von damals auf diesen Aspekt des geschriebenen Wortes hingewiesen.⁶⁹⁴

Unter der Überschrift: „Der Preis“ und mit Fotos hauptsächlich von Tupolski, wird ein Text über „Das Drama der Freiheit“ zitiert.⁶⁹⁵

⁶⁹² Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2007. Im Anhang, Seite 966.

⁶⁹³ Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2007. Im Anhang, Seite 967.

⁶⁹⁴ Siehe: Programmheft: *Der Kissenmann*. Theater Kosmos, Spielzeit 2004/2005.

⁶⁹⁵ Programmheft: *Der Kissenmann*. Theater Kosmos, Spielzeit 2004/2005. Rüdiger Safranski: *Das Böse oder Das Drama der Freiheit*. Carl-Hanser-Verlag, München, 1997.

Auf der nächsten Doppelseite – betitelt „Der Prozess“ – wird ein Teil von Franz Kafkas „Der Prozess“ zitiert und durch Bilder, diesmal hauptsächlich Bilder, in denen Katurian von Ariel geschlagen wird, untermauert.

Unter „Das eigensinnige Kind“ finden sich Fotos von Michal und Katurian, außerdem eine Geschichte der Gebrüder Grimm über ein eigensinniges Kind.⁶⁹⁶

Die mittlere Doppelseite des Programmheftes zeigt unter der Überschrift: „Ein Ende Machen“ ein verschwommenes Foto von Michal, der unter dem Polster erstickt ist. Der einzige Text auf dieser Seite ist ein Teil der Geschichte „Der Kissenmann“.

Die nächste Seite steht unter der Überschrift: „Märchenhaft“ und gibt neben Fotos von Katurian und Michal Textausschnitte von „Hänsel und Gretel“, „Aschenputtel“, „Das Mädchen ohne Hände“ und „Schneewittchen“ wieder.⁶⁹⁷

Schließlich gibt es noch eine Doppelseite mit kurzen Portraits der drei Darsteller, eine weitere Doppelseite mit Portraits der Mitwirkenden und Werbung. Selbst die Werbung der Sponsoren ist mit stückrelevanten Fotos ausgestattet.

⁶⁹⁶ Programmheft: *Der Kissenmann*. Theater Kosmos, Spielzeit 2004/2005. Keine näheren Angaben zur Geschichte.

⁶⁹⁷ Siehe: Programmheft: *Der Kissenmann*. Theater Kosmos, Spielzeit 2004/2005. Keine näheren Angaben im Programmheft.

IV.3.2.1. Pressestimmen zu *Der Kissenmann* (2004/05):

Gut ein Jahr nach der Inszenierung am Akademietheater kam es zur zweiten Inszenierung des Stückes *Der Kissenmann* in Österreich. Die Inszenierung ist sparsam, Regisseur Augustin Jagg kommt mit drei Schauspielern aus und konzentriert sich ganz auf die Geschichten im Stück und auf das Geschichtenerzählen. Genau auf diese Punkte macht Ulrike Breit in ihrer Besprechung aufmerksam.

Um Martin McDonaghs Stück 'Der Kissenmann' aufzuführen, braucht Regisseur Augustin Jagg nur drei Schauspieler. Die Geschichte, die sie erzählen, ist aber ebenso komplex wie verwoben und nicht ungern driftet die Handlung zwischen Realität und Fiktion dahin.⁶⁹⁸

Der Beginn der Besprechung gibt wieder, in welcher Situation sich der Held der Stückes sowie das Publikum befinden:

Katurian wird verhört, ohne zu wissen warum. Er wird geschlagen, ohne zu wissen wofür. Er wird vorverurteilt für etwas, was er nie getan hat. [...] Die Geschichte [...] ist ebenso komplex wie verwoben und nicht ungern driftet die Handlung zwischen Realität und Fiktion dahin. Aggression und Kälte⁶⁹⁹

so Ulrike Breit, sind die dominierenden Eindrücke, die zurückbleiben.

Sie [die Schauspieler] schreien sich die Seele aus dem Leib – „Man bringt keine kleinen beschissenen Kinder um!“ –, lassen puren Hass aus ihren Augen blitzen (Baumann), Verzweiflung (Dragaschnig) oder einfach nur joviale Kälte (Obrecht).⁷⁰⁰

Die Regie von Augustin Jagg lässt die Darsteller „wie Gefangene agieren, gefangen in ihrer Vergangenheit, in den Geschichten und im System“⁷⁰¹ so Ulrike Breit. Ein Eindruck, der ihrer Meinung nach durch die schiefe Bühne von Vazul Matusz noch unterstrichen wird. Indirekt wird auch in diesem Artikel auf die Fragen eingegangen, die im Zuge der Diskussion über das Stück und seine Aussage immer wieder gestellt wurden:

Die vielen Themen, die behandelt werden – Verantwortung der Literatur, Vergangenheitsbewältigung, Kindesmisshandlung, die Frage, ob ein grauenhaftes Leben lebenswert ist, Folter – machen das Stück zu einem sehr komplexen. Dadurch, dass die Themen manchmal nur angeschnitten, teilweise nur unterschwellig vorhanden sind und durch die auf der Bühne erzählten Geschichten reflektiert werden, entsteht ein homogenes Ganzes. Die zentrale Frage, wie weit Literatur gehen darf, zu beantworten, wird dem Publikum überlassen.⁷⁰²

⁶⁹⁸ Ulrike Breit: *Man bringt keine kleinen beschissenen Kinder um*. Neue Vorarlberger Tageszeitung, 14.12.2004, Seite 39. Auch zu finden unter:

http://www.theaterkosmos.at/conts/06archiv/2004_04/0502.htm

⁶⁹⁹ Ebenda.

⁷⁰⁰ Ebenda.

⁷⁰¹ Ebenda.

⁷⁰² Ebenda.

Ebenfalls positiv die Kritik in den Vorarlberger Nachrichten am selben Tag: Christa Dietrich beginnt ihren Artikel allgemein, um die Problematik des Stückes besprechen zu können.

Die menschliche Phantasie führt an Abgründe, mitunter sind reale Abgründe aber wesentlich schrecklicher als man sie sich ausmalen könnte.⁷⁰³

Auch sie unterstreicht die sichere Regie Augustin Jagg und dem „Vertrauen“⁷⁰⁴, das dieser dem Stück bei seiner Umsetzung entgegenbringt. Ein Vertrauen, dass sich, so Christa Dietrich, bis zum Publikum durchsetzt, und sich in den leisen Zwischentönen des Textes zeigt, den Augustin Jagg ohne Übertreibungen oder Ausschmückungen auf die Bühne brachte.

Gewalt, aber keine Gewaltanhäufungen, kaum Parteinnahmen, kein Verzicht auf die Erzählmonologe, schon gar kein Verzicht auf den absurden Humor zugunsten eines Horrorszenarios, [...] ⁷⁰⁵

Das Stück selbst ist ein: „[...]Konstrukt aus Schuldfrage, Vorverurteilung, Verantwortung, Komik, Grauen, Zensur und Freiheit des Denkens[...]“⁷⁰⁶ Die Figuren, so Christa Dietrich, allen voran Katurian dargestellt durch Hubert Dragaschnig, vermitteln einen „Balanceakt – ohne den Halt zu verlieren“⁷⁰⁷ – ein Hinweis u.a. auch auf die schiefe Bühne, nicht nur auf den Fortgang der Handlung.

In der Dezember 2004/Jänner 2005-Ausgabe der Zeitschrift Kultur erschien ein weiterer Artikel über das Stück und die Inszenierung von Augustin Jagg mit einem Interview mit dem Regisseur. Zu Beginn verweist Markus Barnay auf den Autor Martin McDonagh⁷⁰⁸ um dann eine kurze Zusammenfassung des Inhaltes des Stückes zu schreiben, ehe Kommentare des Regisseurs zu lesen sind. Augustin Jagg zu dem Inhalt des Stückes:

Das ganze Stück ist im Grunde genommen wie der Alptraum eines Autors. Seine dunklen und gespenstischen Fiktionen scheinen plötzlich zur Realität zu werden. [...] Er wird zur Verantwortung dafür gezogen, dass seine verwickelten Geschichten zum Vorbild für reale Taten wurden. [...] Es ist eine Anklage gegen die Welt, die Kinder missbraucht und misshandelt [...] aber zugleich ein permanentes Spiel mit Fiktion und Wirklichkeit. Alles scheint miteinander verwoben zu sein: Katurians Geschichten mit

⁷⁰³ Christa Dietrich: *Plötzlich kippt der Boden weg*. Vorarlberger Nachrichten, 14.12.2004, Seite D4.

⁷⁰⁴ Ebenda.

⁷⁰⁵ Ebenda.

⁷⁰⁶ Ebenda.

⁷⁰⁷ Ebenda.

⁷⁰⁸ mit dem Hinweis, er sei durch das Stück *Der Krüppel von Inishmaan* bekannt – dieses wurde jedoch bis heute nicht in Österreich aufgeführt, kann aber, durch die Nähe Bregenz zu Konstanz, wo es eine Inszenierung dieses Stückes ein paar Jahre vorher gab, durchaus in diesem Raum bekannt sein. Siehe: Markus Barnay: *Wie weit darf Literatur gehen?*. Kultur, Dezember 2004/Jänner 2005, Seite 38.

den handelnden Personen, erzählerische Motive mit realen Tatmustern, Vergangenheit mit Gegenwart.⁷⁰⁹

Auch Markus Barnay entkommt den Fragen nicht, die sich im Zuge des Stückes und der Stückbesprechung stellen:

Verleitet die Darstellung von Gewalt in Medien oder Literatur zur Nachahmung? Wie weit darf die Fiktion, darf Literatur überhaupt gehen? Verhindern gesellschaftliche Richtlinien die freie Kreativität? Ist ein künstlerisches Produkt wirklicher als die Wirklichkeit?⁷¹⁰

Alles Fragen, die zum Teil Inhalt des Stückes, zum Teil aber auch nur an die Thematik des Stückes angeknüpft sind, Fragen jedoch, die – so auch in einigen Kritiken schon angemerkt⁷¹¹ – nicht beantwortet werden und deren Beantwortung beim Publikum liegt.

Da das Stück noch bis Ende Jänner am Spielplan stand, finden sich noch weitere Ankündigungen in den Zeitungen, die allerdings weniger Kritiken als nur Kurzzusammenfassungen dessen sind, was bis dahin schon veröffentlicht worden war.⁷¹²

Höchstwahrscheinlich noch vor der Premiere erschien ein ausführliches Interview mit Hubert Dragaschnig über das Stück in den Vorarlberger Nachrichten.⁷¹³ Im Mittelpunkt dieses Gespräches steht – einmal mehr – die Frage „Wie weit darf Kunst gehen?“⁷¹⁴ Es ist vor allem die Frage nach der Verantwortung der Kunst, die hier gestellt wird. Ausgehend von den Fragen nach Misshandlungen und Folter stellt Christa Dietrich die Frage nach der Verantwortung der Kunst ganz provokativ, auch, ob diese Frage nicht nur ein Werbeslogan für das Stück sei. Hubert Dragaschnigs Antwort darauf:

Auf der einen Seite ist es ein guter Slogan. Solange sich Kunst als Kunst definiert, ist andererseits der Freiraum, in der sie sich bewegen kann, sehr groß. So bald sie die Ebene der künstlerischen Umsetzung verliert, ist sie aber uninteressant. Man kann die Frage zudem nicht generell von der moralischen Diskussion lösen. [...] In diesem Stück gibt es komplexe Ebenen. Die Grenze zwischen Realität und Fiktion ist extrem eng. Es ist auch dumm zu sagen, man darf etwas gar nicht denken. In dem Moment, wo man es denkt, ist es berechtigt.⁷¹⁵

⁷⁰⁹ Augustin Jagg, zitiert in: Markus Barnay: *Wie weit darf Literatur gehen?*. Seite 38.

⁷¹⁰ Ebenda.

⁷¹¹ Siehe IV.3.1. deutschsprachige Erstaufführung von *Der Kissenmann*, Akademietheater.

⁷¹² Siehe u.a.: ein kurzer Artikel in: Kultur, 01/05; oder: (unbekannt): „*Der Kissenmann*“ geht in die zweite Runde. Vorarlberger Nachrichten, 06./07.01.2005.

⁷¹³ Genaues Erscheinungsdatum ist nicht herauszufinden – diesen Artikel habe ich über das Theater bekommen...

⁷¹⁴ Siehe: Christa Dietrich: *Wie weit darf Kunst gehen?*. Vorarlberger Nachrichten, (Datum unbekannt).

⁷¹⁵ Hubert Dragaschnig, zitiert in: ebenda.

Schon in diesem Interview zeigt sich diese von Hubert Dragaschnig angesprochene ‘enge Grenze zwischen Realität und Fiktion’; in dem Interview mit ihm gute zweieinhalb Jahre später über seine Rolle, verwischt sich diese enge Grenze,⁷¹⁶ wie auch bei diesem Interview, immer wieder. Auf die Frage: „In diesem Stück sind Sie einem schlimmen Verhör ausgesetzt. Wie finden Sie in eine solche extreme Rolle?“⁷¹⁷ antwortete er Christa Dietrich:

Diese Situation ist mir wirklich sehr nahe gegangen. Es gibt nicht die Distanz des Zynikers, die Rolle ist sehr pur. Jemand ist in eine Situation geworfen, in der er nicht weiß, was er getan hat. Solche Verhörsituationen sind sehr schwer zu ertragen, weil es nicht mehr intellektuell bewältigbar ist.⁷¹⁸

⁷¹⁶ Siehe: Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2007. Im Anhang, ab Seite 964.

⁷¹⁷ Christa Dietrich: *Wie weit darf Kunst gehen?*. Vorarlberger Nachrichten, (Datum unbekannt).

⁷¹⁸ Hubert Dragaschnig, zitiert in: ebenda.

IV.4. Weitere Aufführungen in Österreich (2006/2009):

Mitte Mai 2006 wurde *Der Kissenmann* am Max Reinhard-Seminar inszeniert und zwei Mal für die Öffentlichkeit gespielt.⁷¹⁹

Im Frühjahr 2009 gab es ein viertätiges Gastspiel einer Kölner Theatergruppe mit dem Stück *Der Kissenmann* im MAK in Wien.

⁷¹⁹ Siehe: <http://www.maxreinhardtseminar.at/mrs.php?Sel=66> – letzter Zugriff: 04.07.2009.

V. ZUSAMMENFASSUNG:

It is one of the truisms of the theatre that plays are not the property of their authors or performers but are created by their audiences. But audiences are by definition unstable creatures, formed by time, place and assumptions. This is why it is often so intriguing to see familiar work out of its original context. This is particularly the case with work that uses a very specific Irish sense of humour.¹

Es scheint mir überaus wichtig, sich dieser Tatsache bei einer Umsetzung eines Stückes auf die Bühne immer bewusst zu sein: der Zugang wechselt ständig, und das betrifft nicht nur das Publikum, sondern auch und vor allem jede einzelne Inszenierung und Aufführung. Und obwohl man im Zugang der Mitwirkenden, der Regie, der Schauspieler und Dramaturgen so etwas wie eine Konstante sehen kann, die Abend für Abend auf ein sich änderndes Publikum trifft, so gleicht doch nie eine Darbietung der anderen. Trotzdem kann eine Inszenierung mit ihren Besonderheiten als eine in einem Rahmen angesiedelte, sich wiederholende Vorlage gesehen werden. Und diese Vorlage, die eine Inszenierung ausmacht, entsteht durch den Zugang zu dem Damentext, zu den Figuren, der Ausstattung, dem Bühnenbild. Die Interpretation des Textes ermöglicht unterschiedliche, wenn auch oft sehr ähnliche Inszenierungen.

Fintan O'Toole beschreibt in diesem Artikel ein Phänomen, mit dem auch ich mich im Zuge der Arbeit und der Recherchen auseinanderzusetzen hatte: das wiederholte Sehen einer schon bekannten Produktion, mit einem immer neuen Publikum, das das Stück nicht kennt, das vielleicht nicht einmal eine Vorinformation hatte. Was Fintan O'Toole rückblickend über eine Voraufführung in New York von *The Beauty Queen of Leenane* schreibt, beschreibt in gewisser Weise auch die Aufnahme der Stücke in Österreich.

I left pretty sure that the whole thing was going to be a bit of a disaster. It was not that the production was any less powerful than it had been in Ireland, but that it was missing that most intangible but indispensable element: its connection to the audience. What was happening was that the New Yorkers seemed deeply uncertain about how to respond to McDonagh's blackly comic world. Some people were laughing. Some were disturbed that others were laughing. Some were simply disturbed. There was a deep unease that seemed to seep into the play itself, turning what is a brilliant piece of stagecraft into a work that, on the contrary, was verging on the gauche.²

Die Herangehensweise ist immer eine andere und wird manchmal in einer Übertragung, d.h. dem Versuch, dem Stück so nahe wie möglich zu kommen, gesucht.

¹ Fintan O'Toole: *In the theatre, the audience makes the play*. The Irish Times, 31.10.2009.

² Ebenda.

Aufgrund der problematischen deutschen Übersetzung aber ein, meiner Meinung nach, aussichtsloses Unterfangen. Auch eine Nachahmung, scheitert unter anderem an der Sprache der deutschen Übersetzung. Eine kulturelle Adaption hingegen müsste mit einer Neuübersetzung einher gehen – sogar mehreren, wenn sie im gesamten deutschsprachigen Raum gültig sein sollen. Bei der vierten Möglichkeit einer Übersetzung in eine andere Sprache und einen anderen Kulturraum, der Kommentarform, muss zumindest das Verständnis für den Originaltext vorhanden sein.

Anhand der in der Arbeit beschriebenen Inszenierungen zeigt sich deutlich, in welche Richtung die Inszenierung geht. Bestes Beispiel für eine gelungene Übersetzung (ausgenommen: *The Pillowman*) ist wohl *Der Leutnant von Inishmore* am Akademietheater. Hier wurde eindeutig die Kommentarform als Übersetzung genommen und auch wenn nicht alle Änderungen im Text unumstritten gelungen sind, durch diese Interpretation des Stückes wurde in jeder Hinsicht die Intention des Textes umgesetzt.

The Pillowman ist in vielerlei Hinsicht eine Ausnahme, auch in Bezug auf eine Übersetzung. Da das Stück nicht explizit an einem Ort oder in einer Zeit angesiedelt ist, ist die Umsetzung weitaus einfacher – trotzdem gilt es auch hier mit der typischen Sprache Martin McDonaghs ins Deutsche eine Hürde zu überwinden. In Bezug auf eine Inszenierung stellen sich aber weitaus weniger Probleme.

Aufgrund der Dokumentation der einzelnen Inszenierungen wird deutlich, dass, je weiter weg vom Ursprung, d.h. der irischen Kultur, die Inszenierungen freier, variantenreicher werden, aber diese Arbeit zeigt auch, dass diese Freiheit nicht heißt, Hintergrundinformationen außer acht lassen zu können. Fällt eines der Elemente weg, die das Wesen der Dramentexte ausmachen, entsteht eine Interpretation des Textes, die nichts mehr mit der Intention zu tun hat.

Bei den irischen Stücken Martin McDonaghs kann Irland nicht außer acht gelassen werden. Die Dramen vermitteln einen verfremdeten Realismuseffekt, der sich nicht nur durch das Bühnenbild, sondern vor allem durch die Sprache äußert. Diese Verfremdung kann jedoch nur durch das Vorhandensein des Realismus erzeugt werden. Und hierbei stellt sich vor allem bei einer Inszenierung außerhalb des

ursprünglichen Kulturraumes die Frage nach der Übersetzung desselben. Wie oben erwähnt, brauchen eine Übertragung und eine Nachahmung durch die dominante Stellung der Sprache vor allem eine Neuübersetzung ins Deutsche. Die auffallend vielen Germanismen, die in der vorhandenen Übersetzung vor allem (aber nicht nur) in Österreich hervorstechen, stellen eine oft nicht wahrgenommene Herausforderung dar. Die Chance, den Text in eine adäquate Fassung zu bringen, wurde bis dato noch nicht angenommen.

Oft ist im Laufe der Arbeit die Frage nach der Verständlichkeit des Humors aufgetaucht. Gerade diesbezüglich denke ich aber, gibt es viele Ähnlichkeiten zwischen dem Galgenhumor der Wiener und dem, was Martin McDonagh in seinen Dramen kommuniziert. Ob dieser Humor jedoch wirklich immer verstanden wird – oder verstanden werden will –, ist fraglich, vor allem wenn man die Inszenierungen in Österreich betrachtet und die Reaktionen in der Presse liest. Genau dieses Problem stellt sich aber nicht nur bei einer Übersetzung in eine andere Sprache, wie Fintan O'Toole deutlich macht:

In Ireland, though, we're used to walking a fine line between the grotesque and the hilarious, to having one eye blinded by tears of laughter and the other covered to shield it from the horror. With plays like *Beauty Queen* [...], Irish audiences can take the idea that the comedy and the horror are wrapped up in each other and that it's therefore okay to emphasise first one and then the other. There's a graduated slide from the comfort of laughter to the discomfort of madness.³

Diese Ambivalenz zwischen Humor, Komik und Grausamkeit zieht sich wie ein roter Faden durch die Texte Martin McDonaghs. Hierbei sind nicht nur die Dramentexte gemeint, sondern auch die Drehbücher und die daraus entstandenen Filme. Im Laufe dieser Arbeit ist immer wieder auf die beiden Filme, *Six Shooter* und *In Bruges*, hingewiesen worden. Es gibt auch hier in vielerlei Hinsicht Verbindungen zu den Themen und dem Stil der Dramen. *Six Shooter* portraitiert einen Tag im Leben eines Mannes, der gerade seine Frau verloren hat. Auf der Zugfahrt zurück vom Krankenhaus begegnen ihm andere Menschen und ihre Schicksale, und endlich zu Hause, will er sich – und dem sonst verwaisten Kaninchen – das Leben nehmen. Eins von beidem funktioniert. Hier finden sich viele der Themen wieder, die in den Stücken besprochen wurden: Einsamkeit, Gewalt, Verzweiflung, Tod, Mord, Selbstmord, Tiermord – alles geht, wie auch bei den Stücken, Hand in Hand mit dem unverkennbaren Humor.

³ Fintan O'Toole: *In the theatre, the audience makes the play.*

In Bruges ist ebenfalls ein Film, der viele dieser Elemente wieder aufgreift. Martin McDonagh bedient sich in seinem ersten Spielfilm aller verfügbaren Klischees. Auch hier findet sich eine starke Vermischung aller möglichen Genres: Gangsterstory, Liebesgeschichte, Stadtwanderung, Drogen, Actionfilm, Sinnfragen und ein Exkurs in die bildende Kunst werden miteinander verwoben. Beschrieben als ein „irrwitziger Genre-Hybrid (teils Komödie, teils Drama, teils Thriller)“⁴ bietet der Film nicht nur viele Zitate (vor allem aus der Filmwelt), sondern auch surrealistische Bilder und die – diesmal auch ins deutsche ganz gut übersetzte – typische Sprache Martin McDonaghs.

Gerade weil die verschiedenen Tonlagen nicht aufeinander abgestimmt sind, weil sich Beziehungskomödie, Groteske und Blutoper nicht an der Hand nehmen, sondern aneinander reiben, erreicht McDonaghs Erstling eine unwiderstehliche Wirkung.⁵

Diese ‘unwiderstehliche Wirkung’, von der hier in der Filmbesprechung die Rede ist, haben auch die Theaterstücke. So banal und altmodisch sie anfangs wirken, ein genauerer Blick eröffnet immer mehr Ebenen, die Fülle an Verbindungen zwischen den einzelnen Stücken – vor allem bei der Leenane-Trilogie – kann auch im Rahmen dieser Arbeit nicht bis ins kleinste Detail aufgezeigt werden. Selbst *The Cripple of Inishmaan* beinhaltet noch weitaus mehr Verknüpfungen zwischen den Szenen, Hinweise, die erst am Ende des Stückes verstanden werden können. In manchen Inszenierungen wird auf diese Verbindung eingegangen, die die Stücke untereinander haben. Es wird ein Rahmen geschaffen, in dem das Stück eingebettet ist, es korrespondiert mit den anderen, ermöglicht einen weitaus genaueren Blick – vor allem auf die Figuren – als es ein einzelnes Stück erlauben würde. Dies ist auch mit ein Grund, warum gerade bei diesen Damentexten Hintergrundinformationen essentiell sind – auch wenn der Text für sich alleine stehen könnte.

Ziel dieser Arbeit war es, die verschiedenen Inszenierungen und Reaktionen der Presse zu dokumentieren. Bis auf eine Ausnahme war dies auch möglich. Die Fülle der Materialien lässt das große Interesse erahnen, das die Inszenierungen vor allem im englischsprachigen Raum ausgelöst haben. Es fand ein öffentlicher Dialog statt; in Galway schien das Ereignis die ganzen Stadt zu beschäftigen. Auch wenn die Stücke heute nicht mehr durch ihre Neuartigkeit Aufsehen erregen, das Interesse ist immer noch verhältnismäßig groß.

⁴ mak: *Die Killer auf dem Kirchturm*. Die Presse, 13.05.2008, Seite 24.

⁵ Ebenda.

Anders hingegen in Österreich. Zwar haben (fast) alle Beteiligten, die sich bereiterklärt haben, mit mir zu sprechen, den Wunsch geäußert wieder eines der Stücke auf der Bühne zu sehen, das Interesse der Theater generell dürfte jedoch endenwollend sein. Zum einen gibt es zur Zeit nur noch das Stück *The Cripple of Inishmaan*, das noch nie in Österreich gespielt wurde, ein Stück jedoch, das durch seine Anforderungen nicht unbedingt für kleine Theater geeignet ist und durch seinen Plot wohl große Theater nicht reizt, zum anderen müsste der Text für Österreich adaptiert werden.

Ein spannendes Projekt hingegen wäre es, eine irische Produktion einmal in Österreich sehen zu können – und vice versa. Vor allem bei den beiden sehr unterschiedlichen Inszenierungen von *The Lieutenant of Inishmore* gäbe es einen wunderbaren Kontrast und die Reaktionen müssten – auf beiden Seiten – ziemlich heftig sein. Zumindest im Rahmen eines Theaterfestivals sollte dies möglich sein.

Wie sich die weitere Rezeptionsgeschichte entwickeln wird, werden wohl die nächsten Tage und Wochen zeigen: Anfang März – am 04. März 2010 – hat das neue Stück von Martin McDonagh in New York Premiere. Schon im Vorfeld gab es vor allem in den New Yorker Zeitungen eine rege Berichterstattung und auch im Internet ließen sich Probenabläufe, Vortschritte und Vorankündigungen sowie erste Reaktionen auf die Voraufführungen finden. Ob *A Behanding In Spokane* auch hier zu Lande zu sehen sein wird, und wann, wird sich zeigen. In der selben Schnelligkeit, wie bei *The Lieutenant of Inishmore* und so wie bei *The Pillowman*, nur eine Woche nach der Uraufführung, wird es diesmal nicht sein.

VI. BIBLIOGRAPHIE:

VI.1. Primärliteratur:

Martin McDONAGH: *Plays: 1: The Beauty Queen of Leenane; A Skull in Connemara; The Lonesome West*. Methuen Drama, London, 1999.

Martin McDONAGH: *The Cripple of Inishmaan*. Vintage Books, New York, 1998.

Martin McDONAGH: *The Lieutenant of Inishmore*. Dramatist Play Service, New York, 2003.

Martin McDONAGH: *The Pillowman*. Faber and Faber, London, 2003.

Martin McDONAGH: *In Bruges*. Farber and Farber, London, 2008.

Martin McDONAGH: *Die Beauty Queen von Leenane (The Beauty Queen of Leenane)*. Hartmann & Stauffacher, Köln. o.J.

Martin McDONAGH: *Ein Schädel in Connemara (A Skull in Connemara)*. Hartmann & Stauffacher, Köln. o.J.

Martin McDONAGH: *Der einsame Westen (The Lonesome West)*. Hartmann & Stauffacher, Köln. o.J.

Martin McDONAGH: *Der Krüppel von Inishmaan (The Cripple of Inishmaan)*. Hartmann & Stauffacher, Köln. o.J.

Martin McDONAGH: *Der Leutnant von Inishmore (The Lieutenant of Inishmore)*. Hartmann & Stauffacher, Köln. o.J.

Martin McDONAGH: *Der Kissenmann (The Pillowman)*. Hartmann & Stauffacher, Köln. o.J.

VI.1.1. Filme:

Six Shooter. Regie/Drehbuch: Martin McDonagh. 2004.

In Bruges. Regie/Drehbuch: Martin McDonagh. 2008.

VI.1.2. Programmhefte:

Akademietheater, Wien: Spielzeit 2003/2004: *Der Kissenmann*. (Programmheft inkl. Stück).

Akademietheater, Wien: Spielzeit 2001/2002 : *Der Leutnant von Inishmore*.

Theater Drachengasse, Wien: Spielzeit 1997/1998: *Beauty Queen*. Dezember 1997.

Theater Drachengasse, Wien: Spielzeit 1998/1999: *Der einsame Westen*. März 1999.

Druid (Galway) /RC (London): *The Lonesome West*. August 2001.

Druid (Galway) /RC (London): *The Lonesome West*. Oktober 2001

Druid (Galway) /RC (London): *The Beauty Queen of Leenane*. 1996, 2000.

Druid (Galway) /RC (London): *The Leenane Trilogy*. Oktober 1997.

Druid (Galway)/Atlantic Theatre (New York): *The Cripple of Inishmaan*. September 2008.

Elisabethbühne, Salzburg: Spielzeit 2000/2001: *Der einsame Westen*. Jänner 2001.

Eisenhand (Landestheater Linz), Linz: Programmheft: *Die Beautyqueen von Leenane*. März, 2005.

Kosmostheater, Bregenz: Spielzeit 2004/2005: *Der Kissenmann*. Dezember 2004.

Schauspielhaus, Graz: *Die Leenane-Trilogie*. März 1999.

Spiders Ancles, Ratoath: *The Lonesome West*. September 2008.

Town Hall Theatre, Galway: *The Lieutenant of Inishmore*. August 2006.

Town Hall Theatre, Galway: *The Lieutenant of Inishmore*. März 2007.

Zelig Theatre, Galway: *The Cripple of Inishmaan*. Februar 2007.

VI.2. Sekundärliteratur zu den Stücken:

Bei der Sekundärliteratur handelt es sich vorwiegend um Aufsätze, die z.T. in Sammelbänden publiziert wurden.

Monica Fay ANDERSON: *The Lieutenant of Inishmore*. In: Theatre Journal, Volume 60, Nr. 2, John Hopkins University Press, 294 – 298.

Charles ANDREWS: *National Tragedy as Religion in Martin McDonagh's Leenane Trilogy*. Journal of Religion and Theatre Vol 5., Herbst 2006, Seite: 136 – 143.
http://www.rjournal.org/vol_5/no_2/andrews.html – Letzter Zugriff: 29.10.2009.

Bruce ARNOLD: *The State of Irish Theatre*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2000. Seite 59 – 66.

Aidan ARROWSMITH: *Genuinely Inauthentic: McDonagh's Postdiasporic Irishness*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 236 – 245.

Michael BILLINGTON: *'New Themes in Synge-song Land: The Beauty Queen of Leenane'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 389 – 389.

Michael BILLINGTON: *'The Pillowman'* In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 390 – 391.

Herbert S. BIRNBAUMER: *Violence and Aggression in Contemporary Irish Plays; O'Conner, Carr, McDonagh*. Diplomarbeit Universität Wien, 2005.

William C. BOLES: *Violence at the Royal Court: Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane and Mark Ravenhill's Shopping and Fucking*. In: John W. FRICK (Hrsg.): *Theatre and Violence*. University Alabama Press, Alabama, 1999. Seite 125-136.

Michael BOLTEN: *Imagining and imaging Ireland – Konzeptionen Irlands bei den jungen anglo-irischen Dramatikern Martin McDonagh und Conor McPherson*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2005.

Ben BRANTLEY: *'The Beauty Queen of Leenane'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 397 – 400.

Ben BRANTLEY: *'The Cripple of Inishmaan'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 201 – 203.

Ben BRANTLEY: *Another Tempestuous Night in Leenane (Sure, It's not a Morn in Spring)*. The New York Times, 28.04.1999, Seite E1.

Ben BRANTLEY: *Souls Lost and Doomed Enlived London Stages*. New York Times, 04.02.2004.

Ben BRANTLEY: *'The Lonesome West: Another Tempestuous Night in Leenane'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 404 – 406.

Ben BRANTLEY: *'A Skull in Connemara'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 407 – 410.

Ben BRANTLEY: *'The Pillowman'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 411 – 414 .

Patrick BURKE: *'Like a Cat-astrophe of the Old Comedy': The Animal in The Lieutenant of Inishmore*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 155 – 161.

Marion CASTLEBERRY: *Comedy and violence in The Beauty Queen of Leenane*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 41 – 59.

Susannah CLAPP: *'Pack up your Troubles...'* In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 392 – 396.

Jocelyn CLARKE: *(Un)Critical Conditions*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 95 – 106.

Brian CLIFF: *The Pillowman: A new story to tell*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 131 – 148.

Susan CONLEY: *'The Beauty Queen of Leenane' 2000*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 374 – 375.

Heath A. DIEHL: *Classic Realism, Irish Nationalism and a New Breed of Angry Young Men in Martin McDonagh's The Beauty Queen of Leenane*. In: *The Journal of the Midwest Modern Language Association*. Iowa, Frühling 2001. Seite 98 – 117.

Maria DOYLE: *Breaking bodies: the presence of violence on Martin McDonagh's stage*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 92 – 110.

Dominic DROMGOOLE: *The Full Room: An A-Z of Contemporary Playwriting*. Methuen, London, 2000. Seite 197 – 200.

Laura ELDRED: *Martin McDonagh's Blend of Tradition and Horrific Innovation*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 198 – 213.

Laura ELDRED: *Martin McDonagh and the contemporary gothic*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 111 – 130.

Joseph FEENEY: *Martin McDonagh: Dramatist of the West*. *An Irish Quaterly Review*, Nr. 87, 1998, Seite 24 – 32.

Lisa FITZPATRICK: *Language Games: The Pillowman, A Skull in Connemara: Martin McDonagh's Hiberno-English*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 141 – 154.

Joan FITZPATRICK DEAN: *The Lieutenant of Inishmore*. In: *Theatre Journal*. Volume 54, Nr 1, John Hopkins University Press, 2002. Seite 161 – 163.

Joan FITZPATRICK DEAN: *Martin McDonagh's stagecraft*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 25 – 40.

Joan FITZPATRICK DEAN: *Tales Told by Martin McDonagh*. In: *Studies in Contemporary Irish Writing*. Nr 3.1-2, 2002. Seite 57 – 68.

Karen FRICKER: *'Ireland Feels Power of Beauty'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 376 – 378.

Julia FURAY, Redond O'HANLON (Hrsg.): *Critical Moments – Fintan O'Toole on Modern Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2003.

Nicholas GRENE: *Ireland in two minds: Martin McDonagh and Conor McPherson*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 42 – 59.

Werner HUBER: *From Leenane to Kamenice: The De-Hibernicising of Martin McDonagh?*. In: Christoph HOUSWITSCHKA, Ines DETMER u.a. (Hrsg.): *Literary Views on Post-Wall Europe: Essays in Honour of Uwe Böker*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2005. Seite 283 – 294.

Werner HUBER: *Contemporary Drama as Meta-Cinema: Martin McDonagh and Marie Jones*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 13 – 24.

Werner HUBER: *The Early Plays: Martin McDonagh, Shooting Star and Hard Man from South London*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 13 – 26.

Declan HUGHES: *Who The Hell Do We Think We Still Are? Reflections On Irish Theatre and Identity*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2000. Seite 8 – 15.

Eamonn JORDAN: *War on Narrative: Martin McDonagh's The Pillowman*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 174 – 197.

Sara KEATING: *Is Martin McDonagh an Irish Playwright?*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 281 – 294.

Declan KILBERD: *'The Real Ireland, Some Think'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 363 – 366.

Declan KILBERD: *'Gained in Translation'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 367 – 370.

Thomas KILROY: *A Generation of Playwrights*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2000. Seite 1 – 7.

Mária KURDI: *The Helen of Inishmaan Pegging Eggs: Gender, Sexuality and violence*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 96 – 115.

Mieun KWAK: *Radical Representations of the Virgin and the Hag in Three Irish Plays: The Playboy of the Western World, Juno and the Paycock, and The Beauty Queen of Leenane*. Masgisterarbeit, Alberta, Herbst 2004.

Michael LACHMAN: *Happy and in Exil?: Martin McDonagh's Leenane-Trilogy'*. In: Michael BÖSS, Eamonn MAHER (Hrsg.): *Engaging Modernity*. Veritas, Dublin, 2003.

José LANTERS: *Playwrights of the Western World: Synge, Murphy, McDonagh*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 204 – 222.

José LANTERS: *The identity politics of Martin McDonagh*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 9 – 24.

Cathy LEENEY: *Garry Hynes in Conversation with Cathy Leeney*. In: Lilian CHAMBERS, Ger FitzGIBBON, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Talk – Voices of Irish Theatre Practitioners*. Carysfort Press, Dublin, 2001. Seite 195 – 212.

Peter LENZ: *"Anything new in the feckin' west?": Martin McDonagh's Leenane Trilogy and the Juggling with Irish Literary Stereotypes*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 25 – 38.

Patrick LONERGAN: *Martin McDonagh, Globalization, and Irish Theatre Criticism*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 295 – 323.

Patrick LONERGAN: *Never mind the shamrocks - Globalizing Martin McDonagh*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 149 – 177.

Patrick LONERGAN: *Druid Theatre's Leenane Trilogy on Tour: 1996 – 2001*. In: Nicholas GENE, Chris MORASH (Hrsg.): *Irish Theatre on Tour*. Carysfort Press, Dublin, 2005. Seite 193 – 213.

Patrick LONERGAN: *Too Dangerous to be done? Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. In: *Irish Studies Review*. Vol. 13, No. 1, Routledge, London/New York, 2005. Seite 65 – 78.

Patrick LONERGAN: *Theatre and Globalization – Irish Drama in the Celtic Tiger Era*. Palgrave Macmillan, Basingstoke, 2009.

Mary LUCKHURST: *Martin McDonagh's Lieutenant of Inishmore: Selling (-Out) to the English*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 116 – 129.

Joachim LUX: *Anmerkungen zum Stück*. In: *Der Leutnant von Inishmore*. Programmheft, Akademietheater, Wien, 2001/2002. Seite 7 – 12.

Uinsionn MAC DUBHGHAILL: *'Drama Sails to Seven Islands'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 371 – 373.

John McDONAGH: *'When t's there I am, it's here I wish I was': The Construction of Connemara*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 224 – 235.

Victor MERRIMAN: *Decolonization Postponed: The Theatre of Tiger Trash*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 264 – 280.

Frank MOLLOY: *The Beauty Queen of Leenane in Australia*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 338 – 348.

Péter P. MÜLLER: *Domesticating a Theatre of Cruelty: The Plays of McDonagh on the Hungarian Stage*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 324 – 337.

Paul MURPHY: *The Stage Irish Are Dead, Long Live the Stage Irish: The Lonesome West and A Skull in Connemara*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 60 – 78.

Christopher MURRAY: *The Cripple of Inishmaan Meets Lady Gregory*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 79 – 95.

Christopher MURRAY: *O'Casey's The Drums of Father Ned in Context*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 117 – 129.

Sean O'HAGEN: *Der Wilde Westen – Martin McDonagh – ein Portrait*. In: *Der Leutnant von Inishmore*. Programmheft, Akademietheater, Wien, 2001/2002. Seite 14 – 23.

Redmond O'HANLON: *Fintan O'Toole in Conversation with Redmond O'Hanlon*. In: Lilian CHAMBERS, Ger FitzGIBBON, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Talk – Voices of Irish Theatre Practitioners*. Carysfort Press, Dublin, 2001. Seite 377 – 392.

Michael Charles O'NEILL: *The Cripple of Inishmaan, and: Tarry Flynn*. In: *Theatre Journal*. Volume 50, Nr 2, John Hopkins University Press, 1998. Seite 257 – 260.

Michael Charles O'NEILL: *Mourning Becomes Electra, and: The Pillowman*. In: *Theatre Journal*. Volume 56, Nr 4, John Hopkins University Press, 2004. Seite 688 – 691.

Fintan O'TOOLE: *Introduction*. In: Martin McDonagh: *Plays: 1*. Methuen Drama, London, 1999. Seite IX – XVII.

Fintan O'TOOLE: *'The Beauty Queen of Leenane'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 379 – 380.

Fintan O'TOOLE: *'Murderous Laughter' – 'The Leenane Trilogy'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 381 – 384.

Fintan O'TOOLE: *'The Pillowman Program Note'*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 385 – 388.

Fintan O'TOOLE: *Recent Theatre*. In: *Ireland 45:5*. Special Issue: New Irish Writing. September/Okttober 1996, Seite 20 – 23.

Fintan O'TOOLE: *Irish Theatre: The State of Art*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 47 – 58.

Ondřej PILNÝ: *Irony & Identity in modern irish drama*. Litteraria Pragensia, Prag, 2006.

Ondřej PILNÝ: *Grotesque Entertainment: The Pillowman as Puppet Theatre*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 214 – 223.

Ondřej PILNÝ: *Suitably Relevant: Irish Drama and Theatre in the Czech Republic, 2000 – 2007*. In: Mária KURDI (Hrsg.): *Literary and Cultural Relations: Ireland, Hungary, and Central and Eastern Europe*. Carysfort Press, Dublin, 2009. Seite 65 – 84.

Ondřej PILNÝ: *Martin McDonagh: Parody? Satire? Complacency?*. In: Irish Studies Review. Vol.12, No.2, Taylor and Francis Ltd., 2004, Dublin, 2004. Seite 225 – 233.

Stephanie POCOCK: *The ineffectual Father Welsh/Walsh? Anti-Catholicism and Catholicism in Martin McDonagh's The Leenane Trilogy*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 60 – 76.

Steven PRICE: *Martin McDonagh: A Staged Irishman*. Cynos 18. 1., 2001. Seite 109 – 117.

Michael RAAB: *The End of Wave: New British and Irish Plays in the German-speaking Theatre*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 39 – 46.

Catherine REES: *The Politics of Morality: Martin McDonagh's The Lieutenant of Inishmore*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 130 – 140.

Shaun RICHARDS: *'The Outpouring of a Morbid, Unhealthy Mind': The Critical Condition of Synge and McDonagh*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 246 – 263.

Richard Rankin RUSSELL: *Introduction*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 1 – 8.

Barbara SCHWARZENBACHER: *The Reception of Martin McDonagh's Plays on Viennese Stages*. Diplomarbeit, Universität Wien, 2009.

Aleks SIERZ: *In-Yer-Face Theatre – British Drama Today*. Faber and Faber, London, 2001.

Ashley TAGGART: *An 'Economy Of Pity': McDonagh's Monstrous Regiment*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 162 – 173.

Mary TROTTER: *The Beauty Queen of Leenane, and: A Night in November*. In: *Theatre Journal*. Volume 51, Nr 3, John Hopkins University Press, 1999. Seite 336 – 339.

Karen VANDEVELDE: *Martin McDonagh's Irishness: Icing on the Cake?*. In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 349 – 362.

Karen VANDEVELDE: *The Gothic Soap of Martin McDonagh*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 292 – 302.

Karen VANDEVELDE: *Postmodern theatricality in the Dutch/Flemish adaption of Martin McDonagh's The Leenane Trilogy*. In: Richard Rankin RUSSELL (Hrsg.): *Martin McDonagh – A Casebook*. Routledge, London, NY, 2007. Seite 77 – 91.

Clare WALLACE: *"Pastiche Soup", Bad Taste, Biting Irony and Martin McDonagh*. In: *Litteraria Pragensia*. Vol.15, Nr. 29, 2005. Seite 3 – 38.

John WATERS: *The Irish Mummy: The Plays and Purpose of Martin McDonagh*. In: Dermot BOLGER (Hrsg.): *The Changing Face of Irish Theatre*. New Island, Dublin, 2001. Seite 30 – 35.

Gerard WEALES: *Feck the Fecking Success: Martin McDonagh's Plays*. The Threepenny Review. Nr. 80, 2000. Seite 26 – 27.

Jan-Hendrik WEHMEYER: *'Good luck to ya': Fast-food comedy at McDonagh's*. In: Eric WEITZ (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 87 – 94.

Rebecca WILSON: *Macabre Merriment in McDonagh's Melodrama: The Beauty Queen of Leenane*. In: In: Eric WEITZ (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 129 – 144. Und in: In: Lilian CHAMBERS, Eamonn JORDAN (Hrsg.): *The Theatre of Martin McDonagh – A World of Savage Stories*. Carysfort Press, Dublin, 2006. Seite 27 – 41.

Hanna und William B. WORTHEN: *The Pillowman and the Ethics of Allegory*. In: *Modern Drama*. Volume 49, Nr. 2, University of Toronto Press, 2006. Seite 155 – 173.

VI.2.2. Weiterführende Sekundärliteratur:

Weiterführende Literatur zu den besprochenen Themen ist wegen der Fülle des Materials nur in begrenzter Anzahl hier aufgelistet.

Thomas ANZ: *Literatur und Lust - Glück und Unglück beim Lesen*. C.H. Beck, München, 1998.

Michael BALINT: *Angstlust und Regression*. Kett-Cotta, Hamsbach, 1994.

Christopher BALME: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Erich Schmiedt Verlag, Berlin, 2003.

Howard BARKER: *The Ethics of Relevance and the Triumph of the Literal*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 85 – 90.

Hans D. BAUMANN: *Horror – Die Lust am Grauen*. Beltz Verlag, Weinheim, Basel, 1989.

Michail BACHTIN: *Rabelais und seine Welt*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, 1987.

Samuel BECKETT: *Dante und der Hummer*. In: *Der Leutnant von Inishmore*. Programmheft, Akademietheater, Wien, 2001/2002. Seite 36 – 45.

Henri BERGSON: *Das Lachen – Ein Essay über die Bedeutung des Komischen*. Luchterhand Literaturverlag, Frankfurt am Main, 1988.

Heinrich BÖLL: *Irishes Tagebuch*. Kiepenheuer und Witsch, Köln, 1988.

Peter BURSCHEL, Götz DISTELRATH /Sven LEMBKE: *Eine historische Anthropologie der Folter. Thesen, Perspektiven, Befunde*. Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2000.

Martin BUXBAUM: *"It's All Politics, Stupid!": David Hare and Mark Ravenhill's Latest, Via Dolorosa and Some Explicit Polaroids*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 47 – 56.

Susan CANNON HARRIS: *More Than a Morbid, Unhealthy Mind: Public Health and the Playboy Riots*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 72 – 94.

John COUNTRYMAN, Charlotte HEADRICK: *The "End" of Violence in Northern Ireland: Gender, Dramaturgy, and the Limits of Aristotelian Form*. In: John W. FRICK (Hrsg.): *Theatre and Violence*. University Alabama Press, Alabama, 1999. Seite 64 – 75.

Scott T. CUMMINGS: *Homo Fabulator: The Narrative Imperative in Conor McPherson's Plays*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 303 – 312.

Rainer DOLLASE: *Das Publikum in Konzerten, Theatervorstellungen und Filmvorführungen*. In: Bernd STRAUSS (Hrsg.): *Zuschauer*. Hogrefe, Verlag für Psychologie, Göttingen, Bern, 1998. Seite 139 – 174.

Reade W. DORNAN: *Whither Black Theatre in the U.S.? Ungerminated Seeds From the Thirties*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 145 – 154.

Declan DROHAN: *Hamlet Versus The Rubber Chicken: The Learning Trajectory for a Theatre Practitioner*. In: Eric WEITZ (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2004. Seite 145 – 156.

Terry EAGLETON: *Unionism and Utopia: Seamus Heaney's The Cure at Troy*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 172 – 175.

Umberto ECO: *Serialität im Universum der Kunst und der Massenmedien*. In: Umberto ECO: *Streit der Interpretationen*. Philothek, Europäische Verlagsanstalt, Hamburg, 2005. Seite 83 – 119.

Umberto ECO: *Quasi dasselbe mit anderen Worten – Über das Übersetzten*. Carl Hanser Verlag, München, Wien, 2006.

Lutz ELLRICH: *Folter als Modell. Diskurse und Differenzen*. In: Peter BURSCHEL, Götz DISTELRATH, Sven LEMBKE (Hrsg.): *Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter*. Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2000. Seite 27 – 66.

Lesley FERRIS: *Staging violence against Women: A Long Series of Replays*. In: John W. FRICK (Hrsg.): *Theatre and Violence*. University Alabama Press, Alabama, 1999. Seite 31 – 40.

Robert FISCHER: *Der Schrecken des Voyeurs. Gewalt, Lust und Schönheit in David Lynchs "Blue Velvet"*. Andreas ROST (Hrsg.): *Bilder der Gewalt*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2001. Seite 71 – 90.

Erika FISCHER-LICHTE: *Die Zeichensprache des Theaters: Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung*. In: Renate MÖHRMANN (Hrsg.): *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung*. Berlin, 1990.

Christie FOX: *Neither Here nor There: The Liminal Position of Teresa Deevy and Her Female Characters*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 193 – 203.

Sigmund FREUD: *Psychopatische Personen auf der Bühne; Der Dichter und das Phantastische*. In: Sigmund FREUD: *Bildende Kunst und Literatur*. Studienausgabe 10, Seite 162 – 179.

Gustav FREYTAG: *Die Technik des Dramas*. Autorenhaus Verlag, Berlin, 2003.

Dale Anthony GIRARD: *Listening to the Language of Violence: The Orchestration of Sound and Silence in Fights for the Stage and Screen*. In: John W. FRICK (Hrsg.): *Theatre and Violence*. University Alabama Press, Alabama, 1999. Seite 86 – 95.

David GRANT: *Breaking the Circle, Transcending the Taboo*. In: Eric WEITZ (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 41 – 50.

Edith HALLBERG: *"The play's the thing wherein I'll catch the conscience of the ...player": Strategies of Conflict Transformation in Contemporary Australian Drama*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 125 – 144.

Jahn P. HARRINGTON: *The Founding Years and the Irish National Theatre That Was Not*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 3 – 16.

Thomas HAUSMANNINGER: *Voraussetzungen: Was in diesem Buch unter Ethik und Gewalt verstanden wird*. In: Thomas HAUSMANNINGER, Thomas BOHRMANN (Hrsg.): *Mediale Gewalt interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Fink Verlag (UTB für Wissenschaft), München, 2002. Seite 10 – 32.

Thomas HAUSMANNINGER: *Vom individuellen Vergnügen und lebensweltlichen Zweck der Nutzung gewalttätiger Filme*. In: Thomas HAUSMANNINGER, Thomas BOHRMANN (Hrsg.): *Mediale Gewalt interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Fink Verlag (UTB für Wissenschaft), München, 2002. Seite 219 – 259.

Thomas HAUSMANNINGER, Thomas BOHRMANN: *Einleitung und Gebrauchsanweisung*. In: Thomas HAUSMANNINGER, Thomas BOHRMANN (Hrsg.): *Mediale Gewalt interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Fink Verlag (UTB für Wissenschaft), München, 2002. Seite 7 - 9.

Michael HELLENTHAL: *Schwarzer Humor – Theorie und Definition*. Verlag die Blaue Eule, Essen, 1989.

Kathleen HOHENLEITNER: *The Book at the Center of the Stage: Friel's Making History and The Field Day Anthology of Irish Writing*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 239 – 255.

Bernhard HOMMEL: *Visuelle Aufmerksamkeit*. In: Bernd STRAUSS (Hrsg.): *Zuschauer*. Hogrefe, Verlag für Psychologie, Göttingen, Bern, 1998. Seite 29 – 55.

Christoph HOUSWITSCHKA: *(Dis) Continuities in Recent British Holocaust Drama*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 193 – 210.

Gerhard HROSS: *Horror: "Friday the 13th" und der Schrecken des Erwachsenwerdens*. In: Thomas HAUSMANNINGER, Thomas BOHRMANN (Hrsg.): *Mediale Gewalt interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Fink Verlag (UTB für Wissenschaft), München, 2002. Seite (33) 82 – 95.

Gerhard HROSS: *Die Funktion von Gewalt im Film*. In: Thomas HAUSMANNINGER, Thomas BOHRMANN (Hrsg.): *Mediale Gewalt interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Fink Verlag (UTB für Wissenschaft), München, 2002. Seite 136 – 145.

James HURT: *Frank McGuinness and the Ruins of Irish History*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 275 – 290.

Christopher INNES: *Designing Modern Life: The Impact of Theatre on American Society*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 165 – 176.

Alex JOHNSTON: *Notes Towards a Foundation for a Theory of Comedy*. In: Eric WEITZ (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2004. Seite 173 – 186.

Eamonn JORDAN: *From Playground to Battleground – Metatheatricality in the Plays of Frank McGuinness*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 194 – 208.

Raymond KEANE: *Keane I A Clown*. In: Eric WEITZ (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2004. Seite 95 – 102.

Anne F. KELLY: *Bodies and Spirits in Tom Murphy's Theatre*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 159 – 171.

Colleen KELLY: *Figuring the Fight: Recovering Shakespeare's Theatrical Swordplay*. In: John W. FRICK (Hrsg.): *Theatre and Violence*. University Alabama Press, Alabama, 1999. Seite 96 – 108.

Declan KILBERD: *Theatre as Opera: The Gigli Concert*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 145 – 158.

Volker KLOTZ: *Geschlossene und offene Form im Drama*. Carl Hanser Verlag, München, 1999.

Gudrun KÖRNER: *Schönheit und Nutzen. Zur ästhetischen Rezeption der Folter*. In: Peter BURSCHEL, Götz DISTELRATH, Sven LEMBKE (Hrsg.): *Das Quälen des Körpers. Eine historische Anthropologie der Folter*. Böhlau Verlag, Köln, Weimar, Wien, 2000. Seite 281 – 300.

Joseph LONG: *Come Dance With Me in Ireland: Current developments in the independent theatre sector*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 89 – 94.

Mary LUCKHURST: *Contemporary English Theatre: Why Realism?*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 73 – 84.

Laura E. LYONS: *Of Orangemen and Green Theatre: The Ulster Literary Theatre's Regional Nationalism*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 34 – 56.

Jürgen MACHA: *Sprache und Witz – Die komische Kraft der Wörter*. Dümmler Verlag, Bonn, 1992.

J.D. MARTINEZ: *The Fallacy of Contextual Analysis as a Means of Evaluating Dramatized Violence*. In: John W. FRICK (Hrsg.): *Theatre and Violence*. University Alabama Press, Alabama, 1999. Seite 76 – 85.

Caoimhe McAVINCHEY: *Theatre – Act or Place?*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 84 – 88.

Lucy McDIARMID: *The Abbey and the Theatrics of Controversy, 1909-1915*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 57 – 71.

Marianne McDONALD: *Classics as Celtic Firebrand: Greek Tragedy, Irish Playwrights, and Colonialism*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 16 – 26.

Carla J. McDONOUGH: *"I've Never Been Just Me": Rethinking Women's Positions on the Plays of Christina Reid*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 179 – 192.

Conor McPHERSON: *Plays: Two: The Weir; Dublin Carol; Port Authority, Come on over*. Nick Hern Books, London, 2004.

Vivian MERCIER: *The Irish Comic Tradition*. Souvenir Press, London, 1991.

Victor MERRIMAN: *Staging Contemporary Ireland: Heartsickness and Hopes Defired*. In: Shaun RICHARDS (Hrsg.): *The Cambridge Companion to 20-century Irish Drama*. Cambridge, CUP, 2004. Seite 244 – 257.

Victor MERRIMAN: *Songs of possible worlds: nation, representation and citizenship in the work of Calypso Productions*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 280 – 291.

Lothar MIKOS: *Action und Experimentalfilm: "Natural Born Killers" und die mediale (Re)Präsentation von Gewalt*. In: Thomas HAUSMANNINGER, Thomas BOHRMANN (Hrsg.): *Mediale Gewalt interdisziplinäre und ethische Perspektiven*. Fink Verlag (UTB für Wissenschaft), München, 2002. Seite 96 – 111.

Pamela MONACO: *Drawing Rooms Drawing Forth Our Social Anxieties*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 155 – 164.

Mary MOYNIHAN, Paul KENNEDY: *Laughing Together: Community-based theatre's vital sense of humour*. In: Eric WEITZ (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2004. Seite 118 – 128.

Sean O'CASEY: *Die Macht des Lachens*. In: *Der Leutnant von Inishmore*. Programmheft, Akademietheater, Wien, 2001/2002. Seite 28 – 34.

Fintan O'TOOLE: *The Lie of the Land Irish Identities*. Verso, London, New York, 1999.

Fintan O'TOOLE: *Shakespeare is Hard, but so is Life*. Granta Books, London, New York, 2002.

Patrice PAVIS: *Problems of translation for the stage: Interculturalism and Post-Modern Theatre*. In: Hanna SCOLNICOV, Peter HOLLAND (Hrsg.): *The Play Out of Context: Transferring Plays from Culture to Culture*. Cambridge University Press, Cambridge, 1989. Seite 25 – 44.

Manfred PFISTER: *Das Drama*. UTB - Wilhelm Fink Verlag, München, 2001.

Hans Günther PFAUM: *Der Triumph des Effekthaschers. Kritische Anmerkungen zu Lynchs "Blue Velvet"*. Andreas ROST (Hrsg.): *Bilder der Gewalt*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2001. Seite 93 – 98.

Lionel PILKINGTON: *Theatre History and the Beginnings of the Irish National Theatre Project*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 27 – 33.

Peter PÜTZ: *Die Zeit im Drama – Zur Technik dramatischer Spannung*. Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1970.

Judith ROOF: *Playing Outside with Samuel Beckett*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 146 – 162.

Nancy SCHEPER-HUGHES: *Sacred Wounds: Making Sense of Violence*. In: John W. FRICK (Hrsg.): *Theatre and Violence*. University Alabama Press, Alabama, 1999. Seite 7 – 30.

Klaus SCHREYER: *Die Matinee, der Meisterkritiker und die Medienkunde. Plädoyer für den Beklagten Lynch*. In: Andreas ROST (Hrsg.): *Bilder der Gewalt*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2001. Seite 99 – 105.

Peter SLOTERDIJK: *Sendboten der Gewalt. Zur Metaphysik des Action-Kinos. Am Beispiel von James Camerons "Terminator2"*. In: Andreas ROST (Hrsg.): *Bilder der Gewalt*. Verlag der Autoren, Frankfurt am Main, 2001. Seite 13 – 34.

Bernadette SWEENEY: *Form and Comedy in Contemporary Irish Theatre*. In: Eric WEITZ (Hrsg.): *The Power of Laughter – Comedy and Contemporary Irish Theatre*. Carysfort Press, Dublin, 2004. Seite 8 – 18.

John Millington SYNGE: *The Aran Islands*. Mit einem Vorwort von Tim ROBINSON: *Synge's The Aran Islands*. Penguin Books, London, 1992.

John Millington SYNGE, William Butler YEATS, Sean O'CASEY: *The Playboy of the Western World and Two Other Irish Plays*. Penguin Books, London, 1987.

Ashley TAGGART: *Theatre of war? Contemporary drama in Northern Ireland*. In: Eamonn JORDAN (Hrsg.): *Theatre Stuff: Critical Essays on Contemporary Irish Theatre*. Carysford Press, Dublin, 2000. Seite 67 – 83.

Merle TÖNNIES: *The 'Sensationalist Theatre of Cruelty' in 1990s Britain, its 1960s Forebears and the Beginning of the 21st Century*. In: Margarete RUBIK, Elke METTINGER-SCHARTMANN (Hrsg.): *(Dis)Continuities: Trends and Traditions in Contemporary Theatre and Drama in English*. Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier, 2002. Seite 57 – 72.

Mary TROTTER: *Translating Women into Irish Theatre History*. In: Stephen WATT, Eileen MORGAN, Shakir MUSTAFA (Hrsg.): *A Century of Irish Drama. Widening the Stage*. Indiana University Press, Bloomington, 2000. Seite 163 – 178.

Helmut VON AHNEN: *Das Komische auf der Bühne – Versuch einer Systematik*. Herbert Utz Verlag, München, 2005.

Leslie A. WADE: *Postmodern Violence and Human Solidarity: Sex and Forks in Shopping and Fucking*. In: John W. FRICK (Hrsg.): *Theatre and Violence*. University Alabama Press, Alabama, 1999. Seite 109 – 115.

Jürgen WERTHEIMER: *Ästhetik der Gewalt: ihre Darstellung in Literatur und Kunst*. Arthenäum-Verlag, Frankfurt am Main, 1986.

VI.3.1. Verwendete und erwähnte Zeitungsartikel:

Die meisten der hier angeführten Artikel von 1996 – 1999 stammen aus dem Archiv der Druid Theatre Company, das der National University of Ireland, Galway, übergeben wurde und 2007 noch nicht aufgearbeitet war. Die meisten Angaben wurden per Hand dazugeschrieben, die Kopien und Originale sind z.T. unleserlich und unvollständig und waren weder in einer Reihenfolge noch waren zusammenhängende Seiten beieinander. Somit ergeben sich auch viele Unstimmigkeiten oder offene Fragen zu Autoren, Erscheinungsdatum oder sogar der Publikation, ganz zu schweigen von nähren Angaben wie Seitenzahl und der gleichen. (Wenn der Autor/die Autorin eines Artikels nicht eruiert werden konnte, wird der Artikel unter „unbekannt“ in der folgenden Liste angeführt.)

Viele der Artikel lassen sich außerdem in mehreren Publikationen finden – wenn möglich, wurden beide Ausgaben angegeben, im Falle des Sammelbandes der Theatre Record werden, wenn die Artikel auch dort erschienen sind, die Angaben in Klammern hinzugefügt. Artikel die mit * gekennzeichnet sind, waren nicht auffindbar, sind aber in der Sekundärliteratur immer wieder angeführt.

Akademietheater: *Der Kissenmann*. November 2003.

Andrew ALDRIDGE: *The Leenane Trilogy*. The Stage, 31.07.1997, Seite 10.

Hilton ALS: *Tears before Bedtime; Martin McDonough's perverse twist on the children's story*. New Yorker, 25.04.2005, Seite 86 – 88.

Rachel ANDREWS: *Island tale divides hearts and minds*. Sunday Business Post-Agenda, 05.10.2008, Seite (supplement) 33.

apa : *Alles für die Katz: Terror-Farce "Der Leutnant von Inishmore"*. 23.01.2002.

apa: *"Der Leutnant von Inishmore": Terrorismus – ein Kinderspiel*. 26.01.2002.

apa: *Nichts für schwache Nerven: Der Kissenmann im Akademietheater*. 18.11.2003.

Elmar AUSSERER: *Das Leben als Hölle*. Tiroler Tageszeitung, 14.11.2002, Seite 16.

Robert AVILA: *Pillow talk Storytelling makes for gripping theater in Martin McDonagh's The Pillowman*. 31.07.2007.

http://www.sfbg.com/entry.php?catid=160&entry_id=2750 – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

Markus BARNAY: *Wie weit darf Literatur gehen?*. Kultur, 2004/2005, Seite 38.

Clive BARNES: *"Beauty Queen": dark reign*. New York Post, 27.02.1998.

John BARRY: *The Interrogation*. Baltimore City Paper, 03.10.2007.

<http://www.citypaper.com/arts/story.asp?id=14591> – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

Diana BARTH: *Western European Stages, Visit to Galway*. CASTA, Herbst 1997, Seite 83 – 86.

Diana BARTH: *Man of Aran*. Irish American, Jänner/Februar 1998, Seite 54 – 56.

Diana BARTH: *The Woman Who Found Martin McDonagh*. The Craic (America), Februar 1998.

Eileen BATTERSBY: *Theatre*. The Irish Times, 03.06.1997.

Ute BAUMHACKL: *Obonya: Mich interessiert das Gegenteil*. Die Presse, 21.11.2003.

Clare BAYLEY: *A new voice for Ireland*. The Independent, 28.02.1996.

Patricia BENECKE: *Der Gruselgeschichtenerzähler*. Theaterheute, 1/2004.

http://www.theaterheute.de/de/archiv/2004/Ausgabe_01_04/index.html – Letzter Zugriff: 04.11.2009.

Cecil BELL: *Leenane Trilogy*. The Irish Times, 15.11.1997.

Geald BERKOWITZ: *The Lieutenant Of Inishmore; Garrick Theatre Summer 2002, after Pit run 2001-2*. <http://www.theatreguidelondon.co.uk/reviews/ltinishmore02.htm> – Letzter Zugriff: 28.11.2007.

Melissa Rose BERNARDO: *Tony Up!*. Entertainment Weekly, 09.06.2006, Seite 147.

Misha BERSON: *A Completed Irish Trilogy Sings*. American Theatre, Februar 2001, Seite 60 – 64.

Misha BERSON: *Theater Provocative „Pillowman“ heads up dearing new ACT season*. Seattle Times, 19.03.2006.

http://seattletimes.nwsources.com/html/theaterarts/2002872086_act19.html – Letzter Zugriff: 21.11.2007.

Michael BILLINGTON: *New themes in Synge-song land*. The Guardian, 08.03.1996, Seite 2.

Michael BILLINGTON: *Triple whammy*. The Guardian, 28.07.1997.

Michael BILLINGTON: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Guardian, 12.05.2001, Seite 633.

Michael BILLINGTON: *The Pillowman*. The Guardian, 14.11.2003.

John BOLAND: *Three into one does go – and it adds up to a wonderful show*. The Irish Independent, 14.10.1997.

John BOLAND: *Nobody mention the Teletubbies*. The Irish Independent, 27.12.1997.

Ben BRANTLEY: *A Gasp for Breath Inside an Airless Life*. The New York Times, 27.02.1998, Seite E1/18.

Ben BRANTLEY: *Twisted lives in a provincial Irish setting*. The New York Times, 08.04.1998, Seite E1.

Ben BRANTLEY: *Another Tempestuous Night in Leenane (Sure, It's not a Morn in Spring)*. The New York Times, 28.04.1999, Seite E1.

Ben BRANTLEY: *Leenane III, Bones Flying*. The New York Times, 23.02.2001.

Ben BRANTLEY: *Souls Lost and Doomed Enlived London Stages*. The New York Times, 04.02.2004.

Ben BRANTLEY: *A Storytelling Instinct Revels in Horror's Fun*. The New York Times, 11.04.2005.

Ben BRANTLEY: *Terrorism Meets Absurdism in a Rural Village in Ireland*. The New York Times, 28.02.2006, Seite E1.

Ben BRANTLEY: *The Lieutenant of Inishmore: Blood and Glee in Rural Ireland*. New York Times, 04.05.2006.

<http://theater2.nytimes.com/2006/05/04/theater/reviews/04inis.html?n=Top%2fReference%2fTimes%20Topics%2fPeople%2fM%2fMcDonagh%2c%20Martin&pagewanted=print> – Letzter Zugriff: 14.11.2006.

Ben BRANTLEY: *The Cripple of Inishmaan*. The New York Times, 22.12.2008.

Brid BREEZE: *Out and About*. Galway Advertiser, 29.05.1997.

Brid BREEZE: *Theatre / Out and About*. Galway Advertiser, 19.06.1997.

Ulrike BREIT: *Man bringt keine kleinen beschissenen Kinder um*. Kosmos Theater, 14.12.2004.

Ulrike BREIT: *"Man bringt keine kleinen beschissenen Kinder um"*. Neue Vorarlberger Tageszeitung, 14.12.2004, Seite 39.

Georgina BROWN: (Theatre Record: *The Leenane-Trilogy*). Mail on Sunday, 03.08.1997, (Seite 298).

Scott BROWN: *The Lieutenant of Inishmore*. Entertainment Weekly, 17.03.2006, Seite 125.

Keith BRUCE: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Herald, 14.05.2001, (Seite 632).

Robert BRUSTEIN: *The Rebirth of Irish Drama*. The New Republic, 07.04.1997, Seite 28 – 30.

Robert BRUSTEIN: *Spring Roundup*. The New Republic, 07.06.1999, Seite 32 – 34.

Robert BRUSTEIN: *Prosecution Plays*. The New Republic, 23.05.2005, Seite 27 – 30.

Robert BRUSTEIN: *The Aesthetics of Violence*. New Republic, 09.-16.04.2001, Seite 32 – 36.

Robert BRUSTEIN: *Prosecution Plays*. New Republic, 23.05.2005, Seite 28.

David BURKE: *Maeliosa Stafford – from sunny Sydney to grey Leenane*. Tuam Herald, 31.05.1997.

David BURKE: *The Leenane Trilogy*. Tuam Herald, 12.07.1997.

David BURKE: *The Fourth Variation*. Tuam Herald, 02.08.1997.

Jake BRUNGER: *UK Roundup – Dryfuss out, Lane in!*. 22.10.2004, <http://broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=1424> – Letzter Zugriff: 30.11.2005.

Robert BUTLER: *Theatre*. The Independent on Sunday, 14.03.1996.

Robert BUTLER: (Theatre Record: *The Leenane-Trilogy*). The Independent on Sunday, 03.08.1997, (Seite 923).

G. C.: *Qual zum Glück*. Wochenmagazin „FF“, 2002. Keine näheren Angaben.

Vincent CANBY: *Two Reminders of What Theatre Is All About*. The New York Times, 08.03.1998.

Vincent CANBY: *Is the New Hot Playwright Profound or Just Slick?*. The New York Times, 26.04.1998.
<http://www.nytimes.com/1998/04/26/theater/theater-is-the-new-hot-playwright-profound-or-just-slick.html?scp=1&sq=&st=nyt&pagewanted=all> – Letzter Zugriff: 16.10.2009.

Patrick CARNEGIE: (Theatre Records: *The Lieutenant of Inishmore*). Spectator, 19.05.2001, (Seite 632).

Mary CARR: *Big Apple falls for Big Mac*. Evening Herald, 08.05.1998.

Jim CARROLL: *The Beauty, the Cripple and the Pen Pusher*. D'Side, Juni 1997, Seite 34 – 35.

Mike CASEY: *Doing McDonagh*. The Irish Times, 26.07.1997.

Dominic CAVENDISH: *The Irish Star Wars*. The Big Issue, 21. – 27.07.1997.

Dominic CAVENDISH: (Theatre Records: *The Lieutenant of Inishmore*). The Daily Telegraph, 12.05.2001, (Seite 635).

Lona CHERNEL: *Familienhölle bis zum Mord*. Wiener Zeitung, 05.11.1997.

Lona CHERNEL: *Woher kommt solcher Haß?*. Wiener Zeitung, 17.03.1999.

Rupert CHRISTIANSEN: *If you're the greatest you must prove it*. The Daily Telegraph, 06.01.1997.

James CHRISTOPHER: *The Beauty Queen of Leenane*. The Independent, 07.03.1996.

James CHRISTOPHER: *Martin McDonagh*. Applause, August 1997, Seite 39 – 40.

Luke CLANCY. *Outlook miserable and completely bracing*. The Times, 24.06.1997.

Susannah CLAPP: *Skull diggery*. The Observer, 06.07.1997.

Susannah CLAPP: *Please sir, I want some gore* (Theatre Records: *The Lieutenant of Inishmore*). The Observer / The Guardian, 20.05.2001, Seite 10 (633).

Susannah CLAPP: *Lost the plot? You will*. The Guardian, 16.11.2003.
<http://observer.guardian.co.uk/review/story/0,6903,1086016,00.html> – Letzter Zugriff: 20.11.2007.

Jocelyn CLARKE: *Synge tinged with Tarantino*. The Tribune Magazine, 28.01.1996, Seite 14.

Jocelyn CLARKE: *Islanders welcome new Synge*. The Sunday Tribune, 17.11.1996.

Jocelyn CLARKE: *Critic, heal thy self*. The Sunday Tribune, 22.12.1996.

Jocelyn CLARKE: *Coming up with the story*. The Sunday Tribune, 15.06.1997.

Jocelyn CLARKE: *Trilogy eulogy for prodigy*. The Sunday Tribune, 29.06.1997.

Jocelyn CLARKE: *Thrice Told Tales*. Cara, Aer Lingus Zeitschrift, September – Oktober 1997, Seite 26 – 31.

Jocelyn CLARKE: *All the world's an Irish stage*. The Sunday Tribune, (unbekannt).1997.

Carolyn CLAY: *Cripple kick – McDonagh's man of Inishmaan*. 27.05.1999,
http://72.166.46.24//archive/theater/99/05/27/THE_CRIPPLE_OF_INISHMAAN.html – Letzter
Zugriff: 20.11.2007.

Dervilla COOKE: *Leenane Trilogy*. The Irish Times, 30.10.1997.

Julie York COPPENS: *Mystery, macabre in a mad mix 'Pillowman' is intense, hilarious, and always leaves us wondering*.
<http://www.actorstheatrecharlotte.org/macabre.htm> – Letzter Zugriff: 20.11.2007. (Seite existiert nicht mehr.)

Julie York COPPENS: *Play hard to watch, but harder to miss*. 17.11.2007.
<http://www.charlotte.com/345/story/366661.html> – Letzter Zugriff: 20.11.2007. (Seite existiert nicht mehr.)

Aidan CORD: *Druid founder Marie returns to Limerick in the "Beauty Queen"*. Limerick Post, 17.02.1996, Seite 13.

Jennifer CORLEY: *Child's Play*. Charleston City Paper, 10.01.2007,
<http://www.charlestoncitypaper.com/gyrobase/Content?oid=oid%3A21775> – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

David COTE: *Reviews The Cripple of Inishmaan*. Time Out New York, 01. – 07.01.2009, Seite 100.

Michael COVENEY: *A tasty Irish stew of bad biscuits and rain*. Daily Mail, 01.08.1997, Seite 48.

Michael COVENEY: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). Daily Mail, 18.05.2001, (Seite 632).

Michael COVENEY: (Theatre Record: *The Pillowman*). Daily Mail, 14.11.2003, (Seite 1552).

Gordon COX: *Plump "Pillow" pays off*. Daily Variety, 13.09.2005, Seite 4/13.

John CUNNINGHAM: *Minister launches Druid's rehearsals for unique trilogy*. Connacht Sentinel, 29.04.1997.

John CUNNINGHAM: *Druid go into rehearsal for Connemara trilogy*. City Tribune, 02.05.1997.

Francine CUNNINGHAM: *"Beauty Queen" picks up six Tony nominations*. The Irish Times, 05.05.1998.

Francine CUNNINGHAM: *"Beauty Queen" reigns as Druid takes a bow and for Tonys in NY*. The Irish Times, 09.06.1998.

Rob CURRAN: *The Cripple of Inishmaan: Revolting Defects, Cruel Pleasures*. 01.12.2000;
<http://www.austinchronicle.com/gyrobase/Issue/review?oid=79583> – Letzter Zugriff: 21.11.2007.

Nick CURTIS: *Young Turk's cruel wit*. Evening Standard, 06.03.1996 , Seite 48.

Nick CURTIS: *Brit's Short Rise to Fame*. Evening Standard, 07.03.2006.
<http://www.thisislondon.co.uk/film/article-21913927-details/Brit%27s+short+rise+to+fame/article.do.jsessionid=hgp2HCzDznHqL2ylc75htQc6qbDTgRmRyQVB8bdLRS744YbMTqn5!-1835518450!-1407319224!7001!-1> – Letzter Zugriff: 20.11.2007.

M. D.: *Verschnapste Idylle*. Der Standard, 15.03.1999, Seite 13.

Colin DABKOWSKI: *'Pillowman' perfect for our times*. 19.11.2007.
<http://www.buffalonews.com/entertainment/arttheater/story/210151.html> – Letzter Zugriff: 20.11.2007.
 (Seite existiert nicht mehr.)

Michael DALE: *The Pillowman: The Joys of Smotherhood*. 03.05.2005.
<http://broadwayworld.com/viewcolumn.cfm?colid=3064> – Letzter Zugriff: 30. 11.2005.

Adam DAWTREY: *McDonagh chases bigscreen dream*. Variety, 26.06. – 09.07. 2006, Seite 9.

Nicholas De JONGH: *Skull-diggery, but not a lot of cranial matter*. Evening Standard, 28.07.1997.

Nicholas De JONGH: *Fairy-Tales of Terror*. Evening Standard, 14.11.2003.

Nicholas De JONGH: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). Evening Standard, 14.05.2001, (Seite 632).

Breandán DELAP: *Trilóg An Líonáin: Guth úrnua nó athchúrsáil ar fhoirmle sheanchaite*. Foinse, 29.06.1997.

Ulrich DEUTER: *Sturmhöhe – irisch*. Der Tagesspiegel, 28.12.1996.

Christa DIETRICH: *Plötzlich kippt der Boden weg*. Vorarlberger Nachrichten, 14.12.2004, Seite D4.

Christa DIETRICH: *Wie weit darf Kunst gehen?*. Vorarlberger Nachrichten, (Datum unbekannt).

Ronan DODD: *Laughter brightens up the darker side of life*. Limerick Leader, 13.12.1997.

Louise DONLON: *Waiting for Druid*. The Irish Times, 16.05.1997.

Martin DOYLE: *A wild wake in the west*. The Irish Post, 09. 03.1996.

Diarmuid DOYLE: *A day in the life*. The Sunday Tribune, 18.05.1997 .

Diarmuid DOYLE: *A day in the life*. The Sunday Tribune, 10.08.1997 .

Martin DOYLE: *A black farce*. The Irish Post, 30.08.1997.

dpa: *Grausame Märchenstunde: Pillowman in Berlin und Wien*. Frankfurter Rundschau online, 21.11.2003. Text vom Burgtheater bekommen. Internetseite nicht mehr online.

Druid Presseaussendung: *The Cripple of Inishmaan*. 29.09.2008.

Ciara DWYER: *The play's the thing, the playwright is a very different matter*. The Sunday Independent, 01.06.1997.

Flor DULLEA: *Excellent presentation at refurbished Everyman*. Southern Star, 27.09.2008, Seite 7.

Flor DULLEA: *Cripple*. Southern Star, 04.10.2008, Seite 7.

Flor DULLEA: *A fest of exciting drama*. Southern Star, 11.10.2008, Seite 7.

Mary DUNDON: *Everyman Theatre to host acclaimed play*. Corkman, 12.09.1997.

Jane EDWARDES: *Into the West End*. Time Out Magazine, 27.11.1996, Seite 22 – 23.

Jane EDWARDES: *Hynes' 57 varieties*. Time Out Magazine, 16.07.1997, Seite 22 – 23.

Jane EDWARDES: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). Time Out Magazine, 16.05.2001, (Seite 635).

Jane EDWARDES: (Theatre Record: *The Pillowman*). Time Out Magazine, 19.11.2003, (Seite 1553).

Barry EGAN: *His cruel imaginings*. The Sunday Independent, 07.09.2008, Seite 11.

Greg EVANS: *Noises off*. Variety, 27.10.1997, Seite 49.

Greg EVANS: *The Beauty Queen of Leenane*. Variety, 02. – 08.03.1998.

Harry EYRES: *The heart of nothingness*. Financial Times, 04.11.2005.
<http://search.ft.com/ftArticle?queryText=the+heart+of+nothingness&y=0&aje=true&x=0&id=051104005350&ct=0> – Letzter Zugriff: 12.09.2007.

Bernadette FALLON: *Countdown underway as Druid set for gala launch*. City Tribune, 26.01.1996.

Bernadette FALLON: *'Beauty Queen' first impressions ecstatic*. City Tribune, 02.02.1996.

Bernadette FALLON: *"Hideous" Town Hall fails to live down to expectations!*. City Tribune, 06.12.1996.

Bernadette FALLON: *Druid put their faith in new Irish writers*. City Tribune, 24.01.1997.

Bernadette FALLON: *The famine before the feast in Galway theatre*. City Tribune, 31.01.1997.

Bernadette FALLON: *Druid, Druid and more Druid in this weeks ahead*. City Tribune, 30.05.1997.

Bernadette FALLON: *Druid's greatest test*. City Tribune, 06.06.1997.

Bernadette FALLON: *The Leenane marathon*. Galway Advertiser, 26.06.1997.

Bernadette FALLON: *Beauty Queen returns to Town for fourth time*. City Tribune, 12.09.1997.

Bernadette FALLON: *Druid scoop top award at Dublin Theatre Festival*. City Tribune, 17.10.1997.

Bernadette FALLON: *Connemara on Broadway myth making all over the world*. Magpie, Juni 1998.

Bernadette FALLON: *Lonesome West rides again*. Magpie, Juli 1998.

Simone FANSHAW: *Playing with Europe's theatrical traditions*. The Sunday Times, 13.12.1998.

Joseph J. FEENEY: *Where pain and laughter meet: The Irish plays of Martin McDonagh*. America, 22.11.1997, Seite 20.

Aglaya FEHLE: *Der Erst Und Der Zweite Blick: Der menschliche Faktor*. Die Presse, 18.11.2003.

Michael FEINGOLD: *Story Horror*. Villagevoice, 12.04.2005
<http://www.villagevoice.com/theater/0515,feingold1,62932,11.html> – Letzter Zugriff: 19.11. 2007.

Elisabeth FELLER: *Die Insel hinter der Insel*.
<http://www.die-deutsche-buehne.de/kritiken/kritik39.html> – Letzter Zugriff: 04.11.2009.

Miriam FITZPATRICK: *A bad dream that just won't end*. The Daily Irish Mail, 08.10.2008, Seite 22.

Liesa FLANAGIN GOINS: *McDonagh takes Manhattan/The Quiet Man*. Midtown Resident, New York, 17.04.1998, Seite 15 ff.

Karen FRICKER: *Dublin fest serves up heavy brew*. Variety, 27.10.1997, Seite 49.

Karen FRICKER: *Druid basks in "beauty" treatment*. Variety, 17.08.1998, Seite 39 – 44.

Karen FRICKER: *Ireland feels power of "Beauty"*. Variety, 21.08.2000, Seite 27.

Christoh FUNKE: *Menschen gegen das Gesetz*. NZZ, 02.10.2001.
<http://www.nzz.ch/2001/10/02/fe/article7P2WV.html> – Letzter Zugriff: 19. November 2007.

A. G.: *Martin McDonagh's savage mindscapes*. Galway Advertiser, 26.06.1997

Thomas GABLER: *Bomben, Bestien und Bandwürmer*. Die Neue Kronenzeitung, 27.01.2002, Seite 31.

Thomas GABLER: *Über Schäden im Schädel*. Die Neue Kronenzeitung, 22.11.2003, Seite 33.

Thomas GABLER: *Bis ein Mord sie scheidet*. Die Neue Kronenzeitung, 05.11.1997, Seite 29.

Thomas GABLER: *Ein irischer Bruderzwist*. Die Neue Kronenzeitung, 17.03.1999, Seite 26.

Elysa GARDNER: *Guettel, McDonagh share the stage for Tony accolades*. USA Today, 06.02.2005.
http://www.usatoday.com/life/theater/news/2005-06-02-theater-writers_x.htm – Letzter Zugriff: 29.10.2009.

Elysa Gardner: *'Pillowman' is season's best*. USA Today, 10.04.2005,
http://www.usatoday.com/life/theater/reviews/2005-04-10-pillowman_x.htm – Letzter Zugriff: 29.10.2009.

Lyn GARDNER: *The Pillowman*. The Guardian, 07.02.2005.
<http://www.guardian.co.uk/print/0,3858,5121028-108884,00.html> – Letzter Zugriff: 19.11.2007.

Lyn GARDNER: *The Cripple of Inishmaan*. The Guardian, 10.10.2008.

Fiachra GIBBONS: *When Garry ran off with a Tony*. The Guardian, 24.06.1998.

Johannes K. GLAUBER: *Machtkampf im Küchenmief*. NRZ, 24.12.1996.

Gerry GOLGAN: *Displacing the air*. The Irish Times, 24.12.1996.

Robert GORE-LANGTON: (Theatre Record: *The Leenane-Trilogie*). Express, 28.07.1997, (Seite 925).

Robert GORE-LANGTON: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). Express, 18.05.2001, (Seite 635).

Robert GORE-LANGTON: (Theatre Record: *The Pillowman*). Express, 21.11.2003, (Seite 1553).

Sophie GORMAN: *The new Playboy of the Western World*. The Irish Independent, 21.06.1997.

Sophie GORMAN: *Blend of comedy horror leaves the audience gasping*. The Irish Independent, 24.06.1997.

Sophie GORMAN: *A bit of a theatre do, boy*. The Irish Independent, 16.11.1998.

Sophie GORMAN: *The Cripple of Inishmaan*. The Irish Independent, 03.10.2008, Seite 26.

Janine GREENSHIELDS: *Connemara*. Leitrim Observer, 26.11.1997.

John GROSS: *The advent of an outstanding talent*. The Sunday Telegraph, 10.03.1996.

John GROSS: (*Leenane-Trilogy*). The Sunday Telegraph, 03.08.1997.

John GROSS: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Sunday Telegraph, 20.05.2001, (Seite 634).

John GROSS: (Theatre Record: *The Pillowman*). The Sunday Telegraph, 16.11.2003, (Seite 1550).

M. H.: *Schwarzer Theatersommer*. Tiroler Tageszeitung, 11.05.2002, Seite 3.

M. H.: *Kahle "Beautyqueen"*. Die Neue Kronenzeitung, 21.03.2005, Seite 32.

Hans HAIDER: *Irische Clowns auf der Kleie*. Die Presse, 28.01.2002.

Hans HAIDER: *Akademietheater: Jorge Luis Borges weitergespielt*. Die Presse, 22.11.2003.

Hilde HAIDER-PREGLER: *Eigentlich nichts zum Lachen...* Wiener Zeitung, 28.01.2002, Seite 9.

Alan R. HALL: *Manbites Dog Theater: Martin McDonagh Outdoes Himself in The Pillowman, Which Is Not Necessarily a Good Thing*. Classic Voice of North Carolina, 19.04.2007.

<http://www.cvnc.org/reviews/2007/042007/Pillowman.html> – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

Matthew HARRISON: *Value for money, cracking good fun in McDonagh's Lieutenant of Inishmore*. Galway Independent, 30.08.2006.

Graham HASSELL: *The Beauty Queen of Leenane*. What's on in London, 13.03.1996.

Declan HASSETT: *Southern theatre tempts with a scorching new programme*. The Examiner, 25.07.1997.

Declan HASSETT: *Theatre Nights The Talk of the Town*. Evening Echo (Cork), 30.08.1997.

Declan HASSETT: *Theatre wonder of the Western world*. Evening Echo (Cork), 12.09.1997, Seite 30.

Declan HASSETT: *This masterpiece will change your mind about theatre*. The Examiner, 18.09.1997.

Declan HASSETT: *Trilogy is set to explode on world stage*. The Examiner, 04.12.1997.

Declan HASSETT: *Broadway calls for a Beauty Queen to be Tony's darling*. The Examiner, 12.03.1998.

Declan HESSETT: *Believe it or not*. The Examiner, 13.11.1998.

Declan HESSETT: *The troubadours*. The Examiner, 16.11.1998.

Orla HEALY: *Garry's Broadway beauty*. The Sunday Independent, 26.04.1998.

Mick HEANEY: *Spinning yarns*. The Sunday Times - Culture supplement, 05.10.2008, Seite 24.

John HEILPERN: *Uh-Oh, Here It Comes... McDonagh's Masterly Nightmare*. New York Observer, 17.04.2005.

John HEILPERN: *Martin McDonagh's Lieutenant: Best Bloody Play I Ever Saw*. The New York Observer, 19.03.2006.

<http://www.observer.com/node/51988> – Letzter Zugriff: 27.11.2007.

Matthias HEINE: *Gotteskrieger der westlichen Welt*. Die Welt, 01.10.2001.

http://www.welt.de/print-welt/article478885/Gotteskrieger_der_westlichen_Welt.html – Letzter Zugriff: 11. November 2008.

Sarah HEMMING: *Bleak, black comedy from Galway*. Financial Times, 12.03.1996, Seite 21.

Sarah HEMMING: *Gift of the gab*. The Independent, 02.12.1996, Seite 4.

<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/arts--gift-of-the-gab-1312654.html> – Letzter Zugriff: 14.11.2009.

Liam HEYLIN: *Black comedy with a fantastic ending*. Cork Evening Echo, 01.10.2008, Seite 27.

Amanda HODGES: *The Pillowman*. London Theatre Guide, 15.11.2003.

<http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/pillowman03.htm> – Letzter Zugriff: 20.11.2007.

Robert HOFER: *"Pillowman" tucked in for run on Broadway*. Daily Variety, 01.12.2004, Seite 6.

Liz HOGGARD: *Interview: Martin McDonagh: Playboy of the West End world*. The Independent, 15.06.2002, Seite 13.

Miriam HORN: *Now on stage: live movies*. U.S. News & World Report, 09.03.1998, Seite 10.

Pat HOWLEY: *Far from Broadway we were reared – but we could get used to reflected glory!*. Tuam Herlad, 13.06.1998.

Wolfgang HUBER-LANG: *Mörderische Märchenstunde: Der Kissenmann im Akademietheater*. apa, 21.11.2003.

Joseph HURLEY: *"Beauty Queen" skids off runway*. Irish Echo (New York), 04.03.1998.

Robert HURWITT: *Pillowman twists fairy tale into nightmare in tantalizing whodunit*. 19.01.2007, Seite E-1.
<http://www.sfgate.com/cgi-bin/article.cgi?f=/c/a/2007/01/19/DDG4UNKDAI1.DTL> – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

Charles ISHERWOOD: *Stories That Tell vs. Storytelling*. The New York Times, 06.05.2005.

Charles ISHERWOOD: *Theater*. The New York Times, 07.12.2008, Seite 4.

John ISTEL: *Minor Offense*. American Theatre, Oktober 2005, Seite 114 – 120.

Joe JACKSON: *The Benefit of Hynes' Sight*. Hot Press, 23.07.1997.

Caryn JAMES: *A Haunting Play Resounds Far Beyond the Stage*. New York Times, 15.04.2005.

Peter JAROLIN: *In der grellen Terror-Hölle*. Kurier, 27.01.2002.

Fred JOHNSTON: *Three of the west*. The Irish Post, 19.07.1997.

Declan JONES: *All the city's a stage for the festival*. The Irish Independent, 02.09.1997.

Declan JONES: *Immersed in the Wild Wild West*. The Irish Independent, 14.10.1997.

Gerhard JÖRDER: *Blut und Honig*. Die Zeit, Nr. 41, 04.10.2001, Seite 56.
http://www.zeit.de/archiv/2001/41/200141_theaterberlin.xml?page=3 – Letzter Zugriff: 07.10.2005.

Madeleine KEANE: *All the world's her stage*. The Sunday Independent, 14.06.1998.

Sara KEATING: *Confidence Trick*. The Irish Times Magazin, 13.09.2008, Seite 10.

Paddy KEHOE: *Mick & Mick*. RTE Guide, 10.10.1997, Seite 18 – 19.

Declan KIBERD: *Gained in translation*. The Irish Times, 12.10.1999.

David KILPATRICK: *Pillow-In-Yer-Face*. Brooklyn Rail, Juni 2005.
<http://www.brooklynrail.org/2005/6/theater/pillow-in-yer-face> – Letzter Zugriff: 21.11.2007.

Jeremy KINGSTON: *The mother of all wars*. The Times, 07.03.1996.

Jesse McKINLEY: *New Segment Of Irish Trilogy*. New York Times, 26.02.1999 –
<http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9A04E2D9163CF935A15751C0A96F958260&n=Top/Reference/Times%20Topics/People/H/Hynes,%20Garry> – Letzter Zugriff, 19.11. 2007.

Jesse McKINLEY: *Suffer the Little Children*. The New York Times, 03.05.2005.
<http://www.nytimes.com/2005/04/03/theater/newsandfeatures/03mcki.html> – Letzter Zugriff: 29.10.2009.

Heidemarie KLABACHER: *Bruderzwist in Irland*. Salzburger Nachrichten, 19.01.2001, Seite 11.

Wolfgang KRALICEK / H. POEBST: *Spielplan*. Falter, März 1999.

Mimi KRAMER: *Three for the show*. The Time Magazine, 04.08.1997, Seite 70.

- Mimi KRAMER: *Three for the show*. The Time Australia, 18.08.1997, Seite 71 – 72.
- Manfred KRAUSE: *Im Küchenmief gärt der Haß*. WAZ, 23.12.1996.
- Manfred KRAUSE: *Kleinkrieg bei Kleie und Porridge*. WAZ, 24.12.1996.
- Werner KRAUSE: *Irrland oder Die Welt ist, was der Knall ist*. Kleine Zeitung, 27.01.2002.
- Jack KROLL: *The McDonagh effect*. Newsweek, 16.03.1998, Seite 51.
- Hans KRONSPIESS: *Theater, Film, Konzert: Endlich eine echte Reform*. Die Presse, 20.11.2003.
- Michael KUCHWARA: *McDonagh scores a double*. Staten Island Sunday Advance, 12.04.1998, Seite K1.
- Michael KUCHWARA: *Ruehl to star in revival of "American Plan"*. The Record, 22.10.2008, Seite F 4.
- Christiane KÜHL: *Splitter und Splatter*. TAZ, 01.10.2001, Seite 14.
<http://www.taz.de/pt/2001/10/01/a0108.nf/text> – Letzter Zugriff: 05.10.2005.
- John LAHR: *Love among the Ruins*. New Yorker, 16.03.1998, Seite 79 – 82.
- John LAHR: *Blood Simple*. New Yorker, 06. (13.)03.2006.
- Sandy LANG: *Irishes Turbinen-Theater in der Torf-Einsamkeit*. Der Standard, 17.03.1999, Seite 13.
- Martha LAVEY: *The Pillowman*. Juli 2006.
<http://www.steppenwolf.org/watchlisten/backstage/detail.aspx?id=139> – Letzter Zugriff: 14.11.2007.
- M. LAWSON: *"Sick-buckets Needed in the Stalls"* (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Guardian, 28.04.2001, Seite 20 (631).
- Jacques LeSOURD: *A world where sadists hold court*. Star (New York) u.a., 24.04.1998, Seite 1c/3c.
- Brian LOGAN: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Independent on Sunday, 20.05.2001, (Seite 633).
- Lothar LOHS: *Eine riskante Gratwanderung*. Die Bühne, Jänner 2002, Seite 21 – 22.
- Lothar LOHS: *Nichts für schwache Nerven*. Die Bühne, November 2003, Seite 36 – 37.
- Patrick LONERGAN: *Are we ready for the Lieutenant?*. The Irish Times, 22.08.2006.
- Patrick LONERGAN: *Reviews The Lieutenant of Inishmore*. The Irish Times, 25.08.2006.
- Patrick LONERGAN: *Other Reviews – The Cripple of Inishmaan*. The Irish Times, 18.09.2008, Seite 18.
- Vera LUSTIG: *Theatre*. New Statesman, 25.07.1997, Seite 42.
- Rick LYMAN: *Most promising (and gratin) playwright*. The New York Times Magazine, 25.01.1998, Seite 16 – 19.
[http://www.nytimes.com/1998/01/25/magazine/most-promising-and-grating-playwright.html?scp=1&sq=%22Most%20promising%20\(and%20grating\)%20playwright%22&st=cse](http://www.nytimes.com/1998/01/25/magazine/most-promising-and-grating-playwright.html?scp=1&sq=%22Most%20promising%20(and%20grating)%20playwright%22&st=cse) – Letzter Zugriff: 17.11.2009.
- Mary LYNCH: *Meath Man Nominated For A Tony Award*. Meath Weekender, 13.06.1998.
- Donald LYONS: *Theater: Irish Gothic*. Wall Street Journal, 27.02.1998.

Uinsionn MAC DUBHGHAILL: *Drama sails to the seven islands*. The Irish Times, 27.11.1996, Seite 12.

Alastair MACAULAY: *A touch too much of the blarney* (Theatre Record: *The Leenane Trilogy*). Financial Times, 29.07.1997, (Seite 924).

Connor MAGUIRE: *Druid magic comes alive in this Cripple*. Tuam Herald, 18.09.2008, Seite 10.

Connor MAGUIRE: *Lights&Action*. (keine nähren Angaben), Februar 1996.

Georg MAIR: *Unter Brüdern*. FF, 07.08.2003, Seite 43.

Peter MARKS: *Depicting The Hurt Of Love Curdling Into Hate*. The New York Times, 21.04.1998, Seite 1/4.

Peter MARKS: *Incubator for Theater Innovators D.C. Is Drawn to Playwrights Who Reinvent, or Reinvigorate, the Form*. The Washington Post, 18.03.2007.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/16/AR2007031600540.html> – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

Peter MARKS: *The Pillowman Bedtime Stories With Nightmares Built In*. The Washington Post, 20.03.2007 Seite C01.

<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/19/AR2007031901927.html> – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

Peter MARKS: *Chitty Chitty: That Infernal Combustion Engine*. Washington Post, 07.05.2005,

http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2005/05/06/AR2005050601717_pf.html – Letzter Zugriff: 19.11.2007.

Franz MAYRHOFER: *Sch... Sprache*. Die Furche, 25.01.2001, Seite 19.

Charlie McBRIDE: *Lieutenant Of Inishmore to prove 'a laughter machine'*. Galway Advertiser, 17.08.2006, Seite 53.

Charlie McBRIDE: *Karry Condon: from Tipp to Rome to Inishmaan*. Galway Advertiser, 04.09.2008, Seite 78.

John McCALLUM: *Sinners triumph with their violent passions*. The Australien, 13.01.1998, Seite 12.

Jeremy McCARTER: *Doubt vs. The Pillowman: The Revenge*. New York, 13.03.2006, Seite 144.

Jeremy McCARTER: *Real laughs make a too-rare appearance on Broadway*. New York Magazin, 06.06.2006.

<http://nymag.com/arts/theater/reviews/16915/> – Letzter Zugriff: 21.11.2007.

Marie McCLUSKEY: *Leenane Trilogy*. The Irish Times, November 1997. (Datum handschriftlich unvollständig hinzugefügt.)

Michelle McDONAGH: *Druid in ecstasy as Beauty Queen of Leenane gets six Tony award nominations*. Connaght Sentinel, 05.05.1998.

Clíodhna McGOWAN: *Druid's New York magic "does wonders for Ireland"*. Galway Advertiser, 30.04.1998.

Clíodhna McGOWAN: *All Conquering Beauty Queen*. Galway Advertiser, 11.06.1998, Seite 1 – 2.

Charles McGRATH: *'The Pillowman' Audience: Shocked and a Bit Amused*. New York Times, 26.04.2005.

<http://www.nytimes.com/2005/04/26/theater/newsandfeatures/26whip.html> – Letzter Zugriff: 17.10.2009.

Marion McKEENE: *Punk Pinter or Tarantino of Theatre?*. The Sunday Business Post, 03.05.1998.

Belinda McKEON: *Irish, but not as New York knows it*. The Irish Times, 17.12.2008, Seite 16.

Marion McKEONE: *Laxatives over Broadway*. The Sunday Business Post, 26.04.1998.

Charles McNULTY: *Laddish Tales*. Villagevoice, 04. – 10.02.2004.
<http://www.villagevoice.com/theater/0405,mcnulty,50731,11.html> – Letzter Zugriff: 20.11. 2007.

Helen MEANY: *The Cripple of Inishmaan*. Variety Review, 19.09.2008.

Eva MENASSE: *Wer hat sich an meiner Katze vergriffen?*. FAZ, 28.01.2002.

Ed MICHEAU: *It's not all sitting around, drinking coffee and talking*. The Sunday Buisness Post, 11.05.1997.

Jesse McKINLEY: *On Stage and Off: New Segment of Irish Trilogy*. The New York Times, 26.02.1999.

Michael MOFFATT: *Troubles with a Tarantino touch*. Ireland on Sunday, 27.08.2006.

Ian MOHR: *Despite pic plans, scribe pledges fidelity to theatre*. Variety, Vol. 402, Issue 12, 08.05.2006, Seite 89 – 90.

Joyce MORGAN: *Aussie soaps: McDonagh comes clean*. Sunday Morning Herald, 08.01.1998, Seite 27.

Mic MORONEY: *The Leenane three*. The Independent, 25.06.1997.

Mic MORONEY: *Playboys of the Emerald Isle*. The Independent, 06.08.1997, Seite 4 – 6.

Mic MORONEY: *London's Irish Stage*. The Irish Times, 20.11.1997.

Helena MULKERNS: *Broadway toasts McDonagh's play*. The Irish Times, 25.04.1998.

Judy MURPHY: *Three steps to theatre*. The Cork Examiner, 08.04.1997.

Judy MURPHY: *Druid at home get the news of "Oscars" on phone and Internet*. Connaght Sentinel, 09.06.1998.

Judy MURPHY: *The Beauty Queen creates history with four "Oscars"*. Connaght Sentinel, 09.06.1998.

Judy MURPHY: *After the champs... back to work for "Tony" winners*. Connaght Tribune, 12.06.1998.

Judy MURPHY: *Maeliosa's frenzied Druid homecoming*. City Tribune, 17.07.1998.

Judy MURPHY: *Stafford repeats his Druid role*. The Examiner, 20.07.1998.

Judy MURPHY: *Lots of violence but little plot in McDonagh farce*. Galway City Tribune, 25.08.2006, Seite 8.

Judy MURPHY: *Martin returns to the Druid*. The Irish Examiner, 16.09.2008, Seite 16.

Judy MURPHY: *Martin McDonagh returns to the city where it all began*. City Tribune, 19.09.2008.

Judy MURPHY: *The Cripple of Inishmaan*. The Irish Examiner (County Cork), 20.09.2008, Seite 11.

Colin MURPHY: *Emotional core can't save this overdone pastiche*. The Irish Independent Broadsheet, 09.10.2008, Seite 14.

Colin MURPHY: *The Cripple of Inishmaan*. The Irish Independent, 14.10.2008, Seite 18.

Matthew MURRAY: *The Pillowman*. 10.04.2005
<http://www.talkinbroadway.com/world/Pillowman.html> – Letzter Zugriff: 20.11.2007.

John NATHAN: (Theatre Record: *The Pillowman*). Jewish Chronicle, 28.11.2003, (Seite 1554).

Tina NEYLON: *Gruesome, but hilarious show*. The Examiner, 04.12.1997.

Cornelia NIEDERMEIER: *Familienkrieg mit Porridge*. Der Standard, 14.11.1997, Seite 13.

Bernie NíFHLATHATRA: *Deliverance comes to Connemara in condescending new Druid play*. City Tribune, 02.02.1996.

Bernie NíFHLATHATRA: *Fly on the wall*. Connacht Sentinel, 27.05.1997.

Bernie NíFHLATHATRA: *Survival course in rural isolation and emotional assault*. City Tribune, 27.06.1997.

Bernie NíFHLATHATRA: *Druid play comes home*. Connacht Tribune, 17.07.1998.

Bernie NíFHLATHATRA: *Demented antics of bickering brothers makes for another terrific offering from Druid*. City Tribune, 17.07.1998.

Bernie NíFHLATHATRA: *Nightclub serves McDonagh's play well*. City Tribune, (unbekannt).07.2006.

Benedict NIGHTINGALE: *Frighteningly funny trio* (Theatre Record: *The Leenane-Trilogy*). The Times, 28.07.1997, (Seite 926).

Benedict NIGHTINGALE: *A New Young Playwright Full of Old Irish Voices*. The New York Times, 10.08.1997.
<http://www.nytimes.com/1997/08/10/theater/a-new-young-playwright-full-of-old-irish-voices.html?scp=2&sq=Martin%20McDonagh&st=nyt&pagewanted=all> Letzter Zugriff: 15.10.2009.

Benedict NIGHTINGALE: *The Sort of Renown That Would Make Any Troupe Green*. The New York Times, 22.02.1998; Seite 4 ff.

Benedict NIGHTINGALE: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Times, 14.05.2001, (Seite 633 – 634).

Benedict NIGHTINGALE: *The Pillowman*. The Times, 14.11.2003.

Niamh NOLAN: *Anna Manahan wins coveted Tony Award*. Munster Express, 12.06.1998.

David NOWLAN: *Celebration worthy of a new theatre*. The Irish Times, 02.02.1996, Seite 13.

David NOWLAN: *Triple bill of gloriously irreverent dark comedy*. The Irish Times, 23.06.1997.

Harvey O'BRIEN: *The Lonesome West*. Dublin, 06.08.2001.
www.culturevulture.net/Theater2/LonesomeWest.htm – Letzter Zugriff: 02.02.2006.

Jeff O'CONNELL: *New Druid Playwright is a "Natural"*. Galway Advertiser, 11.01.1996, Seite 32.

Jeff O'CONNELL: *Beauty Queen - Impressive* (unleserlich!). Galway Advertiser, 08.02.1996.

Jeff O'CONNELL: *"Balor" & "Beauty Queen" Return to Town Hall Before Each Goes on Tour*. Galway Advertiser, 03.10.1996.

Jeff O'CONNELL: *Jane Brennan – A New "Beauty Queen" for Druid's Acclaimed 21st Anniversary Production*. Galway Advertiser, 10.10.1996.

Jeff O'CONNELL: *Martin McDonagh - Going for the Triple Crown*. Galway Advertiser, 22.05.1997.

Jeff O'CONNELL (Ed.): *Druid conquers down under*. Galway Advertiser, 22.01.1998.

Jeff O'CONNELL: *The Leenane Trilogy Coming to Town Hall Theatre in June*. Galway Advertiser, 27.03.1997.

Bill O'DONNELL: *Freedom of The City for Anna Manahan?*. Waterfront Today, 16.06.1998.

Donal O'DONOGHUE: *Interview Karry Dondon*. RTE Guide, 20.09.2008, Seite 37.

Dermont O'GARA: *Beauty Queen of Leenane gets a royal reception in New York*. The Examiner, 28.02.1998.

Dermont O'GARA: *Beauty Queen of Broadway*. The Examiner, 04.03.1998.

Sean O'HAGAN: *The Wild West*. The Guardian, 24.03.2001, Seite 33 – 36.
<http://www.guardian.co.uk/lifeandstyle/2001/mar/24/weekend.seanohagan> - letzter Zugriff: 29.10.2009.

Caitlin O'HANLON: *Druid founder Marie Mullen returns to the Galway stage in The Cripple of Inishmaan*. Galway First, 22.09.2008, Seite 22.

Emer O'KELLY: *Joy from the mainstream*. The Sunday Independent, 29.12.1996.

Emer O'KELLY: *Garry Hynes brings WEST awake*. The Sunday Independent, 19.07.1998.

Emer O'KELLY: *Fantastic pair of Trousers show off terrible waist of middle age*. The Sunday Independent, 03.09.2006, Seite 8.

Emer O'KELLY: *From sneers to Inishmaan's silk purse*. The Sunday Independent – Living supplement, 28.09.2008, Seite 11.

Ann Marie OLIVA: *The Pillowman*. 09.11.2007,
http://www.artsalamode.com/AALM_TheatreReviews.html#pillowman – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

John O'RIORDAN: *The Cripple of Inishmaan*. The Times, Public Sector, 01.11.2008, Seite 26.

Fintan O'TOOLE: *A new force from Galway again*. The Irish Times, 06.02.1996, Seite 8.

Fintan O'TOOLE: *Changing Places*. Beitrag zum Programmheft von *The Beauty Queen of Leenane*, 1996.

Fintan O'TOOLE: *A brilliant début*. The Irish Times, 24.12.1996.

Fintan O'TOOLE: *Many forms, many voices*. The Irish Times, 02.01.1997, Seite 15.

Fintan O'TOOLE: *Nowhere Man*. The Irish Times, 26.04.1997, Seite 1.

Fintan O'TOOLE: *Murderous Laughter*. The Irish Times, 24.06.1997.

Fintan O'TOOLE: *Fiercely Funny "Beauty"*. Daily News (New York), 27.02.1998, Seite 53.

Fintan O'TOOLE: *Martin McDonagh*. BOMB, Frühling 1998, Seite 62 – 68.
<http://www.bombsite.com/issues/63/articles/2146> – Letzter Zugriff: 29.10.2009.

Fintan O'TOOLE: *Yank staging finds Irish writer can cross at the green B'Way-Bound McDonagh shores up rep at public*. New York Daily News, 08.04.1998.
http://www.nydailynews.com/archives/entertainment/1998/04/08/1998-04-08_yank_staging_finds_irish_wri.html – Letzter Zugriff: 16.10.2009.

Fintan O'TOOLE: *A Great Play by the Irish 'The Lonesome West' wrests the Crown from 'Beauty Queen'*. The New York Daily News, 28.04.1999.
http://www.nydailynews.com/archives/entertainment/1999/04/28/1999-04-28_a_great_play_by_the_irish_.html – Letzter Zugriff: 16.10.2009.

Fintan O'TOOLE: *Shadows over Ireland*. In: American Theatre, Vol 15, Issue 6, Juli/August 1998, Seite 16 ff.

Fintan O'TOOLE: *Smashing the Bones of Poets*. American Theatre, Vol. 16, Issue 8, Oktober 1999, Seite 48.

Fintan O'TOOLE: *A Mind in Connemara*. New Yorker, 06.03.2006, Seite 40 – 47.

Fintan O'TOOLE: *In the theatre, the audience makes the play*. The Irish Times, 31.10.2009.

Sabine OPPOLZER: *Noch ein mißverständener Briten-Schocker*. Die Presse, 17.03.1999.

Patrick PACHECO: *Theaters Battle Over "Beauty Queen"*. Newsday (Long Island), 04.03.1998.

Volkmar PARSHALK: *Im Rampenlicht – Der Einsame Westen*. Ö1, 20.03.1999.

Keith PATTISON: *On the road again*. Clare People, 14.10.2008, Seite 45.

Tara PEPPER: *Tickled by Terror*. Newsweek (Pacific Edition), 30.09.2002, Seite 6.

John PETER: *The rest of the week's theatre*. The Sunday Times, 10.03.1996, Seite 15.

John PETER: *Three of a kind* (Theatre Record: *The Leenane-Trilogy*). The Sunday Times, 03.08.1997, Seite

John PETER: *Bloody but unbowed* (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Sunday Times, 20.05.2001, Seite 16 (634 – 635).

Barbara PETSCH: *Der Donnerstag mit Barbara Petsch*. Die Presse, 21.02.2002.

Alfred PFOSER: *Die absurden Seiten der Terrorszene*. Salzburger Nachrichten, 29.01.2002.

Angela PHELAN: *Queen is crowned in NY*. The Irish Independent, 25.04.1998.

Ronald POHL: *Die Sterntalerkinder von Berlin-Mitte*. Der Standard, 01.10.2001, Seite 21.

Ronald POHL: *Katzenkadaververwertungsgesellschaft*. Der Standard, 28.01.2002.

Ronald POHL: *"Pulp Fiction" auf dem Millimeterpapier*. Der Standard, 24.11.2003, Seite 22.

Edward POWER: *Mother of all parties will cheer up islanders*. The Examiner, 14.10.1996.

Edward POWER: *The Beauty Queen of Leenane nominated for six Tony Awards*. The Examiner, 05.05.1998.

Suzanne POWER: *Ye Beauty!*. Ireland on Sunday, 14.06.1998.

Michael RAAB: *Der Dichter als Großmaul*. Die Deutsche Bühne, Jänner 1997, Seite 38 – 39.

Daragh REDDIN: *Visit to craggy island*. Metro, 08.10.2008, Seite 13.

Vicki REID: *Punk and Disorderly*. ELLE, Mai 1997.

Oliver REYNOLDS: *Pressure cooking*. The Times Literary Supplement, 08.08.1997, Seite 22.

Reinhard RIEDL: *Der Krüppel von Inishmaan – atmosphärische Dichte ohne Kern*. 27.11.1997, http://www.ifi.uzh.ch/~riedl/Kritiken_5.html – Letzter Zugriff: 31.03.2007.

Steffen RICHTER: *Premiere: Der Leutnant von Inishmore, IRA fand ihn zu durchgeknallt, doch er wollte seinen toten Kater rächen*. Die Welt, 28.09.2001. http://www.welt.de/print-welt/article478500/Premiere_Der_Leutnant_von_Inishmore.html – Letzter Zugriff: 05.10.2005.

- Tim ROBINSON: *A Connemara in the Skull*. Programmhefttext. 19.05.1997.
<http://www.connemara.net/words/tim-robinson/> – Letzter Zugriff: 04.08.2008.
- David ROONEY: *Scares are not child's play in the "Pillow" talk*. Variety, 18.-24.04.2005, Vol. 398, Issue 9, Seite 27 – 39.
- Daniel ROSENTHAL: *Ten hours on stage - then off for a pint*. The Independent, 20.07.1997.
- Daniel ROSENTHAL: *How to slay 'em in the Isles*. The Independent, 11.04.2001.
<http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/features/how-to-slay-em-in-the-isles-681030.html> – Letzter Zugriff: 16.10.2009.
- Michael ROSS: *Shaking up the west*. The Sunday Times, 29.06.1997, Seite 10.
- Michael ROSS: *Fulfilment of the Druid's promise*. The Sunday Times, 01.03.1998, Seite 11 – 13.
- Michael ROSS: *The Lonesome West*. The Sunday Times, 26.07.1998.
- Michael ROSS: *Bad boy back on the block*. The Sunday Times, 12.08.1998, Seite 4.
- rossi (unbekannt): *"Guinness" gegen Theater-Marathon*. Der Grazer, März 1999.
- Andreas ROSSMANN: *Apokalypse Marke Eigenbau*. FAZ, 01.10.2001.
- Medb RUANE: *Listening to theatre's new voices*. The Sunday Times, 18.05.1997.
- Medb RUANE: *From Galway back streets to Broadway's glittering prizes*. The Irish Times, 13.06.1998.
- Ruth RYBARSKI (Red.): *Spielraum – Kurzkritik*. Die Wienerin, März 2005, Seite 150.
- Eva SCHÄFFER: *Irische Geschichten aus dörflicher Enge*. Neue Zeit, 09.03.1999, Seite 43.
- Ingrid SCHATTBERG: *Klumpige Kleie bringt männliche Mutter in Hochform*. Stadtspiegel Essen, 02.01.1997.
- Frank SCHECK: *"Skull" sturs little but dust*. Hollywood Reporter - International Edition, 06.03.2001, Seite 24.
- Hansjörg SCHERTENLEIB: *Martin McDonagh*. Die Weltwoche, 23.10.1997.
- Alfred SCHLIENGER: *Wenn der Todesblues swingt und lacht*. NZZ, 10.05.2004, Seite 18.
- Bernd SCHMIDT: *Ansammlung skurrilster Typen*. Die Neue Kronenzeitung, 08.03.1999.
- Helmut SCHNEIDER: *Kinder quälen und kreuzigen*. Salzburger Nachrichten, 22.11.2003.
- David SEGAL: *Buckets of Blood Means It's Curtains; Stage Crew Concocts Gallons of Fake Gore For Theatrical Spatter Fest*. The Washington Post, 13.04.2006, Seite C01.
- Victoria SEGAL: (Theatre Record: *The Pillowman*). The Sunday Times, 23.11.2003, (Seite 1554 - 1555).
- Ulrich SEIDLER: *"The Pillowman" von Martin McDonagh in den DT-Kammerspielen*. Berliner Zeitung, 22.11.2003, Seite 11.
- Hugo SEYR: *Die Beauty Queen von Leenane*. Dolomiten. 7.11.2002.
- Roy SHAW: *Theatre*. The Tablet, 09.08.1997, Seite 1019.
- Paula SHIELDS: *A kind of west of Ireland hardcore punk*. The Irish Examiner, 23.08.2006.

Robert SHORE: *Animal harm*. The Times, 25.05.2001.

Aleks SIERZ: *The Pillowman* (Theatre Record: *The Pillowman*). What's On, 19.11.2003, (Seite 1553).

Neil SMITH: *The Leenane Trilogy* (Theatre Record: *The Leenane Trilogy*). What's on in London, 30.07.1997, (Seite 927 – 928.)

Michael SOMMERS: *"Beauty Queen of Leenane" is dark mother-daughter tale*. Staten Island Advance, 27.02.1998.

Charles SPENCER: *Enough to make you scream*. The Daily Telegraph, 08.03.1996, Seite 23.

Charles SPENCER: *Leenane's big talent needs more heart*. The Daily Telegraph, 23.06.1997.

Charles SPENCER: *Devastating masterpiece of black comedy*. The Daily Telegraph, 28.06.2002.

Charles SPENCER: (Theatre Record: *The Pillowman*). The Daily Telegraph, 14.11.2003, (Seite 1559).

Graham SPENCER: *The Pillowman*. London Theatre, Dezember 2003.
<http://www.londontheatre.co.uk/londontheatre/reviews/pillowman03.htm> – Letzter Zugriff: 20.11.2007.

Ethan STANISLAWSKI: *Gruesome Pillowman shocks Chicago*. Chicago Maroon, 06.10.2006 –
http://maroon.uchicago.edu/online_edition/voices/2006/10/06/gruesome-pillowman-shocks-chicago/
 – Letzter Zugriff: 27.11.2007.

Amelia STEIN: *Jon Kenny and Pat Shortt in Druid's "Lonesome West"*. Avondhu, 12.11.1998.

Bettina STEINER: *Der Alltag, kein Drama – doch eine Tragödie*. Die Presse, 05.11.1997.

Irmgard STEINER: *Alles für die Katz*. Neues Volksblatt, 28.01.2002.

Andrew STEVENSON: *When The Young Ones write A Country Practice*. The Daily Telegraph (Sydney), 12.01.1998, Seite 17.

Kate STRATTON: *The Leenane Trilogy* (Theatre Record: *The Leenane Trilogy*). Time Out, 30.07.1997, (Seite 922).

Kate STRATTON: *The Leenane Trilogy*. Time Out, 29.07.1997.

Kate STRATTON: (Theatre Record: *The Leenane-Trilogy*). Time Out, 03.08.1997, (Seite 923).

James C. TAYLOR: *Handicapping Theater: A Look at McDonagh's Cripple*. 01.01.1999.
http://www.thesimon.com/magazine/articles/old_issues/0029_handicapping_theater_look_mcdonagh_cripple.html – Letzter Zugriff: 20.11.2007.

Paul TAYLOR: *Theatre The Beauty Queen of Leenane*. The Independent, 07.03.1996, Seite 8.

Paul TAYLOR: *The Leenane Trilogy*. The Independent, 28.07.1997.

Paul TAYLOR: (Theatre Record: *The Lieutenant of Inishmore*). The Independent, 16.05.2001, (Seite 631 – 632).

Paul TAYLOR: *The Pillowman, Cottesloe Theatre, NT, London*. The Independent, 17.11.2003.

Richie TAYLOR: *What was Then, Laurence Kinlan*. The Irish Independent, Broadsheet-Weekend, 13.09.2008, Seite 6.

THEATRE RECORD: *The Leenane Trilogy*. 16. – 29.07.1997, Seite 921 – 928.

THEATRE RECORD: *The Lieutenant of Inishmore*. 7. – 20.05.2001, Seite 631 – 635.

THEATRE RECORD: *The Pillowman*. 5. – 18.11.2003. Seite 1550 – 1555.

Birgit THEK: *Familiengefängnis ohne Frischluftzufuhr – Sensibel umgesetztes Mutter-Tochter-Drama...* Neues Volksblatt, 21.03.2005.

Franz THEK: *In der Geiselhaft einer Beziehung*. OÖNachrichten, 21.03.2005.

Ciaren TIERNEY: *Druid win four theatre awards*. City Tribune, 13.02.1998.

Lisa TRAIGER: *Studio's 'Pillowman': Once Upon a Time...* The Washington Post, 16.03.2007.
<http://www.washingtonpost.com/wp-dyn/content/article/2007/03/15/AR2007031500538.html> – Letzter Zugriff: 02.11.2009.

Shaun TRAYNOR: *The grass is always greener...* The Irish World, 13.12.1996.

Thomas TRENKLER: *Neid, Niedertracht und üble Nachrede*. Der Standard, 08.03.1999, Seite 9.

Olaf TYARANSEN: *The Tarantino of Theatre*. Hot Press, 02.12.1996, Seite 47 – 49.

Olaf TYARANSEN: *The O-Zine An Anti-Social Diary*. The Evening Herald, 23.09.2008, Seite 39.

Olaf TYARANSEN: *Lost in London*. The Evening Herald, 30.09.2008, Seite 41.

Christian UDE: *Eine Reise nach Ir(r)land*. Kleine Zeitung, 08.03.1999, Seite 42

(unbekannt): *Druid plans for '96*. City Tribune, 26.01.1996.

(unbekannt): *Galway Druid Celebrates*. RTE Guide, 26.01.1996.

(unbekannt): *Is this for real?*. City Tribune – Galway, (unbekannt).02.1996.

(unbekannt): (unbekannt). The Observer, 10.03.1996.

(unbekannt): *London Critics Fall for Druid's "Beauty Queen"*. Galway Advertiser, 21.03.1996.

(unbekannt): *Druid go on island safari with Beauty*. Connaught Tribune, 11.10.1996.

(unbekannt): *Druid Theatre for Aranmore*. Derry People/Donegal News, 11.10.1996.

(unbekannt): *Druid production scoops prestigious writers' award*. Connacht Sentinel, 15.10.1996.

(unbekannt): *Spa Spotlight on a Beauty Queen*. Clare Champion, 18.10.1996.

(unbekannt): *Film breakthrough next for award winning Druid writer*. City Tribune, 18.10.1996.

(unbekannt): *Druid to start major tour in Skibbereen*. Southern Star, 19.10.1996.

(unbekannt): *The Playgirl of the Western World – in Synge-song*. Connacht Telegraph, 30.10.1996.

(unbekannt): *Druid Brings "Beauty Queen" to Aran*. Galway Advertiser, 07.11.1996.

(unbekannt): *Beauty Queen of Leenane*. Derry People/Donegal News, 08.11.1996.

(unbekannt): *Druid Theatre at The Playhouse*. Derry Journal, 12.11.1996.

(unbekannt): *Druid prepare a three-play marathon*. Tuam Herald, 29.03.1997.

(unbekannt): *The Leenane Trilogy*. Mayo News, 09.04.1997.

(unbekannt): *Druid to stage Trilogy in June*. Connaught Tribune, 11.04.1997.

(unbekannt): *Well Holy God, what a day!*. Galway Advertiser, 08.05.1997.

(unbekannt): *Face-to-face with the theatre, almost*. The Irish Times, 12.05.1997.

(unbekannt): *The Leenane Trilogy*. Galway Advertiser, 15.05.1997.

(unbekannt): *McDonagh's "Cripple of Inishmaan" tops 97 Arts Festival theatre programme*. Galway Advertiser, 22.05.1997.

(unbekannt): *Theatre*. Galway Advertiser, 29.05.1997.

(unbekannt): *Three of the best*. Evening Herald, 03.06.1997.

(unbekannt): *Theatre*. Galway Advertiser, 05.06.1997.

(unbekannt): *The Image Maker*. The Irish Times, 12.06.1997.

(unbekannt): *Druid trilogy a resounding success as tributes pour in*. City Tribune, 27.06.1997.

(unbekannt): *Win tickets to see Leenane Trilogy*. The Irish Post, 12.07.1997.

(unbekannt): *Curtains Up*. Midweek Magazine, 14.07.1997.

(unbekannt): *The Leenane Trilogy*. What's on, 16.07.1997, Seite 20.

(unbekannt): *Leenane trilogy re-opens*. City Tribune, 08.08.1997.

(unbekannt): *Three extraordinary plays by Martin McDonagh*. Avondhu, 28.08.1997.

(unbekannt): *A night at the Everyman with the handsome Michael Collins*. Muskerry Leader, 28.08.1997.

(unbekannt): *Leenane Trilogy At Everyman Palace*. Carrighoun Weekly, 30.08.1997.

(unbekannt): *Film and Theatre*. Image, September 1997.

(unbekannt): *The Leenane Trilogy is a Must*. Imokilly People, 04.09.1997.

(unbekannt): *Leenane Trilogy returns to Galway*. Galway Advertiser, 04.09.1997.

(unbekannt): *The Leenane Trilogy*. Muskerry Leader, 11.09.1997.

(unbekannt): *Everyman Palace*. Vale Star & Mallow Star, 11.09.1997.

(unbekannt): *Theatre*. Galway Advertiser, 11.09.1997, Seite 32.

(unbekannt): *(Leenane-Trilogy)*. Galway Advertiser, 18.09.1997.

(unbekannt): *Druid returns with the Leenane Trilogy for two weeks only*. Galway Advertiser, 25.09.1997.

(unbekannt): *Trilogy tickets sell like hot cakes*. Evening Herald, 02.10.1997.

(unbekannt): *Druid Theatre Trilogy feature on RTE*. Roscommon Champion, 03.10.1997.

(unbekannt): *Anna Manahan In West End*. Waterford News & Stars, 10.10.1997.

(unbekannt): *Curtain Call*. The Star, 20.10.1997.

(unbekannt): *Acclaimed Druid Play for local stage*. Sligo Champion, 22.10.1997.

(unbekannt): *Druid wins best Irish production with McDonagh's "Beauty Queen"*. Galway Advertiser, 23.10.1997.

(unbekannt): *(unbekannt)*. Connaught Tribune, 24.10.1997.

(unbekannt): *Award winning Druid*. City Tribune, 24.10.1997.

(unbekannt): *The Druids come to town*. Sligo Champion, 05.11.1997.

(unbekannt): *The Druids come to town*. Sligo Weekender, 07.11.1997.

(unbekannt): *Laughter all the was Druid's latest play*. Lurgan & Portadown Examiner, 13.11.1997.

(unbekannt): *Druid play for the Theatre Royal*. Wexford People, 19.11.1997.

(unbekannt): *Return of Skull to Everyman*. Muskerry Leader, 20.11.1997.

(unbekannt): *Hilarious play for Armagh*. Armagh Down Observer, 20.11.1997.

(unbekannt): *"Skull" selling out at Backstage*. Longford Leader, 22.11.1997.

(unbekannt): *Dead Sell Out In Longford "A Skull in Connemara"*. Leitrim Observer, 26.11.1997.

(unbekannt): *"A Skull in Connemara" returns to Cork*. Avondhu, 27.11.1997.

(unbekannt): *Triumphant Tour for Druid*. Muskerry Leader, 27.11.1997.

(unbekannt): *Der Krüppel von Inishmaan – atmosphärische Dichte ohne Kern*. Zürich, 27.11.1997.

(unbekannt): *Triumphant Tour for Druid*. Cork Leader, 29.11.1997.

(unbekannt): *Triumphant Tour for Druid*. Carrighoun Weekly, 29.11.1997.

(unbekannt): *Druid's Skull is back at the Everyman*. Evening Echo (Cork), 29.11.1997.

(unbekannt): *Win tickets to Druid production in Wexford*. The Examiner, 04.12.1997.

(unbekannt): *Drama*. Evening Echo (Cork), 05.12.1997.

(unbekannt): *Druid back at the Belltable*. Limerick Leader, 10.12.1997.

(unbekannt): *Special Druid matinee at the Belltable*. Limerick Leader, 13.12.1997.

(unbekannt): *Druid continue*. Limerick Leader, 13.12.1997.

(unbekannt): *Druid's Leenane Trilogy opens in Sydney prior to New York run*. Galway Advertiser, 08.01.1998.

(unbekannt): *Druid scoop theatre awards*. City Tribune, 13.02.1998.

(unbekannt): *The Beauty Queen appeals to critic*. The Examiner, 18.04.1998.

(unbekannt): *Mayor of Galway will attend Druid opening on Broadway*. Tuam Herald, 18.04.1998.

(unbekannt): *Mayor for Broadway opening of Druid's "Beauty Queen"*. Connaght Sentinel, 21.04.1998.

(unbekannt): *Martin's play is a right Beauty!*. Evening Herald, 05.05.1998.

(unbekannt): *Tony nominations*. Irish Echo, 06.05.1998.

(unbekannt): *McDonagh on the verge of a stunning Tony triumph*. Irish World, 08.05.1998.

(unbekannt): *Druid Company has done all of Ireland proud*. The Examiner, 09.06.1998.

(unbekannt): *A triumph for Druid*. Galway Advertiser, 11.06.1998.

(unbekannt): *Mullagh Actor Misses Out On Award*. Meath Chronicle, 13.06.1998.

(unbekannt): (unbekannt). Waterford Today, 16.06.1998.

(unbekannt): *Druids Celebrate As They Scoop Four Awards*. Northside News, 17.06.1998.

(unbekannt): *Congratulations*. Connaght Tribune, 19.06.1998.

(unbekannt): *The Lonesome West* (Anzeige). Galway Advertiser, 16.07.1998, Seite 41.

(unbekannt): *McDonagh's "Lonesome West" at Druid Lane Theatre*. Mayo News, 22.07.1998.

(unbekannt): *Lonesome West*. City Tribune, 31.07.1998.

(unbekannt): *The Lonesome West*. The Sunday Times, 09.08.1998 .

(unbekannt): *Lonesome West run at Druid ends this week*. Connaght Sentinel, 11.08.1998.

(unbekannt): *Stimmen, Gustostückerl, Stehsätze*. Die Presse, 23.09.1998.

(unbekannt): *The Lonesome West*. Longford Leader, 06.11.1998.

(unbekannt): *Druid Theatre Company in Shercock*. Anglo Celt, 12.11.1998.

(unbekannt): *Jon Kenny and Pat Shortt in Druid's "Lonesome West"*. Limerick Post, 14.11.1998.

(unbekannt): *Duo playing bickering brothers in Druid play*. Southern Star, 14.11.1998.

(unbekannt): *The Lonesome West*. The Irish Independent, 17.11.1998.

(unbekannt): *Chance to win tickets to Druid Theatre's play*. Wexford People, 18.11.1998.

(unbekannt): *New York hit on but Druid say big plans are at home!*. City Tribune, 20.11.1998.

(unbekannt): *Kenny and Shrott in McDonagh play The Lonesome West*. Kilkenny People, 20.11.1998.

(unbekannt): *McDonagh play for Tullamore*. Leinster & Offaly Express, 21.11.1998.

(unbekannt): *Sell-out audiences for The Lonesome West*. Limerick Post, 21.11.1998.

(unbekannt): *The Lonesome West*. Tullamore Tribune, 21.11.1998.

(unbekannt): *The Lonesome West, Theatre Company's return eagerly awaited*. Ulster Gazette, 26.11.1998.

(unbekannt): *The Lonesome West*. Anglo Celt, 26.11.1998.

(unbekannt): *Theatre Company's return eagerly awaited*. Ulster Gazette, 26.11.1998.

(unbekannt): *The third play in Leenane trilogy a hit*. Killkenny People, 04.12.1998.

(unbekannt): *Schauspielhaus: Martin McDonagh: Die Leenane-Trilogie*. Der Neue Grazer, 05.03.1999.

(unbekannt): *Brisante Thematik*. OÖ Nachrichten, 22.11.2003.
<http://www.nachrichten.at/kultur/228640?PHPSESSID=ca749a27aaff638cdb24bcd18e0bf8cd>
 – Letzter Zugriff: 3.01.2006. Seite existiert nicht mehr.

(unbekannt): *Der Kissenmann geht in die zweite Runde*. Vorarlberger Nachrichten, 06. – 07.01.2005.

(unbekannt): *Der Kissenmann von Martin McDonagh im Theater KOSMOS*. Szene Kultur, Jänner/Februar 2005.

- (unbekannt): *Cripple of Inishmaan* by Martin McDonagh. (unbekannt), (unbekannt).07.2006.
- (unbekannt): *In Town*. Dundrum Gazette, 23.09.2008, Seite 42.
- (unbekannt): *Homegrown*. The Daily Irish Mail, 26.09.2008, Seite 36.
- (unbekannt): *The Cripple of Inishmaan*. Carrgdhoun, 27.09.2008, Seite 16.
- (unbekannt): *Patricia adores her role in life*. Cork Evening Echo, 01.10.2008, Seite 5.
- (unbekannt): *The Cripple of Inishmaan*. Cork Independent, 02.10.2008, Seite 50.
- (unbekannt): *The Cripple of Inishmaan*. Roscommon Champion, 07.10.2008, Seite 42.
- (unbekannt): *The Cripple of Inishmaan*. Longford News, 07.10.2008, Seite 42.
- (unbekannt): *Druid bringing McDonagh to Glór*. Clare People, 07.10.2008, Seite 56.
- (unbekannt): *Druid for Backstage*. Anglo Celt-Plus, 10.10.2008, Seite 8.
- (unbekannt): *McDonagh's dark masterpiece comes to town*. Laois Nationalist, 10.10.2008, Seite 10.
- (unbekannt): *Druid return to Longford's Backstage*. Leitrim Observer, 10.10.2008, Seite 10.
- (unbekannt): *Druid bring Cripple of Inishmaan to Backstage*. Longford Leader, 10.10.2008, Seite 39.
- (unbekannt): *Award-winner McDonagh returns with new play*. Clare Champion, 10.10.2008, Seite 31.
- (unbekannt): *A Question of Culture*. The Irish Independent Broadsheet, 11.10.2008, Seite 20.
- (unbekannt): *Staggeringly brilliant Cripple*. The Irish Mail on Sunday, 12.10.2008, Seite 69.
- Barbara VILLIGER HEILIG: *Katz und Hund*. NZZ Online, 29.01.2002.
- Renate WAGNER: *Drachengasse: McDonaghs "Der einsame Westen"*. Der neue Merker, 16.03.1999.
- Renate WAGNER: *Komödie und Grausamkeit in mörderischer Märchenstunde*. Neues Volksblatt, 22.11.2003.
- James WAITES: *The Irish art of hating*. Sydney Morning Herald, 12.01.1998, Seite 12.
- Deirdre WALSH: *Beauty Queen of Leenane: a gem from the Druid Theatre company*. Corkman, 08.11.1996.
- Maeve WALSH: *These things always come in threes*. The Independent, 13.07.1997, Seite 14.
- M.C. WALSH: *The Dublin Theatre Festival*. Munster Express, 24.10.1997.
- Gay WALTERS: *Great British Hope: Rising Stars in the arts firmament: Martin McDonagh*. The Times, 05.10.1996.
- Ben WATERHOUSE: *The Pillowman: Martin McDonagh is all right; the kids are anything but*. <http://wwwweek.com/editorial/3315/8577/> – Letzter Zugriff: 02.11.2009.
- Ulrich WEINZIERL: *Das Schweigen der Kätzchen*. Die Welt, 29.01.2002. http://www.welt.de/print-welt/article370893/Das_Schweigen_der_Kaetzchen.html – Letzter Zugriff: 11.11.2008.
- Reinhard WENGIERER: *Haßgemeinschaft in der Wohnküchenhöhle*. Die Welt, 09.01.1997.
- A. WESTON: *Star Life*. The Daily Telegraph, 12.07.1997, Seite 74.

Victoria WHITE: *First bite at the Big Apple*. The Irish Times, 18.09.1997, Seite 12.

Victoria WHITE: *Druid Theatre collects top award*. The Irish Times, 17.10.1997.

Victoria WHITE: *Broadway beckons for "Beauty Queen"*. The Irish Times, 28.02.1998.

W. H. L.: *Bloody Horror Show*. ÖÖNachrichten, 28.01.2002.

Anita WHOOLEY: *A royal reception for Beauty Queen*. The Examiner, 28.04.1998.

Wolfgang WIENS: *Schaurig-schön*. Keine näheren Angaben. Text vom Burgtheater.

Caro WIESAUER: *Die ungemütlichste Stube der Welt*. Kurier, 05.11.1997, Seite 29.

Caro WIESAUER: *Der Lach-Erfolg geht nach hinten los*. Kurier, 17.03.1999.

Caro WIESAUER: *Weiche Kissen statt Polsterschlacht*. Kurier, 22.11.2003.

Andreas WILINK: *Der Leutnant von Inishmore*. WAZ, 01.10.2001.

David WILMOT: *The Lieutenant of Inishmore*. Entertainment Weekly, 09.06.2006, Seite 147.

Linda WINER: *A "Beauty" and Her Beastly Mother in Galway*. Newsday (New York), 27.02.1998.

Laurie WINER: *Martin McDonagh: Remember the Name*. Los Angeles Times, 24.04.1998, Seite B8/B9.

Carole WODDIS: *The Beauty Queen of Leenane, Royal Court, London*. The Herald, 13.03.1996.

Carole WODDIS: *Curtain Call*. What's on, 16.07.1997.

Carole WODDIS: *Theatre*. The Herald, 28.07.1997.

Matt WOLF: *The Beauty Queen of Leenane*. Variety, 02. 03.1996, Seite 55.

Matt WOLF: *A Skull in Connemara/The Lonesome West*. Variety, (unbekannt).08.1997, Seite 64/66.

Matt WOLF: *Martin McDonagh on a tear*. American Theatre, Jänner 1998, Seite 48 – 50.

Matt WOLF: *Postmark: London: Terrified (and Laughing about it): Who But Martin McDonagh Would Dare to Mock Political Violence These Days?*. American Theatre, Mai/Juni 2002, Seite 55 – 57.

Matt WOLF: *The Pillowman*. Variety, 01. – 07. 12.2003, Seite 58 – 61.

Matt WOLF: *Olivers Chat "Jer-ry"*. Daily Variety, 23.02.2004, Seite 1 und 19.

Paddy WOODWORTH: *Druid: celebration in the present tense*. The Irish Times, 24.01.1997, Seite 10.

Daniel WRIGHT: *With McDonagh*. ri-ri, Juli 1997.

Richard ZOGLIN: *When O'Casey met Scorsese*. The Time Canada, 13.04.1998, Seite 176.

Richard ZOGLIN: *When O'Casey met Scorsese*. The Time South Pacific, 20.04.1998, Seite 60.

Richard ZOGLIN: *Broadway, Straight Up*. The Time, 10.05.1999, Seite 85.

Richard ZOGLIN: *4 Must-See Shows on (and off) Broadway*. Time Canada, 25.04.2005, Seite 52.

VI.3.2. Weitere Zeitungsartikel:

In diesem Abschnitt soll auf weitere Zeitungsartikel hingewiesen werden, die z.T. unauffindbar (aber bei den Aufsätzen zitiert werden) oder mehr oder weniger Wiederholungen oder kleine Notizen sind, oder sich auf andere Inszenierungen beziehen. Dieser Teil wird nicht alphabetisch geordnet sein, sondern chronologisch.

1996:

Press Release von Druid Theatre Company: *The Beauty Queen of Leenane*. Februar 1996.
(unbekannt): *100,000 Pound West-End Play for Athlone*. Westmeath Independent, 02.02.1006.
Michael FINLAN: *Restored town hall reopens as theatre*. The Irish Times, 02.02.1996.
(unbekannt): *Druid celebrate twenty first anniversary at Belltable*. Limerick Post, 17.02.1996.
Siobhan MEAGHER: *Playwright Martin McDonagh Awarded Writer's Guild Award*. Modern Woman, November 1996, Seite 11.
Stephan HEUSCHEN: *Alltagsterror im irischen Nirgendwo*. dpa, 21.12.1996.
Johannes K. GLAUBER: *Ein "Renner"*. NRZ, 23.12.1996.
*Jeff O'CONNELL: *Beauty Queen – Impressive*. Galway Advertiser, (unbekannt) 1996, Seite 1.

1997:

Press Release von Druid Theatre Company: *The Lonesome West*. (unbekannt) 1997.
Michael COVENEY: *Best Foot Forward*. The Observer, 12.01.1997, Seite 11.
Ralf STIFTEL: *Aufstand der Tochter*. (unbekannt), (unbekannt) 01.1997.
Michael-Georg MÜLLER: *Die Schönheitskönigin von Leenane – tödliche Konflikte in der Küche*. (unbekannt), (unbekannt) 01.1997.
Town Hall Theatre Spielplan: *April – June*. 04. - 05. 1997, Seite 1 – 2.
(unbekannt): *Druid launches rehearsals for Leenane Trilogy*. Galway Advertiser, 01.05.1997.
(unbekannt): *Theatre*. Galway Advertiser, 12.06.1997.
(unbekannt): *Pride of Galway*. Galway Advertiser, 26.06.1997.
(unbekannt): (unbekannt). City Tribune, 04.07.1997.
Penelope DENING: *The Wordsmith of Camberwell*. The Irish Times, 08.07.1997, Seite 12.
(unbekannt): *The Leenane Trilogy*. Evening Standard, 10.07.1997.
J. C.: (unbekannt). TLS, 11.07.1997, Seite 16.
Charles SPENCER: *Tall tales and consolation for a stranger in rural Ireland*. The Daily Telegraph, 19.07.1997.
(unbekannt): *The McDonagh Enigma*. The Irish Times, 31.07.1997.
Sighle MEEHAN: *Twenty one years on - and the Festival comes of age*. Connacht Tribune, 01.08.1997.
(unbekannt): (unbekannt). Birmingham Post, 02.08.1997.
David BENEDICT: *The Plays*. The Independent, 02.08.1997.
(unbekannt): *Curtain up on drama fest*. The Evening Herald, 26.08.1997.
*Vanessa FRIEDMAN: *The fab five*. Elle, September 1997, Seite 284.
(unbekannt): *Hawk's Well Feast!*. Leitrim Observer, 12.09.1997.
Teresa NERNEY: *The Wild West*. RTE Guide, 12.09.1997.
(unbekannt): *Acclaimed Leenane Trilogy at the Palace*. Evening Echo (Cork), 13.09.1997.
Evane KING: *Making a Prize Cut!*. Donegal Democrat, 18.09.1997.
(unbekannt): *Skullduggery at the Hawk's Well*. Sligo Weekender, 17.10.1997.
(unbekannt): *Town Hall on the Net*. Tuam Herald, 18.10.1997.
Jocelyn CLARKE: *Strange days*. Tribune Magazine, 19.10.1997.
Paddy KEHOE: *Review*. RTE Guide, 24.10.1997.
(unbekannt): *Abbey play after Druid*. Southern Star, 08.11.1997.
Robert L. KING: *Tradition*. North American Review, November, Dezember 1997, Seite 45 – 49.
(unbekannt): *Theater und Konzerte*. Die Presse, 02.12.1997.
Shane FOLEY: *Druid at Belltable / It's happenin' in Limerick*. Limerick Leader, 06.12.1997.
(unbekannt): *Skull at Belltable*. Evening Echo (Cork), 09.12.1997.
(unbekannt): *Brochure encourages emigrants to return home for good*. Galway Advertiser, 25.12.1997.
Jocelyn CLARKE: *Play with a novel twist*. Sunday Tribune, 28.12.1997.
(unbekannt): *A Skull in Connemara*. (unbekannt), (unbekannt) 1997.
Declan HASSETT: *Royal visit a real treat*. (unbekannt), (unbekannt) 1997.

1998:

- (unbekannt): *Tarry to travel?*. The Irish Times, 22.01.1998.
- *Vanessa FRIEDMAN: *Britain's bad boy*. Mirabella, Jänner, Februar 1998, Seite 27.
- *Henry PORTER: *Saint Martin*. Vanity Fair, Februar 1998, Seite 98.
- *Anthony GARVEY: *Trilogy plays reap awards*. (unbekannt), 26.02.1998.
- Maria FLEMING: *Rave Reviews for Galway's Druid Theatre Company*. (unbekannt), 27.02.1998.
- Rolf C. HEIMKE: *London im Winter seines Spaßvergnügens*. Der Standrad, 28.02.1998, Seite 9.
- *Richard AVEDON: *Between the acts*. The New Yorker, 09.03.1998, Seite 66.
- Press Release Rod Hall Agency: *McDonagh Takes New York by Storm*. 11.03.1998.
- Helena MULKERN: *McDonagh Play Gets Mixed Reaction*. The Irish Times, 09.04.1998, Seite 5.
- Michael SOMMERS: *Weak direction undercuts McDonagh's "Cripple"*. The Staten Island Advance, 10.04.1998.
- Declan HESSETT: *Fairytale of New York*. The Examiner, 20.04.1998.
- *John SIMON: *Lost will and testament*. New York, 20.04.1998, Seite 64.
- (unbekannt): (unbekannt). The Sunday Times, 26.04.1998.
- Vincent CANBY: *Is the New Hot Playwright Profound or Just Sick?*. The New York Times, 26.04.1998, Seite 8.
- Dermot O'GARA: *Irish play heads for huge success on Broadway*. The Examiner, 28.04.1998.
- Maria FLEMING: *Broadway Success, For Druid Theatre Company's Award winning Production*. Druid Theater Company. Mai 1998.
- *Michael C. O'NEILL: *Performance review*. Theatre Journal, Mai 1998, Seite 257.
- David (unbekannt): *(Opening Night)*. Tuam Herald, 09.05.1998, (1. Seite fehlt!).
- John O'MAHONY: *Delighted cast don't let sun go down on Galway's triumph*. The Irish Independent, 09.06.1998.
- Eddie HEARNE: *Anna Manahan Crowned "Queen Of Broadway"*. (unbekannt), 12.06.1998.
- (unbekannt): *John B. Keane's The Matchmaker*. Westmeath Independent, 19.06.1998.
- Barry ROCHE: *Exploring rhythms of spoken word*. The Irish Times, 19.09.1998.
- *Claude BRODESSER: *"Lonesome" Looks West*. Variety, 23.11.1998, Seite 55.
- *Terrence RAFFERTY: *Into thin Eire*. Gentlemen's Quarterly, Dezember 1998, Seite 93.
- (unbekannt): *Druid - World Premiere*. City Tribune, 04.12.1998.
- Robin POGREBIN: *Watching a Big Hit Steal Up on a Small Theatre*. The New York Times, 11.12.1998, Seite ? – 34.
- David NOWLAN: *Rewind 98*. The Irish Times, 15.12.1998.
- Press Release von Druid Theatre Company: *Druid do it again*. (unbekannt) 1998.
- Brian ROHAN: *"Beauty Queen" Nominated for Six Tonys*. The Craic (USA), (unbekannt) 1998.
- Michael ROSS: *... speaks louder than words*. (unbekannt), (unbekannt) 1998, Seite 5.

1999:

- (unbekannt): *Der Einsamer Westen*. Format, 12.03.1999, Seite 156.
- Fintan O'TOOLE: *NYC Findes "Beauty" Ends*. The New York Daily News, 14.03.1999.
- Fintan O'TOOLE: *A Great Play By the Irish "The Lonesome West" Wrests the Crown from "Beauty Queen"*. The New York Daily News, 28.04.1999, Seite 48.
- (unbekannt): *Four Tony nominations for Druid's "Lonesome West"*. RTE Guide, 04.05.1999.
- *John SIMON: *Blood brothers*. New York, 10.05.1999, Seite 67.
- *John LAHR: *Family romance*. The New Yorker, 24.05.1999, Seite 99.
- Carolyn CLAY: *Cripple kick*. Theater Boston Phoenix. 27.05.1999.
- Mary TROTTER/ Denise WALLEN: *Performance review*. Theatre Journal, Oktober 1999, Seite 336 – 339.

2000:

- *Nile LANNING: *Americans Stage British Invasion*. New York, 21.02.2000, Seite 11
- Rick PENDER: *Natural Storyteller*. (unbekannt), 02. – 08.03.2000.
- Jackie DEMALINE: *Playwright's pen oozes Ireland*. The Enquirer, 04.03.2000.
- Jane LABOUS: *The Beauty Queen of Leenane by Martin McDonagh*. Daily Info, Oxford, 19.04.2000.
- Markland TAYLOR: *Harris on board for "Leenane"*. Variety, 08. – 14.05.2000, Seite 206.
- Misha BERSON: *Ex-bad boy playwright edges back into spotlight*. The Seattle Times, 16.07.2000.
- Misha BERSON: *ACT digs up laughs, suspense in grisly 'Skull In Connemara'*. The Seattle Times, 31.07.2000.

John LONGEBAUGH: *Gravely Mistaken – Martin McDonagh's new comedy hits pay dirt*. Seattleweekly, 02.08.2000.
 Arthur LAZERE: *The Beauty Queen of Leenane by Martin McDonagh*. (unbekannt), 08.08.2000.
 (unbekannt): *Der Krüppel von Inishmaan*. (Münster), 09.09.2000.
 *Robert L. KING: *The Irish and Others*. North American Review, November, Dezember 2000, Seite 43.
 Werner HUBER: *Die Beauty Queen of Leenane*. Programmheft der Studiobühne der Universität Paderborn, Dezember 2000.
 Rob CURRAN: *The Cripple of Inishmaan: Revolting Defects, Cruel Pleasures*. Austin Cronicle, 01.12.2000.
 Burkhard BATTRAN: *Ein anrührender Schocker*. Neue Westfälische, 04.12.2000.

2001:

*Logan HILL: *The M&M Boys*. New York, 19.02.2001, Seite 201.
 James HANNAHAM: *Bone-crushing entertainment*. Villagevoice, 26.02.2001.
 Maureen MURPHY: *Is the author of the Leenane trilogy the unwilling heir to Irish tradition?*. (unbekannt), Frühling 2001.
 NANCYFRANKLIN: *Clash by Night*. Newyorker, 05.03.2001.
 *John SIMON: *Graveyard Humor*. New York, 12.03.2001, Seite 71.
 Andreas HERZOG: *Im Nachhinein*. RZV, April 2001.
 Ben BRANTLEY: *Wearing Everyone's Shoes, Yet Being Themselves*. The New York Times, 02.04.2001.
 *Penelope DENING: *The Scribe of Kilburn*. The Irish Times, 18.04.2001.
 Jack PURDY: *Age Before Beauty*. Baltimore City Paper, 25.04.2001.
 Press Release von Druid Theatre Company: *The Lonesome West*. 14.06.2001.
 John W. YOUNG: *Irish inmates – Humor, heartache and horror surround McDonagh's Beauty Queen*. Newsreview, 08.09.2001.
 (unbekannt): *Bachler fordert mehr Subventionen und spielt heuer viele neue Stücke*. Die Presse, 22.09.2001.
 Christiane HOFFMANS: *Meine Phantasien müssen raus*. Die Welt, 30.09.2001.
 (unbekannt): *Der Leutnant von Inishmore*. (Bochum), Oktober 2001.
 Martin BUKERT: (*Der Leutnant von Inishmore*). WDR Hörfunk, 02.10.2001.

2002:

Benedict NIGHTINGALE: *What does realistic mean on the stage, anyway?*. The New York Times, 13.01.2002, Seite 5.
 Matt WOLF: *The Lieutenant of Inishmore*. Variety, 13.01.2002.
 (unbekannt): *Bloody Horror Picture Show*. ORF Radio, 25.01.2002.
 *Joan FitzPatrick DEAN: *The Lieutenant of Inishmore*. Theatre Journal, März 2002, Seite 161 – 163.
 *Robert L. KING: *New Plays and a Modern Master*. North American Review, März, April 2002, Seite 45 – 49.
 Gerald BERKOWITZ: *The Lieutenant of Inishmore*. Theatreguide London, Juni 2002.
 Lyn GARDNER: *Martin McDonagh's Bloody Splatterfest: The Lieutenant of Inishmore*. The Guardian, 29.06.2002, Seite 21.

2003:

Ingrid BEERBAUM: *So schlimm kann Irland nicht sein*. Berliner Stadtzeitung, August 2003.
 Barbara PETSCH: *Kino, Theater, Psychologie: Eintauchen in den Herbst*. Die Presse, 25.09.2003.
 (unbekannt): *Der Krüppel von Inishmaan*. NDR, 02.10.2003.
 (unbekannt): *Die Beauty Queen von Leenane*. Mitteldeutsche Zeitung, 03.10.2003.
 H. S. M.: *Ein wenig Tragik – und viele Schimpfworte*. Abendblatt, 04.10.2003.
 M. N.: *Der Zauber märchenhafter Ironie ist leider verloren gegangen*. Die Welt, 04.10.2003.
 Brigitte SCHOLZ: *Wildnis und jede Menge roher Eier*. Hamburg Nachrichten, 06.10.2003.
 Birgit SCHMALMACK: *Hard aber herzlich*. Hamburgtheater, 14.10.2003.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Akademietheater, November 2003.
 (unbekannt): *The Pillowman*. hs Verlag, 13.11.2003.
 Alastair MACAULAY: *Tarantino of the Troubles lays Orieland to rest*. Financial Times, 15.11.2003.
 Detlef FRIEDRICH: *Schwarz und giftgrün*. Berlinerzeitung, 15.11.2003.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Deutsches Theater Berlin, 20.11.2003.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Burgtheater, 20.11.2003.

*Toby YOUNG: *Shock tactics*. Spectator, 22.11.2003, Seite 66.
 Christine DILLER: *Auf der Insel*. Münchner Merkur, 27.11.2003.
 Mathias HEJNY: *Irische Überraschungen*. Abendzeitung, 28.11.2003.
 *Toby LICHTIG: *It must the way he tells them*. TLS, 28.11.2003, Seite 20.
 Astrid MATHIS: *Theaterkritik ist Theater*. Deutsches Theater Berlin, Dezember 2003.

2004:

Dan TARKER: *The Good, the Bad, and the Irish*. (unbekannt), 2004.
 Johanan TRILSE-FINKELSTEIN: *Berliner Theaterspaziergänge*. Ozzietzky, Jänner 2004.
 Jake BRUNGER: (unbekannt). UK Roundup, 06.02.2004./10.04.2004.
 Justin MECKERT: *Around Town*. Atlanta, Mai 2004, Seite 78 – 88.
 (unbekannt): *Die Leenane-Trilogie*. Theater Basel, 07.05.2004.
 Paul BARZ: *Wenn dich die bösen Buben locken, bleib zuhaus...* WAMS, 09.05.2004.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Hs Verlag, 15.05.2004.
 (unbekannt): *Zahm und halbherzig: Martin McDonaghs "Der Kissenmann" im Malersaal*. Hamburger Abendblatt, 17.05. 2004.
 K. MÜLLER-ROSELIUS: *Der Totmacher wird totgemacht*. Die Welt, 17.05.2004.
 Birgit SCHMALMACK: *Kindliche Opfer werden zu erwachsenen Tätern*. Hamburgtheater, 25.05.2004.
 Almuth SPIGLER: *Wenn Die Kultur Diskutiert: Was können Katzen dafür?*. Die Presse, 23.06.2004.
 *Jesse GREEN: *Your Brit Parade*. Elle, August 2004, Seite 84.
 Robert HOFER: *"Pillow" talk: Crudup back to B'Way*. Daily Variety, 17.08.2004, Seite 1/9.
 Lee WILSON: *Buried Child by Sam Shephard at the National Theatre Lyttleton*. (unbekannt), 13.10.2004.
 Jake BRUNGER: *Dreyfuss out, Lane in!*. UK Roundup, 22.10.2004.
 Wolf BANITZKI: *Es war einmal... oder wenn Märchen wahr werden*. Residenztheater, November 2004.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Residenztheater, November 2004.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. hs Verlag, 13.11.2004.
 Nobuko TANAKA: *Satire booms in dark dramatic fantasies*. The Japan Times, 17.11.2004.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Kosmos Theater Bregenz, Dezember 2004.
 Michael C. O'NEILL: *Mourning Becomes Electra/The Pillowman*. Theatre Journal, Dezember 2004, Seite 668 – 691.
 Graham SPENCER: *The Pillowman*. (unbekannt), Dezember 2004.
 Robert HOFER: *"Pillowman" tucked in for run on Broadway*. Daily Variety, 01.12.2004, Seite 6.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Theater Ingolstadt, 02.12.2004.
 Daniel YURGAITIS: *The Cripple of Inishmaan*. NS Uni Aberdeen, 02.12.2004.
 (unbekannt): *National Theatre receives four 2004 Evening Standard Awards*. (unbekannt), 13.12.2004.
 Hanno SCHUSTER: *Theater packend wie ein Film*. Vorarlberger Nachrichten, 15.12.2004, Seite C5.

2005:

(unbekannt): *Winner*. BBC, 2005.
 Neil GENZLINGER: *Not-So-young Romance*. The New York Times, 30.01.2005.
 *Catherine REES: *The Good, the Bad, and the Ugly: the Politics of Morality in Martin McDonagh's The Lieutenant of Inishmore*. New Theatre Quarterly, Februar 2005, Seite 28 – 33.
 Barbara TEICHELMANN: *Fraglich – Der Kissenmann*. Cult Zeitung, Februar 2005.
 Lyn GARDNER: *The Pillowman*. The Guardian, 07.02.2005.
 Jamal TUSCHICK: *Alles vorgeschrieben: "Wer ist schuld am "Kissenmann": Die Mainzer Kammerspiele verhandeln den Fall*. Frankfurter Rundschau, 28.02.2005.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Escher Theater, März 2005.
 *Jesse GREEN: *OnStage*. Elle, März 2005, Seite 274.
 *Adam GREEN: *The sunshine boys*. Vogue, März 2005, Seite 404.
 (unbekannt): *(Beautyqueen)*. Linzer Rundschau, 16.03.2005.
 (unbekannt): *This Week*. The New Yorker, 21.03.2005, Seite 8.
 (unbekannt): *Photo Preview: The Pillowman*. (unbekannt), 30.03.2005.
 Robert FELDBERG: *Scenes as dark as the most chilling nightmares*. The Record, 11.04.2005.
 Misha BERSON: *On Broadway dark thoughts and deeds in new dramas*. The New York Post, 11.04.2005.
 *Ben STROTHMANN: *Photo Coverage: The Pillowman Opening Night After-Party*. (unbekannt), 11.04.2005.
 (unbekannt): *Were Critics Seduced by the Stories in Martin McDonagh's Pillowman?*. (unbekannt), 11.04.2005.

Jeremy McCARTER: *Torture, Vengeance, and Murder? Priceless*. New York Sun, 11.04.2005.
 Frank SCHECK: *The Pillowman*. Hollywoodreporter, 12.04.2005.
 Robert HOFER: *Tortured Laughs*. Daily Variety, 18.04.2005, Seite 47.
 Michael FEINGOLD: *Story Horror*. Village Voice, 19.04.2005.
 *John SIMON: *Exquisite Corpses*. New York, 25.04.2005, Seite 76.
 Ben BRANTLEY: *Michael Stuhlbarg*. The New York Times, 29.04.2005.
 Robert HOFER: *"Spamalot" nabs a lot of Desk noms*. Daily Variety, 29.04.2005, Seite 1/26.
 Terry GRIMLEY: *Culture: Sleeping Giant of Literature; The National Theatre Brings Its Hit Play The Pillowman*. Birmingham Post, 01.05.2005.
 (unbekannt): *Die rhetorische Fäkalflut lässt viele Fragen offen*. Baden-Baden, 02.05.2005.
 (unbekannt): *Spamalot, Doubt, Pillowman and Glengarry Glen Ross...* (unbekannt), 09.05.2005.
 (unbekannt): *Tony Award Nominations Announced*. (unbekannt), 10.05.2005.
 (unbekannt): *Drama Critics' Circle Honors Doubt and The Pillowman*. (unbekannt), 11.05.2005.
 Fintan O'TOOLE: *Spellbinding mix of horror and wit*. The Irish Times, 15.05.2005.
 (unbekannt): *Drama Desk Award Winners Announced*. (unbekannt), 22.05.2005.
 Zachary PINCUS-ROTH: *No "doubt" about it*. Daily Variety, 26.05.2005, Seite 15.
 Ben STROTHMANN: *Photo Coverage: Actors' Fund of America Gal.* (unbekannt), 26.05.2005.
 *Logan HILL: *Free Billy*. New York, 30.05.2005, Seite 89 – 90.
 *Robert L. KING: *Pillowman, Form and Tradition*. North American Review, Mai – August 2005, Seite 78 – 83.
 (unbekannt): *Tony Award Winners Announced*. (unbekannt), 05.06.2005.
 (unbekannt): *Tony Award Winner Speeches*. (unbekannt), 06.06.2005.
 (unbekannt): *The Pillowman Celebrates 100th Performance Tonight*. (unbekannt), 07.06.2005.
 (unbekannt): *Best Plays of Theater Yearbook '04-'05 Announced*. (unbekannt), 21.06.2005.
 (unbekannt): *Brantley & Isherwood Debate Pillowman*. (unbekannt), 22.06.2005.
 (unbekannt): *Pinter, Sheik, More Featured in Atlantic '05-'06 Season*. (unbekannt), 02.08.2005.
 (unbekannt): *Sheik's Spring Awakening Blooms at Atlantic Theater in '06*. (unbekannt), 02.08.2005.
 (unbekannt): *The Pillowman to Play Final Performance on Sept. 18*. (unbekannt), 03.08.2005.
 (unbekannt): *Glengarry and Constant Wife Benefits Held Aug. 14. & 21*. (unbekannt), 10.08.2005.
 (unbekannt): *Casting Set for Atlantic's Intelligent Design of Jenny Chow*. (unbekannt), 17.08.2005.
 (unbekannt): *Billy Crudup Lines Up New Films After Pillowman*. (unbekannt), 31.08.2005.
 (unbekannt): *Pillowman Recoups Investment and Will Close at a Profit*. (unbekannt), 12.09.2005.
 (unbekannt): *Peters, Goldblum and Ivanek Chat on Breakfe*. (unbekannt), 16.09.2005.
 (unbekannt): *Der Einsame Westen*. Schauspielhaus Chemnitz, 28.10.2005.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. SO-bayrisches-Städtetheater, Oktober 2005.
 (unbekannt): *Der Kissenmann*. Badisches Staatstheater Karlsruhe, 24.11.2005.
 John H. RICHARDSON: *Martin McDonagh*. Esquire, 01.12.2005, Seite 208 – 252.

2006:

Gabriel GREENE: *Interrogation McDonagh*. Steppenwolftheater 2006/2007.
 Everett EVANS: *Pillowman' goes where others won't: Alley production lives up to the original*. Houston Chronicle, 03.02.2006.
 (unbekannt): *Profile: Martin McDonagh: The "greatest" playwrighter looks forward to Oscar night*. The Sunday Times, 05.02.2006.
 Adam DAWTNEY: *Authors of page, stage ready for screen test*. Variety, 27.02.2006, Seite A1 – A.
 David ROONEY: *The Lieutenant of Inishmore*. Variety, 27.02.2006.
 Gabriel SNYDER: *Focus fostering pic pair*. Daily Variety, 10.03.2006, Seite 4/15.
 Misha BERSON: *Theater Provocative Pillowman heads up daring new ACT season*. Seattle Times, 19.03.2006.
 (unbekannt): *Der Krüppel von Inishmaan*. (tschechische Aufführung), 25.03.2006.
 Misha BERSON: *Horrors imagined and real in "The Pillowman"*. Seattle Times, 28.03.2006.
 Caryn JAMES: *Martin McDonagh Finds His Inner Thug as Film Director*. The New York Times, 04.04.2006.
 (unbekannt): *The Man Behing the Pillowman*. (unbekannt), 04.05.2006.
 Matthew CHENEY: *The Pillowman*. (unbekannt), 06.05.2006.
 *Jeremy McCARTER: *Humor Me Here- Real laughs make a too-rare appearance on Broadway*. NY Magazin, 06.05.2006.
 *(unbekannt): *Theater*. New York, 08.05.2006, Seite 92 – 94.
 Ian MOHR: *Despite pic plans, scribe pledges fidelity to theater*. Variety, 08.05.2006, Seite 89 – 90.
 Robert RIDDELL: *The Gore at "Inishmore"*. Daily Variety, 11.05.2006, Seite 11.
 Zachary PINCUS-ROTH: *Thrice uopn this island*. Variety, 22.05.2006, Seite A4.

Cathleen MCGUIGAN: *It's an Irish Spring on Broadway*. Newsweek (Atlantik Edition), 29.05.2006, Seite 58. (Pacific Edition: Seite 56./Newsweek: Seite 66.)
 (unbekannt): *Theatre*. Indianapolis Monthly, Juni 2006, Seite 52 – 53.
 Ben BRANTLEY: *The Eleanor Rigby School of Drama*. The New York Times, 04.06.2006.
 Tom WILLIAMS: *Exceptional acting lands dark Irish play*. (unbekannt), 04.06.2006.
 John BEER: *Recommended*. (unbekannt), 08.06.2006.
 Melissa Rose BERNARDO: *Tony Up!*. Entertainment Weekly, 09.06.2006, Seite 147.
 Scott BROWN: *The Lieutenant of Inishmore*. Entertainment Weekly, 09.06.2006, Seite 147.
 Jason CLARK: *Irish Ayes*. Entertainment Weekly, 09.06.2006, Seite 146.
 Kerry REID: *Dark Family Fable in "Queen"*. (unbekannt), 09.06.2006.
 *(unbekannt): *New Scribe tribe stars span globe*. Daily Variety, 23.06.2006, Seite A10 – A11.
 Adam DAWTREY: *Martin McDonagh*. Daily Variety, 23.06.2006, Seite A12.
 Martha LAVEY: *The Pillowman*. Steppenwolftheatre, Juli 2006.
 David NEW: *True Stories*. Steppenwolftheatre, Juli 2006.
 Ana KUZMANIC: *Designer's Notebook*. Steppenwolftheatre, 12.07.2006.
 Ben BRANTLEY: *In London This Summer, the Hot New Play Is an Endangered Species*. The New York Times, 22.07.2006.

2007:

Priya JAIN: *The Lieutenant of Inishmore – M.McDonagh's Comically Violent Thriller*. (unbekannt), 2007.
 Ben WATHERHOUSE: *The Pillowman; Martin McDonagh is all right, the kids are anything but*. (unbekannt), 21.02.2007.
 Town Hall Theatre: *The Cripple of Inishmaan and The Lieutenant of Inishmore at the Town Hall Theatre*. Februar, März 2007.
 J.D. ATKINSON: *The Beauty Queen of Leenane*. (unbekannt), 01.03.2007.
 Kevin CATCHPOLE: *The Beauty Queen of Leenane*. (unbekannt), 01.03.2007.
 David CHADDERTON: *The Beauty Queen of Leenane*. (unbekannt), 01.03.2007.
 Philip FISHER: *The Beauty Queen of Leenane*. (unbekannt), 01.03.2007.
 Philip FISHER: *The Pillowman*. 01.03.2007.
 Peter LATHAN: *The Pillowman*. (unbekannt), 01.03.2007.
 Ian WILLOUGHBY: *Irish drama booming in Czech Republic*. Radio Prague, 16.03.2007.
 Peter MARKS: *Incubator for Theater Innovators*. Washington Post, 18.03.2007, Seite N01.
 Peter MARKS: *The Pillowman Bedtime Stories With Nightmares Built In*. Washington Post, 20.03.2007, Seite C01.
 Alan R. HALL: *Manbites Dog Theater: Martin McDonagh Outdoes Himself in The Pillowman, Which Is Not Necessarily a Good Thing*. (unbekannt), 19.04.2007.
 (unbekannt): *Grimm edge to twisted story*. The Australian, 28.05.2007.
 David CUTHBERT: *Pillowman stalks he stage at Le Petit*. (unbekannt), 06.08.2007.
 Richard OUZOUNIAN: *McDonagh's plays not for the squeamish, Bloody Good*. The Star, 16.09.2007.
 Julie YORK COPPENS: *Play hard to watch, but harder to miss*. (unbekannt), 17.09.2007.
 Howard SHAPIRO: *Irish brothers, foul and funny, face life without Father*. The Inquirer, 21.09.2007.
 John BARRY: *The Interrogation*. Baltimore City Paper, 03.10.2007.
 Barry GAINES: *Lieutenant*. (unbekannt), 27.10.2007.
 Brent HARTINGER: *The Cripple of Inishmaan at UPS*. (unbekannt), 29.10.2007.
 Julie YORK COPPENS: *Mystery, macabre in a mad mix Pillowman is intense, hilarious, and always leaves us wondering*. (unbekannt), November 2007.
 Ann Marie OLIVA: *The Pillowman*. (unbekannt), 09.11.2007.
 Cloin DABKOWSKI: *Pillowman*. Buffalonews, 19.11.2007.

2008:

Henry MCDONALD: *Writer who has taken his dark tales of Irish gunmen from stage to big screen*. The Guardian, 25.04.2008.
 (unbekannt): *The culture agenda*. The Sunday Times Culture supplement, 29.06.2008, Seite 3.
 (unbekannt): *An Grianan Theatre*. Donegal Democrat, 24.07.2008, Seite 20.
 Garry SMYTH: *Strong literary strand runs though Dublin Theatre Festival line-up*. The Irish Times, 31.07.2008, Seite 3.
 Charlie McBRIDE: *Martin McDonagh – back to where it all started*. Galway Advertiser, 11.09.2008.
 (unbekannt): *TV star comes to Cork for Opera House play*. Cork Evening Echo, 15.09.2008, Seite 14.
 (unbekannt): *Best seat in the house for people on margins*. Daily Irish Mail, 15.09.2008, Seite 15.

Sue CONLEY: *Stage Struck*. The Evening Herald, 18.09.2008, Seite 8.
 Daithi RAMSEY: *Druid Time!*. Donegal People Press, 28.10.2008, Seite 16.
 (unbekannt): *Dramatically spoiled*. Donegal Democrat, 30.10.2008, Seite 34.
 (unbekannt): *Aaron Monaghan in The Cripple of Inishmaan at Oxford Playhouse*. Swindon Advertiser, 05.11.2008.
 (unbekannt): *Onstage*. Evening Herald, 13.11.2008, Seite 22.
 (unbekannt): *Lycky Charms*. The New Yorker, 17.11.2008, Seite 36.
 Olaf TYARANSEN: *My favourite Martin*. Hot Press, 19.11.2008, Seite 54.
 (unbekannt): *Going Going*. The Irish Times, 21.11.2008, Seite 19.
 Andrew GANS: *Molly, Mullen, Vennema and More to Star in Atlantic's Cripple of Inishmaan*. Playbill, 25.11.2008.
 Brian Scott LIPTON: *Full Cast, Creative Team Announced for Atlantic's Cripple of Inishmaan*. Theatermania, 25.11.2008.
 (unbekannt): *Headlines: Casting, Details Set for McDonagh's The Cripple of Inishmaan at Atlantic Theater*. Broadway.com, 25.11.2008.
 (unbekannt): *Atlantic Presents McDonagh's The Cripple of Inishmaan*. Broadway.com, 25.11.2008.
 (unbekannt): *The Cripple of Inishmaan at the Linda Gross Theater*. NY Theatre Guide, 25.11.2008.
 Dave ITZKOFF: *"Inishmaan" Revival Brings Irish Cast*. The New York Times, 26.11.2008, Seite C 2.
 Gordon COX: (unbekannt). Variety, 01.12.2008, Seite 10.
 Ernio HERNANDEZ: *Photo Call*. Playbill, 17.12.2008.
 (unbekannt): *The Cripple of Inishmaan*. Broadway.com, 18.12.2008.
 Kitty HOLLAND: *Druid production of McDonagh play well received in New York*. The Irish Times, 24.12.2008, Seite 4.

2009:

(unbekannt): *If you do only 1 thing...* Time Out New York, 01. – 07.01.2009.
 Ciaran BYRAE: *Hitmen on target for Oscar*. The Irish Independent, 19.11.2008, Seite 4.
 (unbekannt): *Clarification*. The Irish Independent – Broadsheet, 27.01.2009, Seite 4.
 (unbekannt): *New York's finest may not beat their feet to B'way*. Variety, 23.02.2009, Seite 26.
 Michael PORTANTIERE: *Give my Regards to Off-Broadway*. Broadwaystars, 23.02.2009.

VI.4. Internetadressen und Links:

VI.4.1. Zeitungsarchive:

Auch im Digitalen Zeitalter gibt es keine Garantien, Zeitungsartikel online finden zu können. Einige Zeitungen haben hervorragende Archive auch kostenlos online, andere nur bis zu bestimmten Jahren (so sind ältere Artikel nicht mehr auffindbar oder werden vielleicht erst digitalisiert – das betrifft auch Artikel, die für diese Arbeit interessant gewesen wären), oder nur gegen verhältnismäßig hohe Gebühren abrufbar. Als Ergänzung dieser Arbeit waren diese Archive aber auf alle Fälle ein entscheidender Vorteil:

The Guardian:
<http://www.guardian.co.uk/>

The New York Times:
<http://www.nytimes.com/>

The Irish Times:
<http://www.irishtimes.com/>

Times:
<http://www.timesonline.co.uk/tol/news/>

The Independent:
<http://www.independent.co.uk/>

The Irish Independent:
<http://www.independent.ie/>

Variety:
<http://www.variety.com/>

Mail on Sunday:
<http://www.mailonsunday.co.uk/mailonsunday/index.html>

Financial Times:
<http://www.ft.com/home/europe>

Der Standard:
<http://derstandard.at/>

Die Presse:
<http://diepresse.com/>

VI.4.2. Diverse Homepages:

Neben diversen Zeitungsarchiven gibt es auch viele Homepages mit weiteren Informationen zu den Stücken Martin McDonaghs. Einige Theaterhomepages haben ein gutes Archiv (andere leider gar nicht) und auch ältere Beiträge sind noch nach Jahren abrufbar.

“THE PILLOWMAN Martin McDonagh's latest, at the National, meets with little delight in Jane Edwardes and Charles Spencer. Dominic Cavendish hosts.”
http://www.theatrevoice.com/listen_now/player/?audioID=68
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage des Town Hall Theatre, Galway:
<http://www.tht.ie/>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage mit gutem Archiv zu einigen Inszenierungen. (Hauptsächlich *The Pillowman* in New York).
<http://www.theatermania.com>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *A Skull in Connemara* am Rocket Theatre 2000, Manchester.
http://www.rockettheatre.co.uk/p_skull.htm
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *The Lieutenant of Inishmore* am Actors Theatre 2007, New York.
<http://www.atphx.org/index.taf?mnid=performance&ecid=1174470545>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *The Lonesome West* am An Grianán Theatre 2005, Letterkenny.
<http://www.angrianan.com/inhouse/lonesome/index.html>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Information zu *The Pillowman* am Auckland Theatre, Auckland.
<http://www.atc.co.nz/AboutUs/News/Detail.aspx?id=753>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Artikel von Fintan O'Toole in BOMB:
<http://www.bombsite.com/issues/63/articles/2146>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage von *Brügge sehen... und sterben?* auf Deutsch:

<http://www.brueggesehenundsterben.de/>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *Cripil Inis Meáin* im Taibhdhearc 2009, außerhalb Galways.

<https://galwayartsfestival.ticketsolve.com/shows/8527459/events>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *Der Kissenmann* im Akademietheater 2003/2004, Wien.

<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/vorschau/4879.php>

Seite existiert nicht mehr.

Information zu *Der Krüppel von Inishmaan* im Oldenburgischen Staatstheater 1998:

http://www.nordwestfilm.ch/der_krueppel_von_inishmaan_presse.html

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage des Theater Drachengasse, Wien:

<http://www.drachengasse.at/>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *In Bruges*:

http://www.filminfocus.com/focusfeatures/film/in_bruges/overview

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Aufsatz über *In Bruges* im Filmmagazin ray:

<http://www.ray-magazin.at/2008/0508/bruegge.htm>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage von Francis O'Connor mit einigen Fotos von diversen Inszenierungen:

<http://www.francisoconnor.co.uk/index.html>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage von Hartmann & Stauffacher:

<http://cms.hsverlag.com/>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage des Max Reinhardt Seminars, Wien:

<http://www.maxreinhardtseminar.at/mrs.php?Sel=66>

letzter Zugriff: 04.07.2009.

Informationen zu *The Pillowman* am Steppenwolf Theater 2006 – 2007, Chicago.

<http://www.steppenwolf.org/watchlisten/backstage/archive.aspx>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *Der Leutnant von Inishmore* am Akademietheater 2001/2002, Wien:

http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/magazin/vorspiel/VORSPIEL_19_03.pdf

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Internet Broadway Database; Informationen zu den Spielzeiten der Stücke Martin McDonaghs:

<http://www.ibdb.com/person.php?id=7574>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu Martin McDonagh vom Irish Theatre Institut:

<http://www.irishplayography.com/search/person.asp?PersonID=3309>

letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage des Steppenwolf Theaters:

<http://www.steppenwolf.org>

letzter Zugriff: 02.11.2009.

Informationen zu Martin McDonagh der literary Encyclopedia:
<http://www.litencyc.com/php/people.php?rec=true&UID=5811>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu Martin McDonagh auf
<http://broadwayworld.com/people/?personid=8230>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu Publikationen der Stücke Martin McDonaghs:
<http://www.doollee.com/PlaywrightsM/mcdonagh-martin.html>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Ausführliche Homepage zu Martin McDonagh:
<http://www.martinmcdonagh.net/theatre.htm>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Homepage des National Theatre, London, mit einigen Links:
<http://www.nt-online.org/?query=Martin+McDonagh&lid=16254&x=0&y=0>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu Produktionen der Stücke Martin McDonaghs in Russland:
<http://rtlb.ru/page.php?id=349>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Kritik zu *The Pillowman* am Booth Theatre, New York:
<http://www.hotreview.org/articles/profoundpath.htm>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Kritik zu *The Pillowman* am Steppenwolf Theater 2006 – 2007, Chicago
http://ptatlarge.typepad.com/ptatlarge/2006/09/the_pillowman_a.html
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *The Beauty Queen of Leenane* am Carpenter Square Theatre 2001, Oklahoma City:
http://www.carpentersquare.com/shows/show_beauty_queen.htm
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *The Beauty Queen of Leenane* vom British Theatre Guide:
<http://www.britishtheatreguide.info/reviews/BQleenane-rev.htm>
und weitere Artikel unter:
<http://britishtheatreguide.info.master.com/taxis/master/search/?q=Martin+McDonagh&xsubmit=Search&s=SS>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen zu *The Lonesome West* von der Anglo-Irish Theatre Group, Tübingen:
http://www.anglo-iren.de/west/west_p.htm
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen auf der Homepage der New York Times:
<http://query.nytimes.com/search/query?ppds=per&v1=MCDONAGH%2C+MARTIN&fdq=19960101&td=sysdate&sort=newest&ac=MCDONAGH%2C+MARTIN&rt=1%2Cdes%2Corg%2Cper%2Cgeo>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Informationen und Links zu *The Pillowman*:
<http://www.complete-review.com/reviews/dramauk/mcdonm1.htm>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Artikel über *The Pillowman* im Booth Theatre, New York, von Elyse Sommer – sowie weitere Links zu Artikeln zu anderen Stücken:
<http://www.curtainup.com/pillowman.html>
letzter Zugriff: 25.10.2009.

Rod Hall Agency – Agentur, die Martin McDonaghs Stücke vertritt:

http://www.rodhallagency.com/index.php?art_id=000026

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Homepage des Royal Court Theatre, London:

<http://www.royalcourttheatre.com/>

und der Link zu Informationen von *The Beauty Queen of Leenane* 1996:

<http://www.royalcourttheatre.com/reviews/beautyqueen.html>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Homepage des Theater Kosmos, Bregenz:

<http://www.theaterkosmos.at/>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Artikel über eine Inszenierung von *The Pillowman* an der Canadian Stage 2007:

<http://www.thestar.com/article/259023>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Homepage der Druid Theatre Company:

<http://www.druidtheatre.com/>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Homepage von Daniel Jesch mit Bildern von *Der Leutnant von Inishmore* 2002 am Akademietheater:

<http://www.daniel-jesch.de/Der-Leutnant-von-Inishmore.32.0.html>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Homepage von Aleks Sierz zum In-Yer-Face Theatre, Artikel über Martin McDonagh:

<http://www.inyerface-theatre.com/archive9.html#i>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Homepage mit dem Artikel von Joseph J. Feeney: *Martin McDonagh – Dramatist of The West*:

<http://www.studiesirishreview.ie/j/page620>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Artikel über *In Bruges*:

http://www.boston.com/ae/movies/articles/2008/02/10/playwrights_first_film_hangs_on_his_every_word/

letzter Zugriff: 26.10.2009.

Radiointerviews mit Martin McDonagh:

<http://minnesota.publicradio.org/display/web/2008/02/07/mcdonagh/?rsssour%20ce=1>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

VI.4.3. Einige der Videos auf You Tube:

You Tube Video eines Gesprächs von Collin Farrell und Martin McDonagh über *In Bruges*:

<http://www.youtube.com/watch?v=1BAAtLPdx1bw&feature=channel>

letzter Zugriff: 26.10.2009

You Tube Video eines Gesprächs von Collin Farrell und Brendan Gleeson über *In Bruges*:

<http://www.youtube.com/watch?v=DD1S3n3vol0&feature=related>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

You Tube Video eines Gesprächs mit Martin McDonagh mit Ausschnitten aus den Stücken:

<http://www.youtube.com/watch?v=-XUz6G6nrVw>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

You Tube Video Trailer von *The Cripple of Inishmaan* von der Druid Theatre Company 2008:

<http://www.youtube.com/watch?v=m7nuX09yEgM>

letzter Zugriff: 26.10.2009.

You Tube Video *The Lieutenant of Inishmore*: 2. Szene, ganz:
<http://www.youtube.com/watch?v=pUawrYRzVeY&feature=related>
Letzter Zugriff: 26.10.2009.

You Tube Video Trailer für *The Lieutenant of Inishmore* in New York:
<http://www.youtube.com/watch?v=6o9WETHZW7M>
Letzter Zugriff: 26.10.2009.

You Tube Video *The Pillowman* auf Amerikanisch (CATCO'S):
http://www.youtube.com/watch?v=cEF_gawg2nE&feature=related
Letzter Zugriff: 26.10.2009.

You Tube Video *The Pillowman* auf Russisch:
<http://www.youtube.com/watch?v=P7Wj1tviKu8&feature=related>
Letzter Zugriff: 26.10.2009.

You Tube Video *Der Kissenmann* in Deutschland:
<http://www.youtube.com/watch?v=uejTFvMR9wA&feature=related>
Letzter Zugriff: 26.10.2009.

You Tube Video *The Pillowman* in NY, Kommentare vom Regisseur:
<http://www.youtube.com/watch?v=s9-AeEzMtwI&feature=related>
Letzter Zugriff: 26.10.2009.

ANHANG:

Hier finden sich eine chronologische Liste der in dieser Arbeit erwähnten Aufführungen und alle Abschriften der Interviews in chronologischer Reihenfolge, die im Zuge der Recherchen entstanden sind.¹

Inszenierungen in chronologischer Reihenfolge der Premieren:

* ² <i>The Beauty Queen of Leenane</i>	01.02.1996	Druid Theatre Company	UA
<i>Die Schönheitskönigin von Leenane</i>	23.12.1996	Grillo Theater	dEA
<i>The Cripple of Inishmaan</i>	05.01.1997 ³	Royal National Theatre	UA
* <i>A Skull in Connemara</i>	04.06.1997	Druid Theatre Company	UA
* <i>The Lonesome West</i>	11.06.1997	Druid Theatre Company	UA
* <i>Die Schönheitskönigin von Leenane</i>	03.11.1997	Theater Drachengasse	öEA
* <i>Die Leenane-Trilogie</i>	06.03.1999	Schauspielhaus Graz	dEA
* <i>Der einsame Westen</i>	15.03.1999	Theater Drachengasse	
<i>Banroín an Lónáin</i>	Sommer 1999	Galway	
* <i>Der einsame Westen</i>	21.02.2001	Elisabethbühne	
<i>The Lieutenant of Inishmore</i>	11.05.2001	Royal Shakespeare Company	UA
<i>Der Leutnant von Inishmore</i>	28.09.2001	Berlin/Bochum	dEA
* <i>Der Leutnant von Inishmore</i>	25.01.2002	Akademietheater	
<i>Ualach an Uaignis</i>	Sommer 2002	Galway	
<i>Die Schönheitskönigin von Leenane</i>	31.10.2002	Bruneck	
<i>The Pillowman</i>	13.11.2003	Royal National Theatre	UA
* <i>Der Kissenmann</i>	20.11.2003	Akademietheater	dUA
* <i>Der Kissenmann</i>	17.12.2004	Kosmos Theater	
* <i>Die Beautyqueen von Leenane</i>	19.03.2005	Theater Eisenhand	
<i>Der Kissenmann</i>	Mai 2006	Max Reinhard-Seminar	
* <i>The Lieutenant of Inishmore</i>	23.08.2006	Co-Produktion	
* <i>The Cripple of Inishmaan</i>	Juli 2006/Feb 2007	Zelig Theatre	
* <i>The Lonesome West</i>	03.09.2008	Spiders Ancles, Rathoat	
* <i>The Cripple of Inishmaan</i>	16.09.2008	Druid- und Atlantic Theatre Company	
<i>Cripil Inis Meáin</i>	Sommer 2009	Galway	

¹ „Gespräch“ wird im Folgenden ein nur protokolliertes, nicht aufgezeichnetes Interview genannt. „Interviews“ sind die wörtlich wiedergegebenen Interviews. „Fragen“ bezeichnen Interviews, die via E-Mails entstanden sind.

² Mit * gekennzeichnete Inszenierungen werden in der Arbeit behandelt. Alle weiteren nur erwähnt.

³ Im Dezember gab es schon Voraufführungen.

Gespräch mit Michael Diskin vom 12.07.2006:

Das erste Gespräch mit Michael Diskin, dem Manager des Town Hall Theatres seit dessen Eröffnung 1996, fand am 12. Juli 2006 statt. Es gibt nur ein Protokoll, keinen Mitschnitt des Gesprächs.

Er erzählte mir gleich zu Beginn, dass es nur einige Jahre⁴ nach der Uraufführung eine gälischsprachige Übersetzung und Fassung des Stückes gab, dass in Galway gut aufgenommen wurde, in Connemara, d.h. in der ländlichen Gegend, aber nicht so gut. Der Unterschied, so Michael Diskin, zwischen der englischsprachigen und der gälischen Fassung spiegelt sich hauptsächlich im Bühnenbild wieder: die englischsprachige Inszenierung war, vor allem was das Bühnenbild betraf, zu akkurat, die gälischsprachige Inszenierung hingegen war offener. Michael Diskin beschrieb das Bühnenbild und meinte, es sei viel mit Torf und Sand gearbeitet worden.

Außerdem, so Michael Diskin, wäre die gälische Fassung des Stückes viel positiver aufgenommen worden. Vor allem die 'native speakers' hätten diese Fassung viel passender gefunden. Was aber, so Michael Diskin, vielleicht etwas mit der Kultur des Westens Irlands zu tun habe: die Kultur ist eine der armen Menschen; die Problematik dabei heute ist vor allem, dass man den Menschen nicht vorschreiben kann, arm zu sein, nur um diese Kultur zu erhalten. Aber gerade dies habe sich in dieser Inszenierung schön widerspiegelt: das Haus dient nur als Unterschlupf, als Schutz vor Kälte und Regen, die Landschaft ist fester Bestandteil des Lebens. Und so war die englischsprachige Fassung, in der alles 1:1 umgesetzt wurde, viel zu steril, die gälischen Inszenierung hingegen interpretierte vor allem das Bühnenbild viel offener.

So gab es auch einen gravierenden Unterschied bei den Aufführungen selbst. Michael Diskin erzählte mir von einer Nachmittagsvorstellung, die vor allem ältere Leute besuchten. Das ganze Stück über wurde sehr viel geredet – im Nachhinein bekam er die Erklärung: alles Geschehen auf der Bühne musste kommentiert werden.

Die englischsprachige Fassung hingegen wirkte für viele Einheimische als zu aufgesetzt, zu gekünstelt – was z.T. an der Sprache lag, die aber in Wirklichkeit, so Michael Diskin, gar nicht so anders ist, aber nicht so extrem. Für Fremde hingegen würde die Sprache vor allem lustig, wenn nicht gar niedlich wirken.

Dann erzählte Michael Diskin von den Anfängen des Theaters, dessen Eröffnung durch die Uraufführung von *The Beauty Queen of Leenane* stattfand. Er betont dabei immer wieder, dass viele Zufälle dabei eine Rolle spielten, dass aber letztlich die Qualität des Stückes ausschlaggebend dafür war, dass sich alles so entwickelt hat, wie es dann kam. (Auch er erwähnte bei diesem Gespräch, dass nicht *The Beauty Queen of Leenane* Martin McDonaghs erstes Stück war, sondern meint, es müsse wohl *The Pillowman* gewesen sein.)

Vor allem durch die überaus positive Presse sei der Erfolg dann von Galway aus nach Dublin und London gegangen.

⁴ Er meinte zwei oder drei Jahre, gemeint sind hier die Aufführungen von *The Beauty Queen of Leenane*, siehe: III.1.1.1.7. *The Beauty Queen of Leenane – Banrín Álainn an Léonáin*.

Gespräch mit Michael Diskin vom 30.08.2006:

Anlässlich der Aufführungen von *The Lieutenant of Inishmore* im Town Hall Theatre sprachen wir noch einmal kurz miteinander.

Zwischen Tür und Angel und auf dem Weg zur Bühne, die er mit zeigen wollte, erzählte er mir, dass das Stück sehr gut aufgenommen wurde, vor allem vom Publikum, aber auch von der Presse – „all but one“.

Gespräch mit Cathal Cleary vom 01.09.2006:

Das erste Mal trafen wir uns im Juli des Jahres; über Michael Diskin hatte ich den Kontakt zu Cathal Cleary bekommen und durfte damals bei den Proben zu *The Cripple of Inishmaan* dabei sein. Leider war es mir nicht möglich, das ganze Stück damals schon zu sehen, bei diesem Treffen erzählte er mir jedoch, dass sie das Angebot des Town Hall Theatres bekommen hatte, eben dort im Februar des nächsten Jahres spielen zu dürfen.

Auf meine Frage, warum das Stück von ihnen gespielt wurde, meinte Cathal Cleary, weil es lustig sei und sich über die irischen Stereotypen lustig mache. Es sei schwer, eine irische Komödie zu finden, bei der man wirklich herzlich lachen kann. Die Relevanz des Stückes liege vielleicht darin, dass es deutlich macht, wie sehr sich das Land verändert hat, so Cathal Cleary.

Auf meine Frage, welche Szene ihm am meisten am Herzen liege, meinte er: die achte Szene. Begründung: Es gebe alle Emotionen, Trauer, Lachen, Unmut, Freude, Gewaltausbrüche. Und der Satz, der am eindrucklichsten sei, wäre jener, wenn Billy sagt, er habe nicht anders können.¹ Prinzipiell wäre bei allen Aufführungen sehr viel gelacht worden, am auffallendsten wären aber die Lacher gewesen, die es immer bei den kranken Witzen über Billy gegeben hätte – so, als wollten die Zuschauer nicht, müssten aber lachen.

¹ Siehe: *The Cripple of Inishmaan*, Szene eight, Seite 92 – 93.

Gespräch mit Andrew Flynn vom 02.09.2006:

Nach der Premiere von *The Lieutenant of Inishmore* im Town Hall Theatre hatte ich die Chance kurz und leider nur zwischen Tür und Angel mit dem Regisseur Andrew Flynn zu sprechen. Zu einem weiteren Treffen bzw. dem angebotenen Interview via E-Mail ist es leider nicht gekommen.

In dem kurzen Gespräch versicherte er mir, der wirkliche Grund, warum die Druid Theatre Company *The Lieutenant of Inishmore* abgelehnt hatte, war, weil sie gerade drei Stücke von Martin McDonagh gespielt hatten. Dass es dann so lange gedauert hatte, bis das Stück auch eine irische Produktion erfuhr, lag vor allem am Geld – mit politischen Motiven hatte es nichts zu tun. Für ein Theater wie das Town Hall Theatre wäre diese aufwendige Produktion auch alleine nicht möglich gewesen.

Das wichtigste an diesem Stück sei, so Andrew Flynn, dass der Humor die Gewalt nicht unerträglich macht und dadurch viel präsenter. Die Absurdität der in dem Stück gezeigten Gewalt würde vor allem durch das totale Desinteresse der beiden letzten Überlebenden Figuren, Donny und Davey, gegenüber den Leichen hervorgehoben. Sie ignorieren die Toten, überlegen nur, wie mit dem Kater, der dies alles indirekt hervorgerufen hatte, verfahren werden soll.

Die zweite Szene, so Andrew Flynn, habe sich durch die Herausforderungen zu seiner Lieblingsszene entwickelt. Zwar weiche hier die Inszenierung von den Vorgaben des Textes ab – Martin McDonagh siedelt die Szene in einer leeren Lagerhalle an, Andrew Flynn in einem Häuserzwischengang – durch die schauspielerischen physischen Herausforderungen und den vielen Nuancen, sowie der Absurdität des Gespräches würde sich diese Szene deutlich vom Rest des Stückes abheben.

Interview mit Michael Diskin vom 6.02.2007:

Is the Lieutenant going to be seen on stage again?

In Galway just another five nights. ... But it's going now on a full national tour. Went to Dublin twice, two different theatres. Cork again, Sligo, and a Town called Dundalk... so... but still, they forbid us to go to Northern Ireland. ... Because I think Martin McDonagh is a little bit afraid dealing with the IRA-issue.

Now he is? Wasn't he always trying to be provocative?

He is a very provoking man! Do you know that the Abbey asked to do some of his plays? And in the Irish-theatre-business the Abbey is God! And he said, "No. You've turned me down when I was young and I'm not going to give you a play, ever." I mean, there is a new director at the Abbey [and he] said, "Look, I'm sorry the way you were treated in the past. Please. I'm going to London to meet you". And: "No." When you meet Martin McDonagh he is a bit like that anyway. Well, I met him when he was very young, 21, 23, and he wouldn't... Normally, at that age, getting a big play done one is so grateful. Martin McDonagh said... oh, whatever it was, you know, I'll do anything. He wasn't at all like that. I suppose, he has something we call an attitude, you know. That's his right. And now he makes so much money it doesn't make any difference. I think he probably feels that he never really got the appreciation he deserves, or something like that. The fact that he said, "I'm not doing any more plays", strikes me as someone who's lacking the satisfaction of the plays and therefore he says, "Well, let's go to Hollywood and let's make some real money". And he is actually so bizarrely successful that his first film wins an Oscar as best short film.

[...]

I mean, I saw the film and I thought it was good, actually very, very Irish, incredible Irish mentality and... but I certainly would not award it an Oscar. Well, the relation between Martin McDonagh and Irishness is just still a huge problem area, and the fact that we're viewing him – although we love him, as you can see by the size of the audience last night – can we really accept him lecturing us? Do you know what I mean? When it comes to a subject like the IRA – when he opens his mouth he speaks with an English accent; he didn't live through it, you know – has he the right to give us talk, to tell us to make fun of the IRA? I mean, lots of Irish people make fun of the IRA as well, you know – it's nothing to be held in reverence – but certainly it's an area which you avoid, like the Nazi past in Germany. You just have to read it carefully. And it's like, a German has the right to say the Nazis were terrible people, but if an English person comes to Germany, he just doesn't mention it. You know what I mean? In turn you do have the right to criticise your own history.

But the play isn't really that political?

No. But it could be understood as criticism of our culture.

Back to the core question: Is he making fun of us or is he celebrating us? But the very fact that I'm saying "us" implies that he is external. An outsider... In a lot of classic Irish plays you find that you have the Irish village setting and then an outsider arrives. Someone down from Dublin, an English guy, an American, and the action of the play happens around that.

And here, almost we have a playwright who is external. In "The Beauty Queen of Leenane" they are all from the local village, they are all from that house. They are all related to each other. The external eye in the play is actually Martin McDonagh himself, which is the very experience he went through.

That was one of the big laughs yesterday night, that outsiders do come to Ireland, like the French, the Americans, – even sharks.

That is a great theme in the Irish drama, the outsider. I suppose it reflects: We are an island. And we still have an island mentality, and we are not used to strangers. We expect to know where everybody comes from. And Martin McDonagh is an outsider, or is he not? He is external and internal. He has one foot in and one foot out.

Going back to the Lieutenant: There is a lot of shooting happening in the play. Do you need any permission from the police for all that shooting, the explosions and so on? In Austria they actually tell you at what point you are allowed to unlock the gun and so on. Is that the same over here?

Ahm, I'm surprised to hear about that in Austria. Here, we do have to get permission to store the guns in the theatre. There are very strict rules on guns and things like that in Ireland because of the IRA. So, even like farmers and stuff like that, there are very strict rules. And we have to get permission from the police. But it wasn't very difficult to get that. I just had to get the papers.

But they are artificial guns, are they? They are not real?

Oh, well, they are real guns, they are real guns! But there were obviously blanks for firing. Do you know the big bang against the wall and they make a bit of dust? That is actually a blank, and so, I have to say. I'm going up to see the show in Sligo and they ran short of bullets. And they rang me to say to bring up more bullets. But I'm going to Northern Ireland as well on the same visit and I have to cross the border with bullets. I think I'll send them with a courier instead. So, no, they are real guns, we got them at the gun shop here.

Do you know how many shots they fire each night?

A lot. I'm sending 500 bullets up to Sligo. Well, one of the reasons, you know, was the new man. He is starting and he wasn't used to fire the guns. So he had to have lots of practice in the rehearsals...

I think the main concern is that the guns might fall into the wrong hands. So they want to make sure they are safe.

So it's not so much about safety on the stage?

The security of the weapons? No, it's not so much about the safety on the stage. No. No, but that wouldn't even be considered as a police issue here.

Showing the "Cripple" now, you have had all accept "The Pillowman" here on stage. Would you like to do that play, too?

Well, first of all, I discovered that there are a lot more plays. Did you know about those? [zeigte mit die Liste der Stücke aus den Programmheften] They were never produced by anybody.

I know that there are plays, but McDonagh said, that he doesn't like them and they are not published.

Ah, I see.

But do you plan to do The Pillowman one day?

Well, Andrew Flynn, who directed *Lieutenant*, who is, well, the main director I work with, is a friend of Martin McDonagh. He just said, he saw the New York version, and he said it was perfect in every way. And he feels if he did this view he would just be copying the New York

thing. My idea on Martin McDonagh is, they should be done a lot more in Ireland, as long as the market is there. I just can't understand why more people aren't doing it. Well, you know I'm leaving this job? So. I'm moving to a new job in April. I'll be in Belfast in a theatre there. So I might do it there. Whatever.

Just leaving this theatre? After twelve years?

Yes. We've done five plays. I'm sure there must have been at least a year's performances of Martin McDonagh – over the last twelve years' existence – given to Martin McDonagh. I know once I accompanied the *Beauty Queen of Leenane* – it was, like, 18 or 19 weeks... And of course we did the Irish-language version of *The Beauty Queen* and the Irish-language version of *The Lonesome West*. So that's quite a commitment, all right.

But I mean, from the theatre-producer's point of view, you just wish there would be a few more Martin McDonaghs out there.

The key thing is, I'm sure there are some German or Austrian playwrights or whatever out there but most people who would write about such local issues – they would only ever get a market in their own country.

That's the great question about the plays by McDonagh, that they work in others countries and languages, too. –

May I ask of the Lieutenant production cost? You mentioned yesterday that the Cripple cost was only a twentieth of it.

Um, the *Lieutenant* production cost 120.000.- €. That was for five weeks of performances. So, four weeks' rehearsal, five weeks of performance and the set and all the rest...

But the set was expensive – you remember it – and then the special effects were expensive. The prosthetic, the pieces of body, that was about 10.000.- € alone, you know. And the special effects with the dust. And so, by my memory, the set was 30.000.- €, the prosthetic 10.000.- € and the special effects were 6.000.- €. So that's a lot of budget. And so, that's one of the main reasons we were happy to get it out on a second term. But I'm not making any profit out of it. All it does is that we can sell it to smaller theatres, and they can afford it. We could bring in some of the cost, by repeating it... But, you can see why *The Lieutenant of Inishmore* wasn't done before. But *The Lieutenant of Inishmore* wasn't done in Ireland before, I think primarily because people were afraid of it.

We are just a regional theatre. That money would not frighten the Abbey or the Druid, these main production houses, the one who was producing the plays originally. That would be normal money for them. But it's big money for me. But it wasn't the money that scared them. When you look at last night's show it's low cost technique. It's a play you could do in a village hall, and there is nothing special. It's easily comprehensible whereas for *Inishmore* you really need a big theatre.

Do you get any subvention from the state?

We do, but it's only a small proportion. Our turnover, the complete money for the year, is 2,3 million. The subvention is about 10% of that. So, what subvention actually means, is, that we are no trash theatre, we don't need to go always just commercial. I don't know how it is in Austria, but, for example, in France they have massive subsidies. They just assume that everything is paid for them and box office is almost irrelevant. It's an artistic programme, some artistic director decides what to do, and then this budget pays for this vision. That's the system. So it's very heavily subsidised. The American system is purely commercial. They have no subsidies for theatre at all. And then, we are somewhere in the middle, but probably a little more to the American than the French system. That does mean, I suppose, that we are more a commercial theatre. But it's also more our tradition. We like storytelling and all that sort of stuff from our theatre, whereas the continental tradition is a definite more visual one. You start from special and all this sort of stuff... very expensive special effects and... no?

(I was shaking my head...)

No? – Do you have dramas like we have dramas? Story-telling...?

(... and then told him about our theatre tradition...)

[...]

How was the attendance during the run of the Lieutenant? The three nights I visited at the end of August and at the last night at the beginning of September the theatre was quite full. Was it always like that?

We were very happy with it. I can't think of the numbers now, but we were at least three quarters full every night. Which for a drama and in August is very good. And it did very well in Cork as well. That's why they wanted it back. And, he (Anmerkung: the director of the Cork Opera House, Gerry Barnes) took, he just told me that – that's how producers talk, we talk money, not people – he took 45.000.- € in a week. He was very pleased with it. That's about the money you normally take for a musical, or something like that. But for a drama he never takes such an amount of money, so in fact he was the first instigator behind the tour. It didn't do that well in Derry in Northern Ireland and we actually went along to the head of the Sinn Fein, the political wing of the IRA, to the people we know there, and said, "Look, you may not like this play, but please understand, it's not coming from England, people from Galway doing this, don't criticise it publicly. If you don't like it, then, fair enough." There was no publicity at all. But actually we were doing it for people who were in prison themselves, lots of people were in prison, lots and lots. In the extended family everybody seems to know somebody. But I just think Martin McDonagh just wasn't as well known... I mean, we had a huge explosion with the *Beauty Queen*. And there was massive publicity here. He really made his name here. And in Cork it was fine. I just don't understand why it didn't do well in Derry. But for the rights for the second tour we were strictly forbidden to go to Northern Ireland. Well, Martin McDonagh is commercially successful. He doesn't need a production over here to prove that. – You should talk to Cathal after Friday night. I don't think he had much of a training, but, what has he learned about Martin McDonagh as the process went on? Well, one thing about Andrew Flynn, the director I work with, he absolutely comprehensively understands Martin. I do believe him. I totally trust him. If Martin McDonagh was sitting in there, if he would be happy, in a small scaled way for a small budget way, would he be happy with last night's show? I can't tell. But it would be interesting to see what's Cathal's take on Martin McDonagh. I know, it wasn't his choice of play. Everything was so exciting. So many people, you know, they were not used to playing to 400 people, which was last night. It's a bit smaller tonight, but, still a good house. But that would probably be the most useful thing to do, if you can't get an interview with her wonderfulness Gerry Hynes...

Interview mit Cathal Cleary vom 11.02.2007:

How many times did you perform The Cripple of Inishmaan now all in all?

Well, six times in Karma (Anmerkung: Ein Club in Galway, in dem die Gruppe Ende Juli 2006 während des Art Festivals von Galway im Zuge des Off-Art-Festivals das Stück gespielt hat. Dort hatten sie keine wirkliche Bühne, nur den freien Raum der Tanzfläche.), one time in Castlerea and now the five times here. Twelve times.

That's great. I know, I did ask you that question before, but: would you like to do it again?

Well, I'm not sure. I'm not so fond of it....

But the actors are. They would like to...

Yes. Well, me... not as much. Well, the thing is, we were sold out everywhere we got, so it would be great to reward ourselves financially with a tour. And as well to get the reputation for the company, that people know who we are. So, I mean, yeah, we probably will do a tour in August. All the actors say they would like to, but you never know if they have the time... It has to be planned very, very well, but... In August we will do a tour.

Another question I did ask you before, but maybe the answer has changed. You told me that your favourite scene was the one where everybody is watching the movie. Is it still the same or has it changed?

That scene changed obviously because of the stage, but I like it for a different reason now. The thing I really like, I think this time my favourite scene was Scene Six, the scene between Helen and Bartley, the one with the eggs. It's fun, it's obviously so energetic, and in fact we spent a long time to figure out how to block the scene. We just worked on it, to see what was actually working. That's good, that's not good... do it again... it progressed all organically. So, yeah, I think Scene Six.

How many eggs did you actually break on Bartley's head?

Twelve performances, four eggs each performance... so, 48 eggs all in all.

Well, good for the hair... still...

I wouldn't want 48 eggs banged on my head! And I don't think he was happy about that either.

When you first did the play in July it wasn't planned to be on again at all, was it?

No, no, it wasn't planned, but because it sold out, it was quite popular. Michael Diskin asked us, would we like to do it again. So we tried to get into the Town Hall studio, which holds sixty seats... [...] We were planned to stay for twelve nights, but then the actors couldn't do a second week and I said that to Mike, and he said: "Well, why not do it on the big stage?" That's where that came from. So, set that off again in November, then put it off until February... Well, it's fine, because it's a fixed stage and we were very excited about that. So... that's where that came from. Just because it's popular and everyone was very enthusiastic about it.

Oh, it is great. But you're right. I could feel that the play was originally performed on a small stage. The set seems a little bit too open, too wide, too big somehow. But I can picture it on a small stage...

Yes, exactly. Yes, we did go big on this stage.

And that's always a challenge. It takes so much more energy... but it was great. I really enjoyed every single night.

That's good. And yes, of course, it's a different type of performance.

Would you like to do any of the other plays written by Martin McDonagh? After this big success?

I'm not sure. I read all of his plays. And I'm not the biggest McDonagh fan. But, of course, *Pillowman* is a possibility. But it was never put on in Ireland so I don't know if I would be able to get the rights. And... well, a lot of people told me that it was brilliant – on the stage. And I read it and I was expecting, oh, quite a lot. And when I got it, it was like: well, yes, it's good, but... not my favourite play... that I've ever read. There was the possibility of doing *The Lonesome West* because two actors I worked with in the last play, they have done it before and were looking forward doing it again. They were good actors, very good actors, and I like the script as well. So, if it is possible... It costs a bit of money to put it on. There are a couple of things in the production that you need to pay people to do... so... if I did that, it would have to wait. But... if I would have the possibility to do another McDonagh play in years it would be *The Pillowman*. If I can get the rights.

Brendan [Ryan] mentioned the other day that you're working on a play with all the characters that don't appear but get mentioned in The Cripple... it sounds like a great idea!

Yes. Well. I haven't started writing anything. But it's an idea we joked around and got quite excited about it. I'll give it a go, by any means!... And it might be a nice idea.

[...] Behind the scene – yes, of course, that's what I'd like to do. Because there are a lot of funny characters mentioned behind the scenes in *The Cripple of Inishmaan*. It could be an interesting thing to do. But I mean, if we did that we would mention the characters in *The Cripple of Inishmaan*, to make them the characters behind the scene... So, yeah... maybe... maybe. – I'll let you know.

So – I know, it wasn't your choice of play – did you in the end enjoy the work with it? After what you just said, it sounds like it.

No, I enjoyed it very much because I liked the work with the people. I like the people I met. And it was good fun. Up to a certain point you laugh a lot. But... well, I mean, it was an interesting script to work with, because it's not very, very deep. Because of the comedy as well. You don't get that many comedies on stage that produce so many laughs in the audience. So that was very, very interesting as well. But I know I'd love to do something different next time. But I enjoyed it very much.

Have you had the feeling that you learned a bit directing this play?

Yes. It's only my second play. I do have a lot to learn. I do have to learn to deal with the newspapers, to get things done in time and out on time, but in terms of working with the actors I think we started way too early this time. And we didn't need to. To use a couple of weeks' rehearsals, that would have been fine. We started in early January because it's just part-time, people working and people are in school and I thought we would need that time. But it actually got to the point where everybody got a bit bored with rehearsal. But of course we needed the time and it would not have worked to take a week off and start again. We have to keep

rehearsing up to the last day. That was a bit difficult. Motivating through the rehearsals was a bit difficult. [...] You need to be a good psychologist.

And how was your financial situation for this project? Now, at the end it's fine, but at the beginning?

It's fine. Well, the budget – we had a few sponsors. Someone sponsored the programme. And Michael and Kenny's Gallery, they all gave us some money. It wasn't an awful lot, and really, the people we worked with, they did the things reasonably cheap, but we told them that we can't pay till the production is over. So, when we get the money from Diskin – from the ticket sale – we are now able to pay those people. Well, we had about a thousand Euros left over from "Karma". And 450.- € went on the rights to McDonagh. So, I think we may have spent, maybe 3500.- € budget. That's about all.

Where does the name "Zelig"-Theatre come from?

We took that from the Woody Allan film. It's a movie – it's a fake documentary – Woody Allan's character adapts to all the situations by changing into that type of person. [...] I thought, well, actors have to do that, change to person[alities] to adapt to a situation that people accept to like in the audience and, so, yeah, I thought it's a good name for a theatre company. And I like it.

But back to the Martin McDonagh plays: I think *The Lieutenant* is more like a movie.

So you do think it's all right to make a comparison with a movie? Quite a lot of people from the theatre don't like this idea, but this play is so much like a movie, isn't it?

Ah, yes. And that comparison is crazy? Oh, no, not at all. Well, McDonagh has always said that he prefers to work in movies rather than theatres. There is a quote in an Irish newspaper about *Lieutenant* that comparing it, it is like a movie, so I think that's a very justified comparison. So much action, so much blood, shooting, stuff that you don't see at theatres ever, really. Very rarely. [...] Well, I think a lot of people said that. That it's like watching a movie. That it's so spectacular, so big. Even the set: the road, the cottage. I was actually talking to the set designer Owen MacCathaigh about some advice for our set, but he couldn't help much because he is so used to working with a big budget, so... I really liked the set... but they put a lot of money in that.

Thank you.

Interview mit Hubert Dragaschnig vom 04.06.2007:

Weshalb wurde das Stück Der Kissenmann ausgewählt? Gab es einen Grund, warum das Stück gerade damals (Dezember 2004, Jänner 2005) gespielt wurde?

Ein ganz wesentlicher Grund, warum wir das Stück gespielt haben, ist, dass es eine ganz große Diskrepanz anzeigt zwischen einer individuellen, subjektiven Sicht, eines subjektiven... einer subjektiven Verflechtung einer Biographie, einer Geschichte und einer objektiven Betrachtung, also einer Art Fremdbetrachtung, einer Selbstbetrachtung einer Fremdwelt, einer Eigenwelt, und dieses Spannungsverhältnis zwischen einem Individuum und der Umwelt, dem Umfeld gepaart – ich fand das auf der einen Seite einen sehr wichtigen Grund – gepaart aber mit einer unwahrscheinlich raffinierten Dramaturgie, einer unwahrscheinlich kriminalistischen intellektuell sehr kulinarischen, attraktiven Dramaturgie, also einfach ein unglaublich gutes Stück, mit einer großen literarischen Qualität, mit einer – wie soll ich sagen – mit einer wunderbaren Zutat von Surrealismus... das sind so Dinge die uns einfach fasziniert haben. Und die Kriterien ein Stück auszusuchen sind wirklich so, dass der erste Punkt wirklich so ist, dass wir [Anmerkung: Augustin Jagg und Hubert Dragaschnig, die Leiter des KOSMOS Theater] in irgendeiner Form von einem Stück überzeugt sein müssen, es muss uns hineinziehen. Und das war bei diesem Stück so, da war dieser ganze erste banale Moment. Das war bei diesem Stück ganz einfach der Fall. Weil's uns auf vielen Seiten, bei vielen Kriterien, einfach sehr gut gefallen hat. Und wir stehen da ja nicht alleine da. Ich mein, das Stück hat ja, glaub ich, auch große Auszeichnungen bekommen. War, glaub ich, auch Stück des Jahres 2003 und, ja, zu recht, finde ich.

Haben Sie andere Inszenierungen gesehen? Die in Wien z.B.?

Nein. Wir haben keine Inszenierung angeschaut.

Ich habe auf meine Frage nach dem Wunschstück für eine Inszenierung bis jetzt immer gehört: Der Kissenmann.

Es ist... natürlich spricht neben diesen abstrahiert gedachten Individuen und der Gesellschaft, ein Spannungsverhältnis, natürlich spricht auch das Thema an in wie weit ist Phantasie ohne jegliche Beurteilung. Das war damals auch das Thema: Verführung in den Gedankenwelten. Ist das das, was Künstler machen sollen, Grenzüberschreitung und so. Mir ist da immer eingefallen: in dem Film von István Szabó mit Mephisto, sagt ja am Schluss der Herr Gründgens, also – nein, der heißt... Brandauer – der sagt: „ich bin doch nur ein Schauspieler“ und beim Kissenmann der Satz: ich bin doch..., also: ich schreibe, das ist alles was mich interessiert, ich schreibe. Und die Verantwortung natürlich auch des Einzelnen gegenüber dem, was er tut und gegenüber der Gesellschaft, besonders weil sie in dem Moment dazu führt, dass seine Geschichten nachgespielt werden. In dem man dann teilweise die Situation hernimmt wie oft die Vorwürfe, wenn es Gewalt an Schulen [gibt] und so, wenn man dann diese Videos hernimmt. – Aber ich glaube da darf man keine allgemeingültigen Gesetze, also allgemeingültige Regeln aufstellen, weil das muss, denk ich mir, jeder Künstler für sich beantworten.

Dann wär' Kunst nicht mehr frei...

Richtig.

Gab es eigentlich einen Grund warum das Stück nur mit drei Schauspielern aufgeführt worden ist? War es eine künstlerische oder eine ökonomische Entscheidung?

Es war eine künstlerische Entscheidung weil beide, beide Figuren, sowohl der... weil Michal als auch Ariel schon in einer eigenartigen Beziehung zueinander gestanden sind. So, in der... der misshandelte Ariel, missbrauchte Ariel und der missbrauchte Michal und dazu eine psychologische Basis zwischen beiden gegeben ist, eine Gemeinsamkeit auch was Macht anbelangt, oder was Handlungsweisen anbelangt. Beim einen dann das, sich zur Polizei zu bewegen, zu gehen, und dort alles dagegen zu tun, oder, in seinem Monolog sagt er auch: „Aber ich bin da, ich pass auf, dass das nicht passiert.“ Und beim anderen, beim Michal, diese Situation, dass er, ja, fast auf eine performancemäßige Art, die Geschichten seines Bruders, und damit auch in irgendeiner Form seine Kindheit, abarbeitet.

Und wie wurde das dann gelöst? Es kommen ja auch noch die Figuren Vater, Mutter und Kind vor?

Das haben wir alles nicht gemacht. Das haben wir alles weggelassen. Ich hab' das – also, ich hab den Katurian gespielt – ich hab' das alles nur erzählt. Wir haben keine [Visualisierungen der Geschichten], weil wir der Meinung waren, dieses Erzählen, dieses Reduzieren, aber auch dieser Fokus auf die Erzählung, dass das viel stärker ist, als hier irgendwelche Bilder zu entwickeln die die Dinge verdoppelt hätten, denk ich mir, und dadurch aufgehoben hätten. Also es war schon, es ist schon extrem wichtig gewesen, dass auch so ein – wie soll ich sagen? – auch so eine Hommage an den Krimi oder an die Spannung, dass das in den Köpfen der Leute entsteht und nicht durch irgendwelche Bildspiele auf der Bühne abgenommen werden. Also ich glaube auch, die Jesusgeschichte und alle anderen Sachen, die wurden nicht bebildert. – Nein.

Aber im Stück sind es ja nur die Jesusgeschichte und das Leben von Katurian und Michal, d.h. die Vater-Muttergeschichte, die „gespielt“ werden.

Ja, ja... nein. Wir haben Vater-Mutter... wir haben nichts dargestellt.

Ich hatte mir schon die ganze Zeit überlegt, wie das dann funktionieren kann...

Es ist kein Problem. Ich denk mir, im Theater wahr macht das Publikum. In einem narrativen Theater bieten die Schauspieler, die Inszenierung, eine Projektionsoberfläche an und die muss das Publikum füllen. Und das Publikum muss dann schon verführt werden die Dinge sich selber vorzustellen... Das denk ich mir ist sehr wichtig. Also ich glaube, es hat gut funktioniert. Es war sehr gut besucht und es waren die Rückmeldungen alle sehr positiv.

Trotzdem erscheinen mir 12 Aufführungen sehr wenige zu sein. Auch in Bregenz.

Das liegt auch damit zusammen, das wir kein Ensemble haben, d.h. Leute sind hier, Schauspieler sind im Gastspielvertrag und da die frei sind haben die dann wieder andere Termine. Und wir haben dann schon Optionen teilweise auch drinnen... in diesem speziellen Fall ist es sich dann mit Terminen von anderen Kollegen nicht ausgegangen. Ich weiß es ist nicht sehr viel.

Wurde durch diese Konstellation dann eigentlich auch was am Text geändert?

Am Text? Am Text hat's Binnenstriche gegeben. Aber wie schon vorhin gesagt, diese Bebilderung Vater-Mutter, das wurde gestrichen. Aber sonst hat's keine großen Strichvarianten gegeben.

Das ist ja eine deutsche Fassung, wurde die ein wenig an österreichische Verhältnisse angepasst?

Nein. – Nein.

Es sind doch auch sehr deutsche Ausdrücke in der Übersetzung...

Ja. Alles was „kucken“ ist, ist „schauen“ und „hast ne“, „wills't ne“ ist, ist „hast du eine“, „willst du eine“. Diese Dinge werden schon geändert, aber das ist praktisch Alltagsgeschäft, das ändert man immer. Also: wir ändern das immer. Aber sonst haben wir keine großen Veränderungen gemacht.

Haben Sie sich den englischen Originaltext auch mal angeschaut?

Ich nicht, der Augustin [Jagg, Regie] hat ihn sich angeschaut, hat das verglichen, ja.

Bei diesem Stück ist das ja kein so hervorragendes Element, aber hat die Kombination von Humor und Gewalt bei der Inszenierung eine Rolle gespielt?

(lange Überlegung) – Ich glaub schon. Also wenn... Ich glaub schon, dass in dem Moment, in dem irgendetwas tragisch erscheinen soll braucht es einen Partner und das ist dann schon die Komik. Es ist jetzt nicht in eine Slapsticksituation ausgeartet, aber der Michal hat durchaus den einen oder anderen witzigen Einwurf. Und auch das war kein Problem um dann auch diese Fallhöhe zu erzeugen, das war dann auch Absicht, dass die Menschen durchaus über ihn lachen. Oder das es Situationen gibt wo man lachen kann, wobei sich die Grundstimmung des Stückes schon in dem Anfang, in dieser Verhörsituation, nicht unbedingt zum Lachen eignet.

Ich weiß, dass ich sehr viel gelacht habe (bei der Aufführung im Akademietheater), nicht so viel wie bei anderen Stücken McDonaghs, aber doch. Und nachher ist da dann immer das Gefühl: eigentlich sollte ich nicht darüber lachen...

Man darf schon, man darf... Ich weiß gar nicht mehr ob bei uns so viel gelacht wurde, bei dem Stück auch nicht.

Aber es war schon sehr komisch. Ich fand es sehr komisch.

Und es ist doch schon länger her. Ich weiß nicht. Und wir haben eine Geschichte vorgezogen. Das kann sein, das wir die eine Geschichte am Anfang die nicht im Stück war, eine Erzählung als, als Prolog... Und zwar die von diesem Käfig... Da sind drei Käfige an einer Kreuzung und der eine sieht nicht, warum er drin ist und die Nonnen kommen und beten für den, und wie sie das lesen, springen sie davon. Und dann kommt irgendein, ein... Räuber und befreit den und den aber ihn erschießt er. Das haben wir, glaube ich, voran gestellt. Ich weiß nicht, ob das im Original auch so ist. Das kann ich mich nicht mehr erinnern.

Ganz am Anfang?

Ganz am Anfang!

Nein, das ist im Original nicht so.

Ja. Nein. Das haben wir gemacht. (Blättert im Text) Ja, genau, wir haben diese eine Geschichte vorangestellt. Ja, und eigentlich war diese Geschichte dem Tupolski zugeordnet, aber weil der Tupolski eben sein... wir haben dem Tupolski seine chinesische Geschichte „Kleiner tauber Junge“ gelassen und diese „Ein Mann erwacht in einem eisernen Käfig auf, in dem man ihn zum Verhungern eingesperrt hatte“, die hat der Katurian am Anfang des Stückes erzählt. Das haben wir geändert.

Tupolski hat nur die chinesische Geschichte erzählt. Das war so... Und ich weiß wir haben am Schluss noch herumgedoktert. Das weiß ich auch. Aber nichts Wesentliches. Sonst haben wir nichts gestrichen. – Vielleicht den einen oder anderen Binnenstrich. Na gut, Vater, Mutter kamen bei uns nicht vor, keine Bebilderung... es war nur ein Raum, das war der Raum (zeigte mir ein Foto). Das war der Raum. Einfach nur so eine riesige Schräge... mehr war das nicht.

Mochten Sie eine bestimmte Szene besonders gerne? Oder kann man das bei diesem Stück schlecht sagen?

Ich mochte das ganze Stück sehr gerne. Am wohlsten habe ich mich schon bei den Erzählungen gefühlt. Ich habe die Erzählungen wunderbar gefunden. Ob das nun „Das kleine grüne Schweinchen“ ist oder „Der Kissenmann“, die Jesus-Geschichte. Das waren schon Momente, die sehr... die einfach toll waren. Und sonst einfach eine der schönsten Momente, weil sie einfach auch dramaturgisch wunderbar eingeführt sind, ist das aus der Konstellation zwischen Michal und Katurian sich im Endeffekt... einfach die Meinung entsteht, das der Michal nach der Jesuskind-Geschichte das eine Mädchen umgebracht hat und das sich aber dann herausstellt, das er „Das kleine grüne Schein“ nachgespielt hat und wie man draufkommt, also diese Überraschung wo plötzlich dieses kleine grüne Mädchen – das haben wir gehabt, das hat bei uns schon mitgespielt – reinkommt, das war ein sehr berührender Augenblick, also, das war, das war total toll. Das hat auch diese Kriminaldimension gehabt.

Bleibende Eindrücke haben bei mir u.a. die zwei Gewalttaten hinterlassen, als Katurian seinen Bruder umbringt bzw. dann erschossen wird... Und natürlich die Geschichte vom kleinen grünen Schweinchen.

Ja, wie sie reinkommt. Diese Erlösung, das diese Kind eben nicht [umgebracht wurde] und dann... diese Geschichte von dem Jesus ist nun ja wirklich furchtbar, wie das dann irgendwo in der Erde liegt und dann wird man ja auch so hingeführt, dass der Tupolski dann rauskommt, das ich nicht sagen kann, das sie lebt oder nicht, weil ich dann ja alles zugebe, um meinen Bruder zu schützen und dann geht der Ariel weg und kommt dann mit dem kleinen grünen... ja, das war, das war schon sehr schön.

Gab es irgendwelche auffallenden, überraschenden Reaktionen vom Publikum, die Sie sich bei der Probenzeit nicht gedacht hatten?

Nein... und wenn, dann war das schon so gedacht, das man lachen kann, aber sonst, also keine Ausbrüche oder, ... na.... Ja, das Publikum war halt einfach auch angetan von dieser Konstellation, von der Art des Erzählens von dem Stück, von ihm [McDonagh], aber sonst...? Es war nur sehr irritierend, weil das Bühnenbild wirklich sehr schräg war, d.h. die Leute haben da wirklich eine Zeitlang gebraucht, man ist teilweise Schwindelig geworden, weil der ganze Raum gekippt ist. Ich bin teilweise da wirklich schon schräg dringestanden, das man das Gefühl hatte der Raum... oder man sitzt schräg und so. Also es war anstrengend zum Spielen, vor allem beim Sitzen und so, weil man da immer – je größer, je mehr die Gravitation Angriffsfläche hat, wie bei mir, umso mehr muss man dagegen steuern gegen diese Schräge. Aber es hat genau auch diese eigenartige existentielle Labilität bedient, die in dem Stück, denk ich mir eben, schon wichtig ist... schon wichtig ist. Also so... ja... also nicht nur rational zu erfahren sondern eben auch emotional in einer Form begleitend.

Würden Sie gerne auch noch ein anderes Stück von McDonagh spielen?

Ja klar!

Kennen Sie die anderen Stücke?

Nein, ich hab sie nicht gelesen, ich kenn nur das „Der Leutnant von Inishmore“, das fand ich auch ein sehr gutes Stück. Ich hab das auch mal gesehen, ist aber schon sehr lange her. Aber für mich war *Der Kissenmann* schon ein toller Wurf. – Ich weiß nicht: hat er nachher noch etwas geschrieben?

Das ist etwas kompliziert. Der Kissenmann ist eines der ersten Stücke, die McDonagh geschrieben hat, aber das letzte, das inszeniert wurde. Der Leutnant von Inishmore ist auch

sehr früh entstanden aber als vorletztes auf die Bühne bekommen. Insgesamt sind es sechs Stücke die bis jetzt veröffentlicht und gespielt wurden...

Aber es ist schon interessant, alle diese irischen Autoren, Conor McPherson usw... die habe einfach eine gute Qualität.

Also zählen Sie McDonagh zu den irischen Autoren?

Schon, ja. Schon irgendwie.

In Irland ist man da anderer Meinung...

Was meint man da in Irland?

Man zählt ihn doch eher zu den anglo-irischen Autoren. – Wie sah das eigentlich mit dem finanziellen Aufwand aus? Der kann ja nicht sehr groß gewesen sein, oder?

Das stimmt so nicht. Die einzig große Variable, das einzige, das die Dinge vergrößert oder verkleinert ist ja wirklich nur die Anzahl der Schauspieler. Und in diesem Fall waren es nur dreieinhalb, mit dem Mädchen, das stimmt schon, das ist ein Unterschied ob's dann zehn sind. Aber sonst, alle anderen Geschichten, z.B. die Bühne war sicher sehr aufwendig im Bau, die ganze Betreuung rundherum, das Plakat, Gagen für das Bühnenbild, Musik, und so, das bleibt alles gleich. Dem Drucker ist es egal, ob das zehn Schauspieler sind oder einer... Nein, es war kein billiges Stück. Das einzig Variable ist wirklich die Anzahl der Schauspieler. Und das wir hier mit drei Schauspielern gespielt haben, die hier wohnen, gewohnt haben, da fallen die Kosten für die Wohnungen weg. Aber sonst war das kein billiges Stück. Ein billiges Stück, was wir gemacht haben, das war *Das letzte Band* von Beckett. Das war einfach ein Koffer. Und ein Schauspieler.

Und wir haben hier im Theater ja auch keine Möglichkeiten große Umbauten zu machen. Wir müssen so genannte „Steher“ machen. Wir haben keine Abendtechnik die da groß umbaut. Das müssen die Schauspieler machen. Und dann eben in einer Form die sehr einfach ist. Wir haben keinen Schnürboden, keine Hinterbühne, keine Seitenbühne, wir stellen ein Bild, eine Raumlösung mehr oder weniger in den Raum, in die Black Box und dann spielen wir. D.h. wir können uns auch keine größere Bühne, keine größeren Umbauten leisten.

Denken Sie, dass der Vergleich von Theater und Film bei diesem Stück auch gerechtfertigt ist?

In diesem Fall denke ich wirklich, dass das Stück eine Hommage an das Theater ist. Gerade in dem Stück entsteht die Brisanz, die Erregung, die Berührung in den Köpfen und nicht in den vorgesetzten Bildern.

Mir fällt da jetzt *Trainspotting* ein, das Beste, was es gab. Es gab drei Varianten: den Film, es hat das Stück gegeben und wir haben das gemacht, und es hat das Buch gegeben. Und mir hat das Buch mit Abstand am besten gefallen. Weil: Meine Bilder und meine Erfahrungen sind dort hineingegangen. Und ich denke mir bei *Pillowman* ist das auch so, dass der Film dem ganzen manche Schwächen geben würde.

So meinte ich es nicht. Es geht um die Darstellung gewisser Dinge. Z.B. der Gewalt. Und diese so extensiv auf der Bühne darzustellen, wie dies gerade bei McDonaghs Stücken oft gemacht wird. McDonagh als der Tarantino des Theaters quasi.

Das haben wir dann auch reduziert. Also, wie ich mich erinnern kann, es war wirklich reduziert. Also wir haben auch am Schluss keine – ich habe gerade im Programmheft vom Burgtheater gesehen – keine große Maschinerie aufgezogen, sondern, im Endeffekt war's uns wichtig, dass das ganze, auch der ganze Abend, eine Erzählung ist. Also so, dass der Schluss auch – und ich weiß noch am Schluss, nachdem ich wieder aufstehe, das letzte Bild, wo ich noch die letzten Sätze erzähle, das letzte Bild war dann ein Lächeln von mir. Um diese

eigenartige Distanz der Betrachtung aufrecht zu erhalten. Ich weiß auch, dass bei uns die Ermordungsszene vom Michal oder meine, eher, sag ich mal, eher in eine Metapher ausgeartet ist als in eine realistische.

Und die Verhöre?

Die waren, ja, nun, dort entsteht der Druck durch die Sprache und nicht unbedingt... also es hat schon solche Momente gegeben, wo ich geschlagen wurde, aber eher nicht als ein Akzent in der Erzählung. Also, die Gewalt hat sich der Erzählung untergeordnet, auch in der Inszenierung. Sie hat nicht getragen. Aber die Situationen, die ganze Verhörsituation ist a priori eine unangenehme und das spürt man schon auch wenn man's spielt. Also, ob das Kurzatmigkeit ist oder ob das... Ich weiß, dass ich dann eine Zeitlang am Anfang der Proben wirklich auch so aufgrund der Situationen eine ganz eigenartige Emotionalität mit mir herumgetragen habe, weil dieses Ausgeliefert-Sein einem System, so einem Verhör, die geht dann nicht spurlos an einem vorüber. Auch wenn man weiß es ist nur eine Probe und so. Aber trotzdem muss ich ja auch irgendwie etwas versuchen zu fühlen in den Situationen, das ist schon furchtbar... das ist schon furchtbar. Es bleibt etwas zurück von dem Stück.

McDonagh hat ja auch gesagt, er legt seine Figuren nicht auf Gewalt an, aber sie entwickeln sich immer dorthin. Kann man das nachvollziehen?

Ja, schon. Weil Gewalt ja teilweise auch immer ein Notausgang ist. Weil ich mir schon denke, wenn der Druck zu groß wird, wenn jemand an einer Ecke steht und Bewegungsfreiheit sucht, muss er sie unter Umständen erkämpfen, erschlagen oder erschießen... irgendwie sich freischießen, sich freikämpfen, sich freischlagen. So eine Art nonverbale Kommunikation. Wenn's einfach über Gespräche oder über Einsichten und Erkenntnisse nicht mehr geht, wenn einfach die Emotionalität überhand nimmt, so dass man Hand anlegen muss, In der Kausalität von Geschichten scheint mir das fast ein zwingender Moment zu sein. Jedenfalls, was die Vehemenz einer Figur in einem Theaterstück betrifft oder eine künstlerische Produktion anbelangt, in der ganzen Reduktion... dass das im „echten Leben“ unter Anführungsstrichen anders aussieht, differenzierter, weil's einfach länger geht wie zwei Stunden, das ist auch klar.

Also, was ich weiß, haben wir nicht viel gestrichen. Aber ich habe das Buch jetzt auch nicht dabei. Beim Michal haben wir gestrichen, bild ich mir ein. In der zweiten Szene... also Michal/Katurian, da haben wir einiges gestrichen, das kann schon sein... Aber die ganze Szene: ein kleiner Junge, Vater-Mutter und das, das haben wir alles nicht bebildert. Wo er das von sich erzählt, neben dem Jesus-Kind ist das ja noch Mal eine Szene, die haben wir auch nicht gemacht, das war auch eine Erzählung, da spart man schon Zeit ein.

Vielen Dank für das Interview und die Zeit.

Bitte. Mich freut das ja, dass das jemand macht...

Interview mit Gunda Schanderer vom 30.11.2007:

Wie kam es dazu, dass du diese Rolle [Maureen in Beauty Queen] gespielt hast?

Weil eine Freundin von mir das Stück inszeniert hat, Martina Grillhofer, und sie wollte mich – auf der einen Seite wollten wir zusammen Arbeiten – ich eher nicht so. Sie hat aber gesagt, sie braucht mich und nicht eine 40 oder 45 jährige, um zu zeigen – ich bin ja auch jetzt erst 30 – dass man von der Mutter so fertig gemacht werden kann, keinen Ausweg mehr hat. Das kann mit 25 Jahren auch schon genug sein. In dem Buch steht ja auch „um die 40“, also nicht genau. Klar, es ist zugespitzt, wenn das Abhängigkeitsverhältnis länger ist.

Gab es irgendeinen andern Grund, warum du die Rolle angenommen hast? Oder hattest du keine Wahl?

Nein, wir spielen, mit was wir besetzt sind. Wir können nicht ablehnen. Außerdem hat sie sich das gewünscht, dass wir das zusammen machen.

Gab es irgendeinen Grund, warum dieses Stück gespielt wurde?

Hmm. – Die Dramaturgie hat es auf den Spielplan gesetzt. Ich glaub, es war wichtig, weil es ein modernes Stück ist.

Modern? Ist es wirklich modern?

Kommt wohl darauf an, was man unter „modern“ versteht. Der Stoff ist uralt. Ja. Eine griechische Tragödie.

Wurden bei der Inszenierung irgendwelche Schwerpunkte gesetzt? Die Inszenierung kann ja in jede Richtung gehen. Ausgestattet ist es ja mit sehr viel Humor, Ironie und Gewalt. Und es wird dem Stück auch oft vorgeworfen, dass es Cartoonhaft ist.

Nein. Der Schwerpunkt war eigentlich nur auf die Mutter-Tochter-Beziehung gelegt.

Das heißt mit den Elementen Gewalt und Humor wurde nicht gearbeitet?

Nein. Vielleicht hat sie [die Regisseurin] darauf geachtet, aber ich hab's nicht so empfunden. Gewalt war schon da, aber sie wollte die subtile Gewalt zeigen, nicht die brachiale eins zu eins. Im Probenstadium hatten wir beim Kamin den Schürhaken. Und eigentlich bringt sie ihre Mutter ja damit um. Wir haben probiert, dass sie ausrastet und auch um sich schlägt mit diesem Schürhaken und damit dann ihre Mutter irgendwie...

Aus Versehen?

Nein, also, in dieser Rage dann erschlägt. Wir haben das dann aber anders gelöst, und zwar – vielleicht beantwortet das die Frage – ich habe sie dann umgebracht indem ich sie beim Füttern erstickt habe.

Also etwas ganz anderes.

Ja, was ganz anderes. Weil das irgendwie sonst zu eins zu eins gewesen wäre mit dem Schürhaken.

Damit sind die Witze, bzw. die Wortspiele ja überflüssig bzw. irrelevant, wenn dann Ray fragt, ob er den Schürhaken kaufen kann und diese Anspielungen macht, dass man damit gut Polizisten erschlagen könnte. Die haben dann ja keine Relevanz mehr.

Das stimmt schon. Ja.

Ist am Text also viel geändert worden?

Ja. Sie [die Regisseurin] hat vieles neu übersetzt und geändert. Die deutsche Übersetzung finde ich auch, ehrlich gesagt, nicht sehr gut.

D.h. die ganzen Germanismen sind raus gestrichen worden?

Die vor allem. Und ich finde den irischen Witz in unserer Sprache auch ganz schwer, die Situationskomik ja, aber diese... na ja, so genau kann ich mich auch nicht mehr erinnern.

Also habt ihr's auf Englisch auch gelesen?

Ja. Aber auch diese knappen [Dialoge] zwischen Mutter und Tochter wie sie sich gegenseitig fertig machen, das bekommst du in unserer Sprache ja auch nicht so hin.

Bei der deutschen Übersetzung sind sicherlich viele Fehler gemacht worden.

Ja. Und dann ist Martina Grillhofer ja auch Österreicherin und die, die die Mutter gespielt hat ist auch Österreicherin, und ich auch – nur die beiden Männer waren zwei Deutsche.

Ist das irgendwie eingeflossen?

Nein. Es ist ja so, dass es Hochsprache gewesen ist und kein Dialekt.

So ist das irische Element ganz rausgenommen worden?

Nein, ganz raus nicht. Es wurde im Bühnenbild abstrahiert. Das ganze Bühnenbild war so ein grünes Plastikgras, also alles in grün. Grün, grün, grün. Und die Musik war sehr irisch.

Die im Radio gespielte?

Nein, nein, auch die im Stück bei den Übergängen und so.

Also eine stilisierte Inszenierung?

Ja, stilisiert, aber nicht cartoonhaft.

Das Bühnenbild war stilisiert, aber nicht die Charaktere.

Ja, genau.

Gab es eine Stelle im Stück, die dir besonders gut gefallen hat?

Ja, und zwar ein Monolog. Da haben wir aber etwas geändert. Die Mutter liest ja eigentlich den Brief, den Pato ihr [Maureen] schreibt. Und zwar haben wir das so geändert, dass die Mutter den Brief findet und anfängt zu lesen, und dann trete ich auf und lese den Brief, – oder spreche ihn. So dass irgendwie klar wird, dass in mir eine Entscheidung fällt. Also jetzt nicht bewusst, sie umzubringen, aber der Brief ist der letzte Tropfen, der das Fass zum Überlaufen bringt.

Eigentlich liest sie den Brief ja nie.

Ja, stimmt... Wir haben das dazu genommen.

Gab es von deiner Seite irgendwelche Erwartungen, wie das Stück vom Publikum aufgenommen werden könnte? Oder stellt man sich diese Frage nicht? Und wie hat es letztlich reagiert?

Naja, ein Erfolg war es nicht, das muss man schon sagen. Es war in der kleinsten Spielstätte in der Eisenhand in Linz, da gehen 99 Leute rein und wir haben's durchschnittlich vor 17 Leuten gespielt, 35 wenn's viele waren. Es waren sehr viele Frauen da und die haben halt auch an Stellen gelacht, wo man das Gefühl hatte, dass sie es kapiert haben. Die kapieren das eben irgendwie anders, ganz genau.

Und von Bekannten hab ich nur gehört, dass sie schon schockiert waren, aber nicht so schockiert [macht eine Geste von: Nein, so nicht!], sondern eher schockiert-berührt vielleicht.

Gab es einen Grund dafür, den Titel in Linz mit Die Beautyqueen von Leenane mit Englisch und Deutsch zu mischen, und das Englische auch noch falsch, nämlich zusammen zu schreiben? Oder war das nur ein Versehen?

Keine Ahnung. Ist mir gar nicht aufgefallen. Kann sein, dass wir darüber geredet haben, aber ich weiß es nicht mehr. Das könnten vielleicht die Dramaturgen beantworten.

Gab es eigentlich eine nähere Auseinandersetzung mit dem Thema?

Nein. Nein. Nur die Umsetzung vom Text auf die Bühne. Das ist aber auch eher selten, dass man noch mehr Informationen bekommt.

Und die typisch Irischen Elemente? Wie ist damit – jetzt abgesehen von der Musik – umgegangen worden? Wenn z.B. die Kekse erwähnt werden.

Haben wir die gelassen? Kimberly-Kekse. Hmmm. Wir haben nach etwas gesucht, das passt. Löffelbiskotten ist es im Deutschen. Nein, das haben wir lassen, da haben wir die originalen Namen hinein genommen, nicht die der deutschen Übersetzung.

Kannst du die Aussage des Stückes in ein paar Worten zusammenfassen?

Naja, wenn du einen Menschen einsperrst oder in einer Abhängigkeit hältst, wie er sich dann befreit.

Aber die Abhängigkeit ist doch bei beiden da?

Ja, schon, aber Maureen kann Mag das Leben ja nicht mehr versauen, Mag ihrer Tochter aber schon. In dem Sinn.

Aber es ist eh eine Pattstellung eigentlich. Wir haben im Stück auch offenlassen, was mit Maureen passiert....

Sie bleibt dort.

Ja.

Es wird auch nichts weiter gesagt – auch in den nächsten beiden Stücken nicht, außer, dass sie mit ihrer Tat davongekommen ist. – Würdest du nochmals in einem Stück von McDonagh mitspielen wollen?

Aufgrund dieser Erfahrung nicht unbedingt.

Die anderen Stücke sind so ähnlich, auch ein Zusammenspiel von Gewalt und Humor.

Der Humor ist hier sicher sehr viel zu kurz gekommen.

Ray hat ja die witzigste Rolle hier. In allen Kritiken ist dieser komische Part immer hervorgehoben worden.

Der hat die Absahnerrolle. – Bei dieser Inszenierung hat er immer nur gekifft. Er ist immer nur dagesessen.

Wurde damit dieser Effekt erzielt?

Ja, doch, schon. Er war lustig und so. Aber zwischen mir und der Mutter ist es nicht gelungen, die Komik rauszuarbeiten.... Ich müsste dafür eine gute Übersetzung haben. Wenn's eine Hochsprache ist, die übersetzt wird, Shakespeare oder die französischen Klassiker, ist das mit der Sprache nicht so extrem. Aber hier ist es ein ländlicher Dialekt und da fällt es sehr auf, wenn ein Wort nicht stimmt. – Und ich war nicht die Idealbesetzung. Deswegen ist es auch ein bisschen schwierig; ich hab mein Bestes gegeben, aber ich hab Maureen nicht richtig geknackt. Das ist jetzt nicht eine Rolle, die ich erwähnen würde.

Es ist ein Stück, das Theater eigentlich gerne spielen, weil es zwei ganz starke Frauenrollen hat.

Ich war nicht richtig besetzt und die, die die Mutter gespielt hat, auch nicht. Ich glaube, du müsstest das Stück wirklich mit einer Mutter besetzen, die herb und voller Furchen ist. Und auch einer Tochter, der du wirklich ansiehst was sie durchmacht. Es hat einfach keinen Spaß gemacht. Die Probenarbeit schon, aber nachher nicht.

Warum?

Weil wenig Leute waren und weil's schwierig war zu spielen. Und die Regisseurin war auch noch zu jung. Es war auch nicht richtig ausgebacken.

Na ja, es muss auch mal eine schlechte Inszenierung geben. Bei so viel Erfolg, wie das Stück hatte, glaubt man ja gar nicht, dass so was passieren kann.

Wobei mich das Stück schon noch fasziniert.

Und dass man so ein ernstes Thema mit so viel Humor macht – du hast ja das Original gelesen – findest du das richtig?

Ja! Man muss eigentlich Lachen und im nächsten Moment denken: oh Gott, das ist eigentlich gar nicht lustig! Dann wird's erst richtig böse. Weil sonst... ist es irgendwie so als wenn du zeigst: da ist einer böse und einer wird sauer und verletzend und schlägt deshalb zu. Es muss viel tiefer rutschen. Es muss einem wirklich schlecht werden dabei.

Danke für deine Zeit und für das interessante Gespräch.

Zusatz: Nach dem Gespräch sind wir nochmals kurz auf das Stück zu sprechen gekommen und auf die Entstehungsgeschichte. Dabei hat sich herausgestellt, dass Gunda Schanderer total überrascht war, dass das Stück von einem 25-jährigen geschrieben worden ist.

Damit – so sagte sie – würde der Zugang zu dem Stück natürlich ganz anders sein. Und jetzt verstehe sie auch, warum ich wiederholt auf den Zusammenhang von Humor und Gewalt zurückgekommen bin. Die Herangehensweise wäre von ihrer Seite eine ganz andere gewesen, hätte sie diese Information gehabt.

Interview mit Patrick Lonergan vom 06.03.2008:

Als jemand, der über die letzten Jahre immer wieder Aufsätze zu Martin McDonaghs Stücken veröffentlicht hat, und in diesen Aufsätzen immer wieder auf Parallelen zu Filmen hingewiesen hat, konzentrierten sich meine Fragen auch dahingehend, sowie auf den Mechanismus, der hinter den Stücken steht und sie so erfolgreich macht.

Nach der üblichen Erklärung meines Anliegens waren wir sofort mitten im Gespräch...

... there is this thing about *The Lieutenant of Inishmore* and *The Pillowman* that they both show that he has seen a lot of films and he is writing as if for the cinema, but I do think there is a difference between like seeing something like the final scene of *The Lieutenant of Inishmore* in a theatre and watching something similar to that in a cinema. So, if you think about the last few moments of *Reservoir Dogs*, for instance, a Tarantino movie, it is very violent and there is a lot of blood, but because it's on a cinema screen and it is two dimensional, actors are magnified so much we feel distant from it. Whereas with *The Lieutenant of Inishmore* it is much more immediate and people are closer.

The same with The Pillowman...

I think part of the enjoyment of *The Pillowman* in a sense is that you are in the same building as they are doing these things. And... ah.... if you think about the last few moments of *The Pillowman* when he counts down 10, 9, 8, 7, 6, 5, 4, 3, 2,...

Well, he doesn't.

Yeah, and he doesn't get... he finishes on three...

No, four... he had only seven and a bit minutes left...

There you go. I mean, that's playing a trick on a live audience, and McDonagh always does that. He is always aware that when he gets people in a room with a bunch of actors and there is a particular dynamic, that means the audience will believe things that they wouldn't necessarily believe in a movie.

Yes.

Yes. And so I think that whatever he is saying... He says himself that he is much more interested in film, and that's probably true because his skill is very cinematically...

Well, he knows how to handle a play in a theatre, the stage, the audience...

Yes. It will be interesting to see whether *In Bruges* actually works in the same way. I suspect that it will be seen just as a comedy.

I was quite disappointed in the Six Shooter movie. You see it's the sort of same intention as in the plays, but it didn't work as well, not as intense as the plays live on a stage...

Yeah, I think that is true. But I think as well as that, the thing about McDonagh, when you watch the plays, you are always aware that this is an invented world, that these are characters, that this is theatre. Well, I mean, because it's staged there is a certain level of illusion: that you are aware of the fourth wall.

But it's the same sitting in the cinema...

It is. But the thing is that there are particular... in *Six Shooter* it was presented in a real world setting. So, when they drive alone on the train, you are aware that this is the real Irish countryside passing by outside the window. The police uniforms are accurate...

But that's probably only so for Irish people, because for me... well, it isn't necessarily real, I don't recognise it, or even if I did, it doesn't have the same effect.

Yeah, I think that's true. I mean, that's... you wouldn't necessarily think that this is happening in a real world. I suppose that the aesthetic at the same time is more naturalistic in the cinema than it would be in theatre.

I don't know... Thinking of the staging of The Lieutenant of Inishmore at the Town Hall Theatre and the one I saw in Vienna... At the Town Hall it was very naturalistic, realistic in a sense, whereas the one in Vienna was completely the opposite, but they worked both very well, both in their own way, but I wouldn't be able to say which one was more like a movie, more like reality; they both were... in their own way.

You're right, actually. Most of the productions of *The Lieutenant* don't try and reproduce it realistically or naturalistically. They use very expressionistic set designs, which is quite interesting as well.

In Vienna it was more or less just the empty wall of the theatre, the back of the stage and scaffolding in front of it.

Really interesting... I mean, it makes sense to do it that way, I think. I thought the set design in *The Lieutenant* in Galway – again, I thought it was quite characterised. It was a quite exaggerated or hyperbole version of things you would recognise from your real world, but you would never think, “Yes, this is the real world”.

Yes and no... it depends...

I guess it depends on the audience. Actually, it depends a lot on the audience. But, no, I thought it was quite a successful staging of *The Lieutenant*. Did you see the original one with the Royal Shakespeare Company?

No. I haven't.

Okay. That was done very realistically.

More than this one? How does that work?

Oh yeah. Much more, much more. I suppose they had a lot more details, and a lot more attention to details, and...

Well, there were a few things... but.

*I try to concentrate on the combination of violence and humour in the stagings of the plays. I did talk very briefly to Andrew Flynn about that and he said he didn't particularly put that into the directing of the play... It's just I think that is the essence of the play, of all of McDonagh's plays, because if you neglect one or the other it just doesn't work, there is a lot missing and it's not really worth watching... or at least it's a completely different work all in all. It's just that I found one of the stagings in Austria to be like that and besides the main plot of *The Beauty Queen* there was nothing left of the play...*

It is that they both work in the same way, which is that they both play on the audience's senses. So, if you see *The Beauty Queen*, where she fills the chip pan and then forces the hand

of her mother into it, the experience of the audience generally is one really they can't watch, but they can't stop watching.

Exactly. And it's the same with the laughing: you think you should, but you can't hold it back.

And yet you say, "How can I be possibly laughing at this? It's not funny". So, what it does, it gives the audience an opportunity to do something, to transgress in a safe environment and where they feel that they are witnessing an almost condoning violence yet they know that it's just an... Likewise with the laughter: They just laugh at things that are normally far too upsetting and it has a similar kind of function. So, yes, I think the laughter and the violence are very strongly intertwined. I mean, if you think about *Six Shooter*, at the movie's end, where he commits suicide, first he kills the rabbit and, I mean, it's so bleak and so violent, but it is very, very funny that of course the rabbit dies, but then he realises that the gun isn't working properly. It's a very black humour but I think it works very well.

That was the scene were I thought: Well, that's typical for McDonagh.

Yes, it is, it is absolutely typically McDonagh. But, I mean, he is a... But you could say it is typical of the Irish drama tradition. I mean, if you read Vivian Mercier's book "The Irish Comic Tradition" he talks about the gallows humour of a lot of Irish writing. I mean, thinking of *Waiting for Godot*: the moment in that play they're thinking about committing suicide, he takes the rope from around his waist to hang himself and it is precisely that moment when the trousers fall down. So, I mean, the moment of others' despair, the ultimate point at which you realise you can't go on, it's at that moment that your pants will fall down and everybody will laugh. So, I mean, I think there is a lot of Beckett in McDonagh as well. Even if he doesn't, you know, acknowledge that, it is certainly there, possibly through Garry Hynes.

I was wondering in which genre you would put the plays. I know that's not very modern, but in terms of comparing them with anything it is helpful. They are not tragedies, nor comedies, maybe something in between...

Farce maybe?

A farce would be different, too...

Yeah, it would be different. I mean, I think that they are melodramas in a way...

... funny melodramas...

Um... It's a good question, because I think that they are. What's funny about them is that they are not particularly original. I think actually most of this shows in *The Pillowman*, an adopted kind of mixed structure of fairytales. Where you got the brothers, the two brothers, the Cain and Abel motif, you've got the mother and daughter. That is common in stories. You've got the man who may or may not have killed his wife – again, this is a very common story. And, in *The Cripple of Inishmaan*, the person who dreams of making a big change. So I think, if they drawn by anything, they are drawn from fairytales, probably via Hollywood. On the way, Hollywood took a lot of these very familiar stories and brought them into a kind of recognisable temporary world. I think McDonagh is drawing on that... But I think certainly to talk about his work in terms of tragedy, comedy, it is very difficult to do that.

So it's probably something like a tragicomedy, but maybe the other way round?

A comedic tragedy... And then again, *Waiting for Godot* was called a tragicomedy in two acts. It could be that, but I think you have to look at it in the context of other Irish tragic comedies like O'Casey's, or Beckett's *Waiting for Godot*, and you can see that it is different again. It is different because once it's tragic we admire the protagonists. I don't think that really happens

with any of McDonagh's characters. And they are certainly people that we laugh at, but do we admire any of them? I don't think so. Possibly Maureen... possibly Billy... But...

But...

But! It's tough, too...

At the end of the plays it always changes completely.

Yes. Exactly. In both cases. Yeah... So I think he is... He plays so much with the audience's expectation that he is never going to be easily categorised.

And that's why it's quite difficult to write about it.

Yes. Definitely.

Thank you so much for your time and help.

Interview mit Johannes Terne vom 09.06.2008:

Noch bevor wir uns setzen konnten, haben wir schon geredet, Thema war meine Arbeit und die Produktion des Stückes Der Leutnant von Inishmore in Galway.

Die Inszenierung vom Lieutenant in Galway war natürlich ganz anders, ganz realistisch. Es wurde zum Beispiel mit Platzpatronen geschossen, deren Überreste auch im Publikum landeten.

Realistisch? Ja, ja, so wie im Deutschen Theater in Berlin [deutschsprachige Erstaufführung mit dem Theater in Bochum zur gleichen Zeit] – es ist ja auch so realistisch geschrieben. Im Deutschen Theater wurde es ja auch ganz realistisch gemacht.

Für uns war das auch eine ganz schöne Überraschung, und das hing natürlich auch ganz viel mit Dimitar Gotscheff, unserem Regisseur, zusammen, dass das so anders war. Er macht ja generell Theater so. Wenn man mehrere Inszenierungen von ihm gesehen hat... Er hat immer gesagt, er will Räume – also in seinem bulgarischen Akzent – er will Räume erschaffen, Türen in andere Welten öffnen. Das begreife ich dann auch. – Ich habe mir gerade noch mal den Kissenmann angesehen und mir dann überlegt: den *Kissenmann* hätte man auch so unrealistisch inszenieren können, der war ja im Gegensatz zum *Leutnant* ziemlich realistisch. Aber so ist es natürlich, wenn man das Stück im Niemandsland spielt, so wie das beim *Leutnant von Inishmore* war, vom Bühnenbild her im Niemandsland, auch von den Inszenierungsbrüchen her, so weit ich mich erinnere, diese Musikeinlagen, die da waren...

Da ich das Stück das letzte Mal im Theater gesehen habe und noch nicht weiß, ob ich die Gelegenheit bekomme die Inszenierung noch mal in einer Aufzeichnung zu sehen²: Wann waren diese Musikeinlagen genau?

Na ja, es fing ja schon damit an, dass die Band auf dem Gerüst saß, auf dieser Brandmauer, also auf dieser offenen Bühne, die oft im Akademietheater verwendet wird; Birgit Minichmayr hatte ja zwei Lieder gehabt, da haben sie gespielt; und dann haben sie sämtliche Geräusche gemacht, zum Beispiel als der Davey, mein Kompagnon, mit dem Fahrrad ankam oder gebremst hat... aber ich kann mich da auch nicht mehr genau erinnern.

Also so in etwas wie die Stummfilmmusikuntermalung?

So in etwa. Auch wie die Dreiergruppe aufgetreten ist. Die haben dann ja so einen gälisch anmutenden Tanz versucht, da war dann zum Beispiel Musik. Es gab dann auf alle Fälle ein Lied, das klang so ein bisschen wie ein Alpenjodler, wo sie sich dann [die drei] einfach mit Blutflaschen überschüttet haben. – Das war dann der Nichtrealismus der Inszenierung, der trotzdem funktioniert hat. Der totale schwarze Humor, wo man das Blut gezeigt hat, das aus der Flasche über den Kopf gekippt wurde... das ist ja heute auch nicht mehr so neu, aber... Und dann dieses... angeblich *mein* Zuhause, das gab's ja nicht. Das, was im Stück so schön beschrieben ist, das gab's ja nicht.

Nun, 'Home Sweet Home' stand hinten an der Wand.

Ja, das schon. Aber sonst gab es ja nur diese komischen Tonnen auf der Bühne, bei denen das Publikum gerätselt hat, was das denn sei.

Ich dachte, das seien Silos, oder so etwas, was man am Land ja häufig sieht...

² zu diesem Zeitpunkt wusste ich noch nicht, dass mir die Aufzeichnungen beider Stücke des Akademietheaters zur Verfügung gestellt werden würden.

Ja, oder so etwas zur Whiskyherstellung, höchstwahrscheinlich. Es ging ja hauptsächlich um Alkohol. Und dann kam ja auch – ich weiß nicht was man da dazu sagt – ich glaube Maische... Maische ist das ja auch, was man für die Alkoholgewinnung braucht, und Maische ist dann ja auch aus diesen Schläuchen gespritzt, und hat uns angespritzt und am Schluss war ja die ganze Bühne voll mit diesem... diesem Gesülze. Diese Masse, das waren, technisch gesprochen, ja Papierschnipsel, die aufgeweicht wurden. Die Requisite... über Tage wurde da Papier aufgeweicht. Das ergab dann diese Konsistenz. Ja... es sollte einfach Schlamm sein. Ich kann mich erinnern, Gotscheff hat auch mal eine Anfangsszene probiert, er wollte da irgendwie die Menschheit, die da aus dem Urschleim entsteht... und da haben die drei [die drei, die die Terroristen spielen] splitterfasernackt in diesem Schlamm gewütet und dann irgendwann die irische Fahne geschwungen oder hochgehalten... also es war... es ist beim ihm, bei Gotscheff, immer so, dass das Stück nicht im eigenen Dreck kleben bleibt und dass man größere Dimensionen erreicht.

Das Stück an sich wurde ja einige Zeit von einem Theater zum anderen gereicht bevor es zu einer Uraufführung 2001 in London kam. Ist der damals als Grund angegebene politische Aspekt Ihrer Meinung nach relevant, damals, heute?

Für mich war's natürlich... nun ja, mittlerweile hat die IRA ihren Kampf ja eingestellt. Und diese Splittergruppe – das haben wir ja während der Arbeit erfahren – wie heißt die noch mal? – INLA, das ist ja eine Splittergruppe der Splittergruppe, über die sich McDonagh ja ziemlich lustig macht – dass es die wirklich gibt. Das haben wir dann mit Schrecken wahrgenommen. Und wir hatten ja auch... Weil's eine Erstaufführung war, wussten wir ja auch nicht, ob es irgendwelche... Es gab in London ja auch angeblich Bombendrohungen, nicht? Als das Stück dann aufgeführt wurde hab ich dann irgendwann gehört. Und wir hatten da so einen Zeitungsartikel bekommen, wo irgendwie die Gefährlichkeit, wo die... Also damit kann man ja rechnen, dass irgendwelche verrückten Fanatiker oder Sympathisanten dieser Splittergruppe 'rumreisen. Gut, in Österreich hat das nicht viel zu sagen. Aber es war auf jeden Fall, was das betrifft, was die Aktualität und Gefährlichkeit betrifft, das, über das sich McDonagh ja auch lustig macht, es war schon etwas kribblig. Wir wussten ja auch nicht wie das Publikum darauf reagieren würde, weil es ja auch nicht unbedingt ein Thema zum Lachen war, so viele Tote jedes Jahr, und wie Martin McDonagh sich dann darüber lustig macht. Das ist ja der englische Humor, der in anderen Ländern dann manchmal völlig in einer schiefen Bahn laufen kann. Und dann, ja, wenn Sie sagen: politischer Hintergrund, dann haben wir uns überlegt: was kann das für uns bedeuten, hier? Wo sind die Fanatiker hier? Und deswegen haben wir das auch nicht so ganz auf das Irische, so a la O'Casey, so die altbekannten irischen Stücke, die man ja kennt, die so anheimelnd sind und in ihrem Milieu spielen, haben wir es nicht da belassen sondern eben größer aufgezogen.

Aber das ist ja auch der Reiz der Stücke von McDonagh; die fangen alle gleich an, in einer typisch irischen Wohnküche, dem Schauplatz von vielen irischen Dramen. Und dass dadurch dieser Bruch umso extremer ist.

Ja. Ja.

Gab es einen konkreten Grund warum das Stück gespielt worden ist? Wissen Sie das?

Das ist jetzt sechs Jahre her. (lacht.) Ja, einen Grund wird es schon gegeben haben.

Dass es vielleicht mit der Uraufführung in London zu tun hat?

Das ist nicht unbedingt ein Grund. Nur, um eine Erstaufführung zu bekommen. Das sind keine Gründe um Stücke zu spielen. Nein, es war natürlich dieser politische Grund wie man mit Fanatismus umgeht. Und, ich weiß nicht was da im Jahr 2002 so los war, was gerade aktuell war, ich meine Israel – Libanon, das hörte man ja täglich in den Nachrichten. Und kurz vorher

war ja der 11. September... doch, genau, das war's. Aber das ist ein Thema, was heute genau noch so läuft. Das könnte man heute noch genauso spielen. Es ist das Thema: Wie kleinkariert können Terroristen sein? Oder auch, wenn man jetzt nicht nur Terroristen hernimmt, man muss das ja auch übertragen auf Leute, die jetzt nicht Terroristen sind, Fanatiker, im landläufigen Sinne, also politisch-fanatische Gruppierungen – also, das schlüsselt McDonagh ja ganz gut auf im Stück, oder führt es zur absoluten Lächerlichkeit mit diesem Kater, der dann am Schluss plötzlich... (Lacht). Das war ja für uns auch so ein Ding mit dem Kater. Ich glaube, wir hatten vier verschiedene Katzen...

Einer ist ja gestorben...

Ja. Einer lag angeblich auf einem Sessel... und da hat sich der Großvater draufgesetzt. Und der andere...? Da war ja auch eine Überschwemmung damals, diese Donauüberschwemmung, und ein anderer Kater kam aus einem Gehöft, das an der Donau lag, der ist ertrunken. Und einer ist einfach gestorben... Ich weiß nur, den Kater, den wir dann hatten – er [McDonagh] schreibt ja dann: er geht von links nach rechts über die Bühne und wenn der Kater die Cornflakes frisst, dann sagt Davey: siehst du, er mag Cornflakes. Und wenn er die Cornflakes nicht frisst, dann: siehst du, ich hab's ja gesagt, er mag keine Cornflakes. Also je nachdem... Aber er schreibt ja dann auch: der Kater läuft von da nach da und interessiert sich nicht dafür, oder so was. Ja, wie kriegt man eine Katze dazu, das zu machen?! (lacht). Bei der ersten Probe rannte die natürlich erst einmal in den Zuschauerraum und ward nicht mehr gesehen, hat sich einfach versteckt. Also wir haben die Katze dann, ich habe die dann immer schön festgehalten als Donny. Und ich wusste dann nur, die konnte den Text besser als wir, denn sie wusste nach zwanzig Vorstellungen immer sofort, wer den nächsten Satz hatte, bevor der nächste überhaupt anfang zu reden, hat die schon zu dem geguckt. 'Du bist dran', dann hat sie da rüber geguckt 'du bist dran'. Ja, ja.

Ja, McDonagh hat in einigen Interviews auch gesagt, er hat absichtlich eine Katze genommen und keinen Hund, weil man einen Hund trainieren kann, aber eine Katze nicht, und damit alle Möglichkeiten wirklich offen sind. Damit ist der Überraschungseffekt auch für die Schauspieler einfach da.

Es ist ja auch... Die schwarze Katze ist ja auch das Sinnbild für das Unglück im Allgemeinen. Und vor allem, ich meine, das ist auch noch was anderes, wenn man... Es ist noch kindischer, wenn so ein hartgesottener Terrorist, der Morde verübt, mit so einem lieben Kätzchen rumschmust.

Das ist auch irgendwie auf die Spitze gebracht. Jeder, der ein Haustier hat, liebt dieses auch und der Mensch, der nicht unmittelbar nahe steht, wiegt viel weniger als dieses geliebte Tier. Ich meine auch, dass das die eigentlich politische Aussage des Stückes ist. Also viel weniger die IRA und Nordirlandgeschichte als die Frage, wie verhält sich der Mensch dem Haustier und anderen Menschen gegenüber.

Ja, und der Hauptgrund, das wird ja dann auch immer mehr offenbar, ist natürlich auch diese Vatergeschichte, nicht nur, weil ich dieser Vater war, aber das ist natürlich auch ein Hauptkonflikt, diese Vater-Sohn-Beziehung. Das kommt ja bei McDonagh ziemlich häufig vor. Das war auch im Kissenmann – da hab ich ja auch einen Vater gespielt, da hab ich den Inspektor Tupolski gespielt, wo sich ja dann am Schluss herausstellt – der am Anfang ja der gute Polizist ist, weil ja das Prinzip guter Polizist, böser Polizist [verwendet wird] – und der hat dann – das stellt sich am Schluss ja heraus, dass der gute Polizist eigentlich noch viel grauenvoller ist als der böse Polizist, den der Niki Ofczarek gespielt hat, also dass... und der [Tupolski] hat ja auch so eine Geschichte gehabt, dass er ein Kind verloren hat, seinen Sohn, und, ja, das wird ja auch ungeheuer gekoppelt mit dem Stück, wo's auch um Eltern geht, die sich schlecht zu ihren Kindern verhalten. Und die Kinder rächen sich dann an den Eltern usw. Und solche Geschichten... beim Leutnant von Inishmore ist das genauso, dass der... also mein Sohn, – der Donny ist ja ein Säufer, und der Padraic... na ja, das ist ja ein Säufer und er hat

sein Kind ja auch nicht richtig erzogen. Es kommt dann der ganze kleinkarierte Urkram raus. Warum er, Padraic, töten gegangen ist, warum er da das und das macht. Das hängt ja alles miteinander zusammen. Und dass der Vater eben kein Sheba, kein richtiges Katzenfutter gekauft hat sondern den Kater nur mit Cornflakes füttert, um zu sparen... dieses Kleinkarierte... dass das ein Grund ist, den Vater umzubringen, diese ganzen kleinkarierten Sachen, das entlarvt er natürlich ungeheuer, der McDonagh, und es wird eine Komödie. – Ja, ich müsste mir es noch einmal durchlesen... Aber bei der Frage nach dem politischen Hintergrund... Wie Fanatismus entsteht, das schlüsselt er immer sehr gut auf. Das ist beim Kissenmann genauso. Und bei den anderen Stücken weiß ich es nicht ganz so genau.

Nun ja, schon. Aber am meisten fällt wohl dieses Wechselspiel von Gewalt und Humor auf. Aber es geht natürlich auch immer um einen Mutter-Tochter-, Vater-Sohn- oder einen Brüderkonflikt.

Der Kissenmann ist natürlich viel, also psychoanalytischer, viel komplizierter noch, glaub ich. Das ist ja Freud hoch drei, was da alles so rauskommt. Da sind diese gruseligen Kindergeschichten... Wir haben dann immer überlegt – ich mit Werner Wölbern zusammen, weil wir ja dieselben Stücke gespielt haben, auch das Inishmore gespielt haben – ob man denn den Kissenmann auch so entlarvend, also so abgehoben, unrealistisch hätte spielen können. Aber ich glaube, der ist auch viel realistischer geschrieben...

Eigentlich nicht. Eigentlich ist es ja eher genau umgekehrt: beim Leutnant ist jedes Detail beschrieben, beim Kissenmann ist vieles viel offener. Aber die realistischen Aufführungen sind ja nicht unbedingt immer gut gegangen. Die Inszenierung von London lief ja mit sehr mäßigem Erfolg in Dublin bei einem Theaterfestival, und auch die Inszenierung in Berlin hatte von der Presse keine durchgehend gute Kritik.

Stimmt. Ja. Nein. Das ist auch ziemlich gefährlich. Wenn man sich auf Realismus einlässt, dann funktionieren diese Lacher nicht so. Wie ich gehört habe, in Berlin war die ganze Inszenierung viel ernsthafter. Es kommt dann ja... Als Publikum wird man ja auch auf eine falsche Fährte gesetzt. Und wenn man von Anfang an auf Brüche setzt und das Publikum die Vereinbarung mitmacht: „Wir tun jetzt mal so als wäre das hier Irland, es ist ja nicht Irland, liebe Leute, ihr wisst das ja, aber wir sind jetzt alle dort und wir knallen jetzt alle ab und so, aber, unter uns gesagt, wir knallen natürlich niemanden ab“, das ist natürlich eine andere Vereinbarung. Wo man, glaube ich, im Hinterkopf auf größere Freiräume trifft und mehr Assoziationsketten haben kann zu anderen Problemen, ja, wo man nicht bloß bei der IRA stecken bleibt.

Deshalb war es auch so interessant die Inszenierung in Irland zu sehen. So eine Inszenierung wie am Akademietheater würde dort nicht funktionieren, da würde niemand ins Theater gehen, oder nur die Theaterleute. Die würden sich diese Freiheiten allerdings wirklich wünschen.

Und hat das Publikum denn gelacht?

Oh ja. Und wie. Aber es war eben dieses Lachen, das einem auch im Hals stecken geblieben ist, ein Lachen, bei dem man sich immer fragen muss, ob man eigentlich überhaupt hätte lachen sollen. Genauso wie es auch dumme Lacher gab. Diese Ambivalenz ist immer da, und sie ist wohl auch eine Intention bei diesen Stücken.

Ich erinnere mich nur an diesen ganzen Schlamm, der aus diesen großen Schläuchen kam, der hatte ja auch ein Sinnbild gehabt: der ganze Schmutz der Erde, der da von diesen... man wusste ja nicht, was es ist. Aus diesen komischen Kanonen oder Tonnen, die da auf der Bühne standen, wurde ja Schlamm auf die Bühne geschüttet und wir wateten dann ja auch so ziemlich hoch, so knöcheltief zumindest, in diesem Schlamm, und ich weiß, das Liebespaar, also Padraic und seine Mairead, die sind ja dann irgendwie da nach oben verschwunden, da zu dem Orchester auf das Gerüst, und Davey und Donny, wir mussten dann anfangen, die Sache

aufzuräumen, das heißt: sauber machen. Die Leichen auseinanderlegen, genau. Da hat Gotscheff dann gesagt, dass wir zwei quasi die Clowns sind, die zwei Outsider. Davey, der als Schwuler verschrien war im Ort, mit seinen langen Haaren, oder als Schwuchtel, und Donny, weil er der Säufer ist, der eh schon alzheimermäßig bedient war, und die beiden waren diejenigen... die beiden hatten eine Clownsfunction. Das war auch im Text so. Immer, wenn gerade eine ernsthafte Bemerkung von meinem Sohn gemacht wurde, es ging ums Saubermachen oder was weiß ich, also um absolute Kleinigkeiten... Es war so ein großes Sinnbild, dass wir dann mit einer Kehrschaufel, mit so einer kleinen Kehrschaufel, diese riesengroße Bühne mit so einem kleinen Feger sauber machen mussten. Das haben wir dann immer so in einem Eimer gemacht [gegeben], diesen ganzen Schlamm, also völlig sinnlos, und wir haben das natürlich auch so gespielt, wir haben das dann immer wieder auf die Schaufel rauf und runterrutschen lassen... Die Sinnlosigkeit des Saubermachens. Das hat natürlich dann diese Assoziation gebracht, dieser Schlamm, der wird nie wegzubringen sein. (lacht) Dieses Unheil, das da ist.

Eigenartigerweise hat mich die Inszenierung, auch wenn sie so absolut nicht realistisch war, sehr an einen Filmrealismus erinnert.

Doch, ja... Wir hatten zum Beispiel auch gar keine Katze am Anfang, wir haben ja verschiedene Sachen ausprobiert, also wir hatten nur am Schluss die Katze, die brauchten wir ja.

Und die andere Katze war ja im Sack, d.h. da war nichts zu sehen...

Ja. Ja. Da haben wir lange herumprobiert. Und das ganz am Anfang, das war nur ein Scheuerhader, wie sagt man da in Österreich? Ein Wischlappen. Da hatten wir nämlich... Wir hatten während der Proben verschiedenste Sachen ausprobiert. Wir wollten zum Beispiel auch so eine Art... mit Teig, mit Brotteig haben wir gearbeitet. Ja. Das war Wahnsinn. Wir wollten das die Katze so... nun, wir haben die so in verschiedene Formen gebracht. Wir haben da so einen Klumpen Teig gehabt, den man jetzt backen könnte, so, und haben den auseinander gezogen und so... aber das fing alles nach ein paar Tagen an zu stinken... Hefeteig... (lacht) das ist ja auch furchtbar... Und, irgendwie, da wir uns ja auch damit beschossen haben – das war alles irgendwie unmöglich und dann sind wir irgendwann von diesem [Experimentieren weggekommen]... Wir hatten da so eine Vorstellung, da gibt's ja so Clowns, die so eine Knetmasse haben, die sich auch so ganz verschieden... die sich lang ziehen lässt und zusammenkneten lässt, also dass das die Katze ist, dass das quasi die Katze ist und die Katze dann auch so eine Art Ungeheuer ist. So war das auch von Anfang an inszeniert. Die Katze ist überfahren worden, also das, das ist quasi der Atomschlag. Also das ist, das ist der Weltuntergang.

Im wahrsten Sinne des Wortes.

Ja. Für den Donny ja sowieso. Aber auch das Schlimmste, was passieren kann, (lacht) und da hatten wir dann diesen Stofffetzen, wo jeder Zuschauer sehen konnte, das ist ja keine Katze. Also dadurch hatten wir ja auch schon so etwas Hergestelltes, so eine Art von... von... ich weiß nicht, wie man das bezeichnet. Also eine Art Clownsspiel. Das geht schon in Richtung Clownsspiel, wo man in einen Gegenstand mehr hineininterpretiert, als wirklich da ist. Und das ist jetzt das, was ich vorhin am Anfang sagte, wo Gotscheff sagte, er möchte Räume öffnen, etwas, wo man mehr assoziieren kann. Es gibt für uns heute irgendwelche Viren oder irgendwelche Schreckgespenster in der Welt, die unbekannte Gespenster für uns darstellen. Also, wo nur... wenn nur einer das ausspricht, und sofort... ja, es gibt ja heute viele Beispiele dafür, was das sein kann. So z.B. bei der Euro [EM], also, wenn da nur einer sagen würde, da ist jetzt einer mit einem Sprengstoffgürtel oder so... Es reicht ja schon aus, das Wort reicht ja schon aus, um eine Massenpanik zu verursachen. Also so... das wollte er. Ja. – Aber ich habe die anderen Inszenierungen nie gesehen, die so realistisch waren, mich hätte das interessiert, wie das funktioniert. Komisch. Ich kann's mir gar nicht vorstellen.

Nun, ich habe nur die Inszenierung in Galway gesehen. Und ich habe auch anschließend mit einigen aus dem Publikum gesprochen. Schließlich sind Nordirland und die IRA doch noch Themen, die präsent sind. Trotzdem haben eigentlich alle gesagt, es sei höchste Zeit, dass sich jemand darüber lustig macht, dass das Thema schon viel zu lange alles dominiert habe und auch, dass darunter endlich ein Schlussstrich – und warum nicht in dieser Form, wie McDonagh es gemacht hat – gezogen werden soll. Allerdings ist diese Inszenierung ja auch in anderen Teilen Irlands gespielt worden, und Michael Diskin, der Manager vom Town Hall Theatre, hat mir erzählt, dass die Aufführungen in Nordirland mehr als problematisch waren. Weniger, dass es zu Störfällen oder Drohungen gekommen wäre, als dass die politischen Kräfte dort einfach von vornherein gegen das Stück mobil gemacht haben und somit die Aufführungen nur sehr spärlich besucht waren. Allerdings kennt in dieser Gegend jeder jemanden, der im Nordirlandkonflikt in der einen oder anderen Weise beteiligt war, ob Opfer oder Täter. Aber in Irland selber waren die Aufführungen alle ausverkauft.

Ich habe mir auch gedacht... Ja, wenn man da direkt involviert war, Angehörige verloren hat oder so was, ich könnte mir dann auch nicht vorstellen, das ich dann darüber lachen kann wenn ich im Publikum sitze, es ist ja furchtbar. Man braucht auch eine gewisse Zeit um... Sicher genauso wie mit der Wende in Deutschland. Ich bin ja aus Ostdeutschland. Und ich weiß nur... Ich habe zum Beispiel ein halbes Jahr nach der Wende einen Film mit Michael Verhoeven gemacht [Schlaraffenland, 1990], über die Wende, und das war eigentlich zu früh, das haben wir dann festgestellt. Also, das war... da konnte man noch gar nicht... das war so frisch im Gedächtnis der Leute. Der Film ist jetzt irgendwann mal wieder gelaufen, auch bei einem Filmfestival, und da hab ich so viele Zuschriften gekriegt... erst nach zehn, fünfzehn Jahren, wo man dann eine Draufschau hat auch auf die Lächerlichkeiten, die in der DDR passierten. Dass man darüber mit Abstand dann Lachen kann. Das braucht halt eine Zeit.

Ja, ich weiß nur, die Leute hier... es kam ungeheuer gut an immer. Es war immer ziemlich Remmidemmi, Applaus, wahrscheinlich war das auch durch die Musik und durch die... ja, wie soll man sagen, durch die... es hatte doch eine ziemliche... –

Und der Kissenmann doch auch? Der kam doch auch gut an?

Ja, der Kissenmann natürlich auch, aber da waren nicht so viele große Inszenierungsideen dabei, das stand voll auf der Sprache. Aber da gab's auch... Genau. Ich hab mir nochmals das Video angeguckt vom Kissenmann, und ich war ganz erstaunt, dass die Leute da doch ziemlich gelacht haben. Ja. Obwohl's auch nicht so zum Lachen ist (lacht), ich meine, wenn so kleine Kinder umgebracht werden, das ist ja nicht zum Lachen. Aber ich meine, das ist ja... Da erinnere ich mich auch an... Im Burgtheater gibt's ja auch so ein Gästebuch, im Internet, glaube ich, und irgendwann hat sich eine Frau auch damals beschwert darüber, dass das ja wohl absolut geschmacklos wäre, also noch dazu – wegen der Kinder geschmacklos – aber noch dazu amoralisch, dass quasi der Behinderte der Mörder ist. Also der Bruder von dem Schriftsteller. Dass das die Quintessenz die war, dass quasi ein Behinderter ein Mörder ist. Und das ist es ja gerade mit dieser Art von Tabubrüchen, genau damit spielt McDonagh ja. Und das war beim Inishmore genauso. Das schätz ich ja an McDonagh. Dass er da, wo wir Regeln und Gesetze im Kopf aufgestellt haben, dass er die mit Lust zerbricht. Wenn er dann sagt: über Behinderte hat man nicht zu lachen – hat man ja auch nicht – aber ich meine, dass man da auch einmal so über bestimmte Regeln, die wir uns aufgestellt haben, Pseudoregeln, dass man die auch mal in Frage stellt. Aber gut, ich glaube auch, dass war nicht ganz so sehr das Thema, was die Frau da gesagt hat, die sich da beschwert hat; dass der Behinderte der Mörder ist, dass war ja gar nicht das Hauptthema des Stücks. Es ging ja um andere Sachen. Es ging ja um Geschichten und vor allem auch um diese zwei Polizisten. Und wie verhalten sich Leute; oder: was heißt: gesellschafts- konformes Verhalten? Auch die Polizisten sind ja äußerst kritisch zu sehen. Eigentlich sind das ja die Mörder, die Polizisten...

Die letzten drei Sekunden...

Ja. Aber auch schon vorher. Ich meine, wie die sich verhalten. Die meinen sie sind Saubermänner, aber sie haben den größten Dreck am Stecken. Beide. Beim Ariel kommt das natürlich auch zum Ausbruch, der lässt ja seine ganze Aggression gleich am Anfang aus, an ihm [Katurian] aus, was ja ein Polizist eigentlich nicht machen sollte, und dann stellt sich im Nachhinein heraus, warum der so ist. Warum er so geschädigt ist, dass er auch ein Vaterproblem hat, er wurde vom Vater missbraucht – auch ein beliebtes Thema bei McDonagh – und der Tupolski hat eben ein Problem mit seinem Sohn, den er verloren hat, weil er – ich weiß gar nicht mehr – weil er gesoffen hat? Oder weil er unaufmerksam war. Jedenfalls hat er seinen Sohn doch verloren. Das muss ich noch mal nachlesen. Auf jeden Fall ist er derjenige, ist der Tupolski derjenige, der dann schießt. Der ihn [Katurian] ja dann erschießt. In ziemlich brutaler Weise. Ja, wo sie ihm dann nicht mal mehr... er wollte ja zehn Sekunden haben.

Und dann waren's nur mehr sieben dreiviertel...

Ich muss das wirklich noch einmal lesen...

Ich überlegt gerade... mich wundert eigentlich, warum er nicht mehr so oft gespielt wird.

Nun, in Österreich ist's jetzt schon eine Weile her, das stimmt. Aber in Deutschland stehen die Stücke doch relativ regelmäßig am Spielplan. Allerdings wird meist Der Krüppel von Inishmaan an kleineren Theatern gespielt... Das Stück ist ja in Österreich noch nie aufgeführt worden.

Ja, ich finde das eigentlich schade, dass der Autor hier nicht mehr gespielt wird. Nun, wir haben hier im Moment Shakespeare... aber warum das aufgegeben wurde diese Art von Theater... Wir haben ja immer über die komischen Seiten geredet, aber es ist ja auch ziemlich traurig. Ich weiß nur, den Donny, den ich da gespielt habe, bei manchen Kritiken stand da drinnen, dass der ein ganz trauriger, einsamer Mann ist. Ist er ja auch. Aber das ist ja beidseitig, klingt jetzt lakonisch, aber das ist ja auch... er wollte halt, dass sein Sohn berühmt wird. Ich meine, der findet das ja nicht gut, dass der nur so kleine Imbissbuden in die Luft sprengt. Der müsste ja größere Aktionen starten. Aber das ist ja (lacht), das ist ja eine verkrüppelte Existenz, und das interessiert mich als Schauspieler immer besonders. Leute, die so gebrochen sind, das gibt so viel Futter zum Spielen. Aber ich stelle mir auch vor, dass ist so eine große Philosophie, so alleine auf einer Insel zu leben. Na ja, ganz alleine ist er ja nicht, aber was weiß ich, wo der nächste... so wenige wohnen da vielleicht auch nicht, aber das ist wie Shakespeare, Sturm, oder was weiß ich. Alleine auf einer Insel, und die versuchen jetzt, der versucht jetzt... Ich hatte da immer so ein Radio – ich weiß gar nicht, ob das so im Stück steht – ich rannte immer mit so einem kleine, kaputten Kofferradio herum, mit so einer langen Antenne, und hab mir da immer Fußballübertragungen angehört. (Lacht) Das steht auch nicht im Stück. Aber das ist für mich so eine Philosophie, dass man quasi... was würde man machen... oder: wie würde man verarmen, wenn man jetzt wirklich von der Gesellschaft abgeschlossen lebt und nur gerüchteweise immer wieder mal was hört. Das ist ja oft bei den irischen Stücken so.

Auch bei McDonagh ist das eine wiederkehrende Figur: vor allem im Cripple ist sie durch die Figur des Johnnypateenmikes sehr präsent. Eine Figur, die nur vom Verbreiten von Nachrichten – und vom Trinken von Poteen – lebt.

Es gibt viele dieser erzählfreudigen Figuren. Der Held der westlichen Welt [Synge] ist ja so ein herrliches Stück... daher kommt das ja alles. Held der westlichen Welt ist ja auch so typisch: Was über jemanden erzählt wird ist wichtiger, als das, was wirklich war. Also das ist es ja auch, darunter leidet ja auch der Vater, der Donny, dass man sich lustig macht über seinen Sohn, dass er kein richtiger Held ist. Na ja. (Lacht). – Aber auch die Mairead, ich erinnere mich, wie die Birgit [Minichmayr] das gespielt hat, das sind alles tief zerrissene Figuren, die wollen ja... die will ja auch weg, die wollen ja auch woanders hin...

Trotzdem entscheidet sie sich am Schluss erstmal doch noch auf der Insel zu bleiben.

Genau. Ja, ja. Aber auch die Sehnsucht nach Liebe und, und... die nicht erfüllt werden kann. Der McDonagh... wie ich gesagt habe, das ist nicht nur zum Lachen, das sind auch große menschliche Gefühle die da mitspielen, und die sind so kontrastreich nebeneinander gesetzt, also wirklich, ich könnte fast sagen: Shakespeare. Und Shakespeare ist manchmal auch nicht so gut, auch Shakespeare hat manchmal schlechte Stücke geschrieben. Das mit der IRA ist jetzt natürlich vorbei, aber ich finde wirklich... ich sollte... Der Krüppel ist in Norddeutschland auch ziemlich oft aufgeführt worden....

Beim Kissenmann kommt es ja doch zu ziemlichen Handgreiflichkeiten. Ich weiß nur, mir hat schon beim Zuschauen alles wehgetan, vor allem, als Ariel Katurian den Kopf auf die Tischplatte geschlagen hat. Wie wurde mit dieser Gewaltdarstellung umgegangen?

Na ja, das sind alles nur Tricks. Das sind so kleine Zaubertricks. Das ist halt gut gespielt. Aber damit hatte ich ja eher nichts zu tun. Ich habe nur die Waffe gezogen am Schluss. Na ja, bei mir war ja auch eher diese philosophische Geschichte mit dem Chinesen... Das ist auch so typisch, dass das quasi... dass diese Art der Konstellation... Deswegen finde ich auch, wenn wir das in einem luftleeren Raum gespielt hätten, im Nachhinein hätte ich das besser gefunden. Aber ich meine, es war trotzdem okay, es war ja ein neutraler Raum... gut, man brauchte eine Tür, denn es war ja wichtig, dass immer einer reinkommt und die Tür wird abgeschlossen. Aber dass das quasi manchmal eine Lehrer-Schüler-Situation war, oder wie an der Uni: der Professor kanzelt den ab, also: was haben sie falsch gemacht an dieser Geschichte? und so, und jetzt erklären sie mir einmal, was beabsichtigen sie mit dieser Geschichte, also wo es gar nicht mehr um Polizei geht und wo sich dann im Nachhinein herausstellt, Tupolski ist auch ein Hobbyliterat. Er schreibt auch Geschichten. Und das stellt sich ja auch erst im Nachhinein heraus. Und auch so eine Vater-Sohn-Beziehung, die sich da plötzlich herstellt. Wenn man im Stück zwischendurch wirklich denkt – eine Absicht von McDonagh –: um was geht es hier eigentlich? Es geht gar nicht mehr um den Mord, oder es geht nicht mehr um Polizei sondern: nein. Und im Endeffekt hat man fast das Gefühl, er erschießt ihn weil er eben seine Geschichte – also die Geschichte, die der Polizist geschrieben hat – weil Katurian die Geschichte nicht so toll findet wie er selber. Die Geschichte ist ja absolut hirnrissig, die er da geschrieben hat. Der Titel vor allem, der Titel, über den er sich so lustig macht, die Geschichte hat so was, wo er sich dann vergleicht mit diesem alten Chinesen, der im Turm sitzt und diese Berechnungen anstellt, also wo es wirklich... wo es eigentlich nicht um die Rettung des Menschen geht sondern nur um die Berechnungen. Um die Berechnungen der Berechnungen Willen. Sie fragen jetzt aber eher nach den körperlichen Aktionen. Da hatten wir diese Elektroden, da haben wir noch ‘rumüberlegt, ich weiß nicht, er [Katurian] wird ja dann noch an Elektroden angeschlossen, das wird ja nicht genau gesagt wie. Da ist dann die Idee mit dieser Art Dornenkrone... der hat ja dann so einen Blechreifen um den Kopf gehabt, und es war dann so wie Dornen da oben drauf und er sah dann ein bisschen so aus wie Jesus... und... es lebte natürlich auch vom Dialog. Also schon beim Lesen musste man ja lachen. Weil da ja... witzige Wendungen sind.

Haben Sie das Stück auch auf Englisch gelesen?

Nein, aber da ist es sicher noch doppeldeutiger.

Wissen Sie, wurden bei der Inszenierung eigentlich diese Germanismen, die in der deutschen Übersetzung drinnen sind, ‘raus genommen?

Ne, da gibt es schon Wörter, die hier kein Mensch versteht – mir fällt da gerade nichts ein – aber es ist wirklich so. Und umgekehrt wäre es genauso. Wenn ich was Österreichisches sagen würde. Aber sicher, dieses... es gibt ja zum Beispiel dieses Wort „gucken“, also: was guckst du denn, oder: er hat mich angeguckt.

Diese Worte wurden schon verändert, oder?

Na ja, alles haben wir nicht verändert. Wenn wir... wenn deutsche Gastspiele bei den Wiener Festwochen laufen, dann verstehen es die Leute ja auch. Sie verstehen es, aber sie möchten es im Burgtheater dann doch nicht hören, aber wenn so ein Gastspiel ist, dann nimmt man das auch in Kauf. Aber natürlich... ich kann mich gar nicht mehr erinnern, beim *Kissenmann*...?

Nun, da ist relativ oft statt 'nein' 'nee' drinnen.

Ich kann mich da nicht erinnern beim Spielen... nee, nee, ich glaube, das haben wir nicht gesagt, nee, nee. (Wir mussten beide lachen). Nee. Nee. Ich bin ja mittlerweile auch schon ziemlich lange hier, da weiß ich, dass das hier nicht funktioniert. Es ist ja auch eine bestimmte Art und Weise wie man spricht. In Berlin zum Beispiel funktioniert das ganz anders als hier. Aber ich kann mich... nein, wir haben, glaub ich, nee... weder der Werner [Wölbern], der ist ja Deutscher, der Nick [Nicholas Ofczarek] ist ja Österreicher... also, wir haben da... das ist ja eher im Leutnant von Inishmore, da war eher ein Dialekt Anklang drinnen...

Und aktuelle, bzw. typisch irische Anspielungen im Leutnant, wie wurde damit umgegangen?

Wir haben alles so lassen wie es war. Auch wenn vielleicht die Assoziationen manchmal eine falsche war. Wie zum Beispiel bei dem Namen Sir Roger. Wir haben auch erst alle an den Sänger gedacht – und das Publikum sicher auch. Aber es sind sicher viele Sachen, die hier verloren gehen, da ist es schade drum. Der Name Padraic hat ja auch eine Bedeutung, oder?

Nun, dass ist der heilige Schutzpatron Irlands.³

Ja, genau. – Der große Held Irlands, das sollte er werden, ja. Hat sich sein Vater gedacht. – Nee, aber wenn wir den Namen richtig ausgesprochen hätten [gälisch], dann hätte das niemand verstanden. Aber ich weiß nur, die drei Jungs da – ich weiß nicht wie die heißen –

Christy, Brendan und Joey.

Ja, genau. – Die singen ja, die haben ein Lied auf Gälisch gesungen. Ich weiß gar nicht, ob das im Stück steht.

Nein.

Also, das war gälisch. Genau. Aber ansonsten haben wir natürlich diese Anspielungen... das begreift ja keiner hier. Selbst wenn man's ins Programmheft hineinschreibt... Gut, Sir Roger klingt so und so schon sehr witzig für einen Katernamen.

Wee Thomas auch...

Ja, ja, der Kater.

Darf man über Gewalt lachen? Die Frage ist auf die Stücke bezogen.

Nun, ja, die Leute sollen Lachen und Weinen im Theater. Das ist alles, was passiert. Das passiert halt, da kann man nichts machen. Man kann den Leuten ja nicht verbieten, wie sie zu reagieren haben. Ich kann mich nur erinnern, ich war in Polen, in den 70er Jahren und habe dort Warten auf Godot gesehen. Und hab natürlich nicht viel verstanden, ein paar Wörter kannte ich auf Polnisch, und, wir waren da mit Kollegen, wir haben da sehr gelacht, um uns herum lachte aber kein einziger Mensch. Und das war kurz vor Solidarnosc, das 80 entstand. Und wir haben das gar nicht so schnallen können... wir haben uns dann im Nachhinein gedacht: aha, die interpretieren jeden Satz hoch politisch und können darüber im Moment, im

³ 'Padraig' oder 'Padhraic' ist die gälische Schreibweise von 'Patrick'.

Moment nicht lachen. Jahre später kann man dann darüber lachen. Vor uns haben Leute gesagt: das ist keine Komödie [als Aufforderung nicht zu lachen]. Aber Warten auf Godot *ist* eine Komödie! Aber für die war das wirklich... das war eine hochpolitische Situation. Nur so kann ich ihre Frage beantworten. Kann man über Gewalt lachen... Wenn da gerade ein Angehöriger im Publikum sitzt, der von der IRA irgendjemanden verloren hat, oder durch die IRA jemanden verloren hat, der kann auch nicht darüber lachen.

Ich finde das Theater hat die Aufgabe diese Verkleisterung, die im Gehirn manchmal stattfindet, indem man die Sachen nicht mehr auseinander halten kann, da hat das Theater die Aufgabe diese bloß zu legen und zu entlarven. Und manchmal muss man darüber lachen, wenn man merkt wie sinnlos Gewalt ist.

Ich merke es sehr oft hier wenn ich Theater spiele, dass manche Leute lachen, auch jetzt beim Shakespeare bei den Rosenkriegen, manche lachen nicht. Dann regen sich die, die nicht lachen auf und sagen: Pst, sein sie still. (lacht) also, das ist ewig ein Kampf wo die Geschmäcker völlig auseinander gehen. Meiner Meinung nach... für uns Schauspieler ist es natürlich immer schön, wenn man die Leute lachen hört. Weil wir dann akustisch mitbekommen: Aha, die assoziieren was. Es gibt aber natürlich auch dumme Lacher. Das merkt man als Schauspieler natürlich auch, wenn die Leute nur über irgendwelche Einfältigkeiten lachen, also die, die gar nicht so zum Lachen sind. Wenn man am Lachen hört, ob jemand das Ganze begreifen kann. Oder wie er es begreift. Oder in welchem beschränkten Maße er es begreift.

Um auf die Stücke zurückzukommen: mir ist nur aufgefallen, dass die Stücke beim ersten Mal nie so lustig sind wie beim zweiten Mal. Was an der Struktur der Geschichten, der Handlung liegt, da es so viele Vernetzungen, Vor- und Rückgriffe gibt.

Aber das hat sich McDonagh ja auf die Fahne geschrieben, über Gewalt zu lachen. Weil wenn man darüber lachen kann, dann ist das ja schon mal der erste Schritt dass man sie abschaffen kann. Den Terror. Ich meine, wenn man darüber lachen kann, wenn man mitbekommt, was für ein Unsinn das ist, wegen eines Katers sechs Menschen zu töten [Anmerkung: es sind „nur“ vier], also, wenn man die Relationen betrachtet. Er [Padraic] wollte, er wollte sechs Menschen umbringen... Drei hat er auf jeden Fall umgebracht, und er wollte Donny, seinen Vater, und Davey auch umbringen.

Und der vierte ist er.

Gut, wir [Donny und Davey] waren ja knapp davor, sind nur gerade noch davongekommen... Nein, aber hat er nicht auch den anderen, dieses Folteropfer...

Den James?

Den James. Den hat er nicht ganz umgebracht, oder?

Nein. Aber gab es einen Grund, warum der bei der Inszenierung nicht kopfüber aufgehängt wurde?

Ja, weiß ich auch nicht, nee. Ach, das steht so im Stück, dass der kopfüber hängt? Die ganze Szene durch? Aha. Ich glaube nicht, dass das nur an der körperlichen Herausforderung lag, ich glaube, da hatte der Gotscheff ihn ziemlich hochgezogen. Die Szene ist ja doch lang, oder? Aber ich habe auch schon Schauspieler eine halbe Stunde kopfüber hängen gesehen. Also das ist... im Endeffekt gewöhnt sich der Organismus daran. Das kann nicht das Problem gewesen sein. Es war nicht wegen des Schauspielers, ich glaube, der wollte – also, wie ich den Gotscheff kenne – sicher an den Gekreuzigten erinnern. Aber ich weiß nicht... Hat da nicht auch die Band gespielt so zwischendurch? Nein, er [Padraic] hat doch so wie ein Entertainer gemacht, mit dem Mikro... also, es war auch eine ziemliche Überhöhung der Szene.

[...]

Es gibt ja kaum mehr realistische Bühnenbilder. Ich kann mich nicht erinnern das in den letzten zehn Jahren am Burgtheater gesehen zu haben. Und Gotscheff wollte ja Räume öffnen,

damit man da noch mehr hineinlegen kann, damit man hinterfragen kann, wo denn das noch spielen kann. Aber vielleicht wollte McDonagh das auch so realistisch. Der hat das ja auch so geschrieben. Und vielleicht kann man sich da auch dran gewöhnen [in so realistischen Bühnen zu spielen], und dass da trotzdem eine große Assoziation möglich ist. Es kann schon sein, wenn man dann so eine ganz naturalistische Küche sieht... Es gibt ja kaum mehr Bühnenbilder, die realistisch sind, da ist immer eine leichte Überhöhung dabei. Ich kann mich nicht erinnern... Sicher hat man vor dreißig, vierzig Jahren so Theater gespielt.

Ich glaube durchaus, dass darin auch eine Gefahr besteht, wenn man nichts über McDonagh weiß, da dann die Stücke wirklich so wirken als wären sie vor langer Zeit geschrieben. Einzig die doch sehr deutliche Gewalt fällt da vielleicht aus dem Rahmen, allerdings eher nur beim Leutnant und weniger bei den anderen in Irland spielenden Stücken. [...] Und obwohl die Inszenierung am Akademietheater so unrealistisch war, ich musste trotzdem an einen Film denken...

Ich kann mich nur erinnern, als zum Beispiel die drei Jungs den Tanz gemacht haben, dann wurden die noch mit Blut... dann wurden die mit Klebeband umwickelt und dann wurden die mit Blut übergossen, also mit so richtigem, von der Maske, in Flaschen, die hielten die hoch und die wurden über sie gekippt und dann gab's eine Art Feuerwerk, auf jeden Fall fiel dann Konfetti runter. Und wenn man das auf einen Film umlegen würde, da wüsste man ja gar nicht, was das denn soll, wo kommt das her? Wieso ist da Konfetti plötzlich? Also, das war so irrsinnig, den Irrsinn hat er inszeniert, wie einen Albtraum, es war so alpträumerhaft, wenn Sie das mit Film meinen. Vom Film kenne ich immer realistische Bilder, aber wahrscheinlich sind das die Sachen, die sich in den Köpfen abspielen, die da auf der Bühne zu sehen waren. – Wenn ich da jetzt mehr darüber nachdenke, vielleicht fällt mir noch mehr ein, eben so einzelne Details.

[...]

Ich hab mir das Stück [*Der Kissenmann*] gestern noch einmal angeschaut und habe mich schon gewundert, dass die Leute da so viel gelacht haben, nicht so viel wie beim *Inishmore*, aber am Schluss, glaub ich, da hatte ich so todsichere Lacher. Der Donny hat ja dann immer so trockene Sachen da raus gehauen was die Weltlage im Allgemeinen betrifft, oder so, was völlig schräg war (lacht), da gab's ja fiese Lacher manchmal. Nee, aber auch beim *Kissenmann* wurde, wenn der Tupolski dann sagt: guter Bulle, böser Bulle, oder wo diese absoluten Wendungen in dem Stück passieren, da haben die Leute schon ziemlich gelacht. Wenn ich gerade meine Geschichte erzähle und Katurian sagt: Na ja, das mit der Überschrift und so, und der Tupolski dann plötzlich sagt: Ich habe sie nicht nach ihrer Meinung gefragt.

[...]

(*Sieht sich die Fotos im Programmheft an*) Und beim *Leutnant* wurde der Christy dann ja am Schluss aufgehängt. Als die anderen beiden schon tot waren. Wo er dann fertig gemacht wurde von den beiden [Padraic und Mairead]. Und er wurde dann aufgehängt und ich glaube er [Padraic] schießt ihm dann noch in den Arsch und dann wurde er hochgefahren und in die Tonne da hinten rein gesteckt. Und der James, Stefan Wieland war das, der hängt auch, wird aber immer wieder runtergelassen wenn er [Padraic] mit ihm redet und ihn foltert, und dann will er ihm ja noch die Zehen abschneiden, oder was macht er? Zehen abschneiden? Die Brustwarzen. Und dann zieht er ihn wieder hoch. Am Anfang hängt er, dann lässt er ihn runter und redet dann mit ihm und dann bekommt er ja den Anruf von dem Donny, das Wee Thomas verunglückt ist... Aber ich erinnere mich, der hängt gar nicht so da wie ein Christus, das war nur der Christy.

Ach, und wo wir da so schwarz waren, da hatten wir ja auch eine Katze im Sack. Die haben wir... da haben die Schauspieler selber überlegt... da haben wir zusammen mit der Requisite so eine Maschine gebaut und mit so Hebeln, die gingen rauf und runter und da waren drei verschiedene Kugeln dran, die so möglichst unrythmische Bewegungen machen sollten in dem Sack. Was wir da alles ausprobiert hatten! Wir haben dann den Sack so gehalten, dann hatten wir hier einen Knopf, weil das ging ja... einmal bewegte er sich und einmal nicht, da war er still. Genau, und dann hatten wir auch noch eine andere Katze gehabt, so eine rote

Katze, das war ja Sir Roger, die rote, die wir versucht haben schwarz anzumalen. Genau, da hatten wir nur so einen roten Wollknäuel gehabt... [...]

Aber ich habe schon die Erfahrung gemacht, dass die Regisseure auch so inszenieren, wie sie im Leben sind. Anselm Weber, der ist ja auch jetzt Intendant geworden, der ist sehr genau, auch philosophisch sehr interessiert und das macht auch ein bisschen die Inszenierung aus. Und Gotscheff ist ein völliger Chaot, auch so im Leben, also er gibt auch keine Regieanweisungen. Es gibt ja Regisseure die sagen genau die Regieanweisungen... [...] Da kam dann viel von den Schauspielern, da haben wir das mal so gemacht und dann so gemacht. Also, was wir alles ausprobiert haben! Wie schon gesagt, mit dem Teig,... und die Jungs mussten da drei Wochen lang nackt in den Schlamm am Anfang und dann plötzlich hat er [Gotscheff] gesagt: das ist Kitsch, das ist Kitsch. Dann wurde das alles wieder weggeschmissen. Aber es wäre sehr interessant wenn jetzt Gotscheff den Kissenmann gemacht hätte. Das Stück, das ist ja eigentlich fast so wie ein Lesestück. Durch die vielen Geschichten und so, kann man vieles erzählen. Aber man hätte es viel gruslicher, also, wenn ich jetzt Regisseur gewesen wäre, hätte ich das noch viel gruslicher gemacht, gebrochen, genau dann, wenn die Elternszenen sind, da ist doch diese kurze Szene mit den Eltern und dem Mädchen, wo das Mädchen gequält wird. Also irgendwie ein bisschen bildkräftiger vielleicht... aber ich weiß nicht. Die Inszenierung war gut und so weit ich mich erinnern kann gab's auch gute Kritiken. Bei den Leuten kam es ganz gut an. Aber trotzdem muss ich sagen, das Publikum hier ist, was McDonagh betrifft, schon... es war dann irgendwann beschränkt, also wir haben den Leutnant von Inishmore noch mal aufgenommen, nach der letzten Vorstellung gab es eine große Nachfrage, und das war hauptsächlich Studentenpublikum. Wir haben's dann in Juni extra noch mal aufgeführt, nachdem es eigentlich schon abgespielt war. Die Schauspieler, ich glaube, wir wollten es noch einmal spielen weil's so viel Spaß gemacht hat, und es war dann auch noch mal voll. Aber es war halt, wenn es so im normalen Repertoire lief... die ersten Vorstellungen waren schon voll, aber es war nie so voll wie so ein klassisches Stück, ja. Weil es so ein unbekannter Autor ist.

Würden Sie gerne noch mal was von McDonagh spielen?

Auf jeden Fall! Aber ich habe das ja schon einmal gesagt: es ist für den Schauspieler ein Fressen, was da alles beschrieben ist, wie viele Abgründe sich da auftun, wie viel Komik und Tragik gleichermaßen, danach sehnt man sich ja, deswegen bin ich ja Schauspieler geworden. Um solche Figuren zu spielen, solche verrückten.

Vielen Dank für das Gespräch.

Interview mit Michael Masula vom 09.06.2008:

Vielen Dank, dass Sie Zeit gefunden haben für dieses Gespräch. Da ich gerade mit Ihrem Kollegen Herrn Terne gesprochen habe, und er mir gesagt hat, dass er keine andere Inszenierung vom Leutnant gesehen hat, jedoch viel darüber gehört hat, gleich meine Frage, ob Sie vielleicht eine andere Inszenierung gesehen haben.

Ich habe die Inszenierung in Bochum gesehen, und das war keine Komödie, das wollte nur eine sein. Und wie ich das Stück das erste Mal gelesen habe, war ich gar nicht begeistert davon.

Haben Sie es auf Englisch oder auf Deutsch gelesen?

Nee, schon auf Deutsch. Und man merkte dem an, dass es sechs Jahre auf dem Buckel hatte. Zu der Zeit, als er es geschrieben hat, war Tarantino ja gerade sehr in, sprang er ja gerade. Und es hat mich ungemein daran erinnert. Der Stoizismus des Tötens, das fand ich einfach abgeschmackt. Da haben sich auch andere Regisseure an deutschen Theatern zu sehr bedient, mit schwarzen Anzügen und Schlips, also diese Sicht aufs Töten und die Schusswaffen. Das fand ich eigentlich ziemlich altmodisch.

Warum haben Sie dann die Rolle des Christy gespielt?

Aus Interesse, schon. Und auch aus Interesse mit Herrn Gotscheff zu arbeiten. Und ich glaube auch, dass man aus Scheiße auch was Gutes machen kann. Wenn man das als Dünger benutzt, ist das ja okay, solange man keine Modelliermasse daraus macht, geht das ja. Und ich fand das Stück einfach nicht mehr zeitgemäß, so wirklich scheiße.

Abgesehen davon, dass das Thema IRA heute nicht mehr aktuell ist, aber Gewalt und Terrorismus sind es doch noch.

Das ist auch nicht meine Kritik an dem Stück. Ich bin mit dem Stück jetzt fertig. Ich finde auch nicht zwingend das Stück als Stellungnahme zum Terrorismus aufzuführen. Weil's nicht darum geht.

Der Terrorismus ist ja auch nur der Aufhänger der ganzen Geschichte.

Ja, ja, genau. Ich finde, das ist ein Stück über Großsprecher und Angeber.

Welchen Aspekt haben Sie an der Inszenierung als besonders empfunden?

Was mir sehr gut gefallen hat, ich habe da zum ersten Mal mit Gotscheff gearbeitet und ihn da auch wirklich lieben gelernt, also ihn als Regisseur. Ich hatte ganz große Schwierigkeiten mit ihm am Anfang weil ich ihn nicht einschätzen konnte weil er so einen ganz anderen Zugang, eine ganz andere Art hat. Er hat zum Beispiel, das ist ja der Vorteil dieser Inszenierung, er hat gar keine Ahnung was richtiges Timing ist, oder das Timing einer Komödie ist. Also, wie man Pointen setzt. Ich glaube, das weiß er nicht. Oder bestenfalls nur auf Bulgarisch. Das war der ureigentliche Vorteil dieser Inszenierung gewesen. Weil das hatte ja mit der Komödie, mit dieser Komödie ja eigentlich nichts zu tun.

Lachen musste man trotzdem viel...

Das ist eine andere Sache. Aber es gibt Komödienstrukturen, die sind spezifisch und davon hat er keine Ahnung gehabt. Das find ich abergut, das war eigentlich von Vorteil. Das ist einfach sehr subjektiv.

In wie weit funktioniert der englische Humor hier eigentlich?

In Wien, meinen sie? Na ja, es versuchen sich viele daran.

War das bei den Aufführungen zu spüren? Ich meine, in der Reaktion des Publikums?

Na ja, ja. – Nein, es war nicht so da, da es ja keine Standardinszenierung einer Komödie war. Man musste sich schon durchsetzen und Kämpfen bei der Umsetzung von einigen Pointen.

Nun, gerade die Figur des Christy hat ja einige Pointen.

Ja.... Übrigens, ich weiß nicht, ob das interessant ist für Sie, ich habe eine Vermutung, woher diese Gruppierung kommt, also weil das ja Marxisten sind oder... Es gab zu der Zeit eine HipHop Band „The Marx Mens“ aus Irland, die haben irischen HipHop gemacht. Und ich kann mir sehr, sehr gut vorstellen, dass McDonagh und die Kontakt hatten miteinander.

Nun, da er in London aufgewachsen ist und Irland nur – wie er auch selbst sagt – von Verwandten- und Urlaubsbesuchen kennt – ich weiß nicht. Hingegen die irische Band „The Porgies“ nennt er selber als eine seiner Vorbilder.

Ich meine eher den Spott, den er so ausgibt, die coolen Sprüche, also nicht in marxistischer sondern in politischer Hinsicht.

Wurde die Kombination von Gewalt und Humor, diese Brüche, die dadurch entstehen, bei der Inszenierung berücksichtigt?

Nein, gar nicht. An sich nicht. Dadurch, dass das von vorn bis hinten so überspannt war, und eben auch durch die Absenz des Realismus, war das kein Thema. Wir haben da auch keine moralischen Bedenken gehabt.

Sie haben sich also mit dem Thema nicht auseinander gesetzt?

Intellektuell nicht.

Haben Sie eine Vermutung, warum die Stücke – also jetzt nicht nur der Leutnant – trotz ihres deutlichen Irlandbezuges im deutschsprachigen Raum doch so gut ankommen und oft gespielt werden?

Ich glaube, das ist einfach eine modische Aktivität gewesen.

Und bei der Inszenierung im Akademietheater, wie weit wurde da der Irlandbezug – außerhalb der Tatsache, dass der Handlungsort Inishmore ist – mit einbezogen?

Nur mit den Liedern, sonst nicht. Es wurde nichts extra thematisiert oder herausgearbeitet.

Das heißt, dass das die IRA und Irland betrifft ist in diesem Fall eher nur Zufall und könnte jede andere Gruppierung und jedes andere Land genauso betreffen.

Ja. Jede andere Gruppierung von Idioten.

Haben Sie eine bestimmte Reaktion des Publikums erwartet, während Sie noch bei den Proben waren?

Nein, keine. Das war auch bei den ersten Vorstellungen so, dass sich einige Leute empörten. Zum Schluss stand ein älterer Herr auf und meinte, das sei wahrer Terrorismus, was wir hier treiben würden auf der Bühne. Also ziemlich heftig. Das hat mich überrascht. Das hat wohl auch keiner erwartet. Also keine Devise. Weil ich es auch gar nicht so kontrovers fand.

Es wird ja auch oft gesagt, dass es ein politisches Stück sei, allerdings glaube ich, dass das Politische an dem Stück eher die Tatsache ist, dass das Leben einer Katze über das Leben der Menschen gestellt wird.

Genau das finde ich ja auch die Schwäche an dem Stück, eben weil es eine geringe Halbwertszeit hat. Es ist ein bisschen dünn, es ist ein bisschen dünn zu sagen, das Leben einer Katze ist mehr wert als das Leben der Mitmenschen. Und das als Stück, das ist halt etwas dünn. Ich glaube, er kokettiert da ganz stark mit diesem trockenen Humor der eben zu der Zeit Mode war. Das was im Spielfilm, wie gesagt bei Tarantino, gerade Mode war. Und deshalb fand ich das Stück auch sehr, sehr überholt schon.

Es hat ja auch ziemlich lange gebraucht, bis das Stück auf die Bühne kam. Und da war ja immer das Argument wegen der IRA.

Na ja, wenn ich das 1994 gelesen hätte, ich weiß nicht, wie ich es dann aufgenommen hätte, aber wahrscheinlich auch nicht viel anders. Vielleicht hätte ich es sehr unterhaltsam gefunden. Aber wann war das? 2002 war das wohl acht Jahre eher ich finde, man merkt dem Stück diese acht Jahre Kellerstaub an. Es ist einfach ein bisschen altmodisch.

Nun, dieses Altmodische, damit spielt McDonagh auch. Aber das meinen Sie wohl nicht, sondern, dass das, was aktuell an dem Stück hätte sein können, altmodisch war.

Genau. Und es ging mir viel weniger um die politischen Bezüge als viel mehr um die Ästhetik, die mein ich, die war da schon überholt.

Kennen Sie die anderen Stücke von McDonagh?

Nee. Den Kissenmann hab ich gesehen, aber nicht gelesen. Fand ich jetzt nicht so doll.

Haben Sie die Rolle des Christy eigentlich gerne gespielt?

Ja. Das schon. Sehr gerne.

Also von Schauspielerischen war's schon wichtig. Warum?

Ja. Ja. Weil's eine große Freude war. Also, mit einem dicken Pinsel zu arbeiten, das macht manchmal richtig Freude. Und mit Dimitar Gotscheff zu arbeiten. Ich fand das auch sehr gut, dass man da sehr großzügig sein kann. Also, wenn man dieses Stück liest, dann sieht man diese Szenen nicht vor dem inneren Auge, die da stattfinden. Und wenn man merkt, dass das selbst Erarbeitete ja noch viel näher ist. Das ist einem viel näher und das macht mir eine große Freude.

Wissen Sie, ob es und was es für einen Grund gab, warum James in der zweiten Szene nicht kopfüber hing? Eigentlich würde das ja in das Konzept der Übertreibung, Überspitzung der ganzen Inszenierung gut hineinpassen.

Nein. Aber höchstwahrscheinlich wäre es zu unbequem für den Schauspieler. Und Gotscheff meinte: toll sieht das auch nicht aus, also lassen wir's. Ich möchte das noch mal sagen: Ich glaube wirklich, Gotscheff hat das als Bergwerk gesehen, ich glaube, so betrachtet er Stücke

auch, die er inszeniert, auch mit diesem hier. Also eigentlich käme er nicht auf die Idee dieses Stück nur als Stück zu machen.

Es hat mir große Freude gemacht. Das kann ich sagen.

Mich hat das Stück, obwohl es so unrealistisch am Akademietheater inszeniert wurde, trotzdem an einen Film erinnert. Können Sie das nachvollziehen?

Nein. Aber ich habe das Stück ja auch nie gesehen, nicht ganz gesehen und es ist was anderes, wenn man involviert ist.

Allerdings wird in letzter Zeit vor allem an den deutschen Theatern nur mehr in dieser Weise inszeniert, alles wird als well made play inszeniert. Ich habe das Gefühl, dass die Regisseure viel lieber Film machen würden als Theater.

Gut, der Autor ja auch... Es läuft im Moment auch ein Film von ihm im Kino. Auf Deutsch heißt er: Brücke sehen... und sterben?

Ach, der Film? Ist mir gar nicht aufgefallen, den muss ich mir mal anschauen.

Könnten Sie die Aussage des Stückes in einem Satz wiedergeben?

Nun... ja. – Terroristische Doktrin ist für Idioten.

Und gab es einen Satz oder eine Situation in Ihrer Rolle, die Ihnen besonders gefallen hat?

Hm. Ich habe immer das gleiche gemacht. Da gab's diese Reden. Ja. – Mir hat der Beginn der großen Schießerei sehr gut gefallen. Also wo wir nach hinten stürmen, da setzt die Musik ein und wir tanzen halt und schießen und... das hat mir schon sehr gut gefallen. Aber einfach nur von der Spielqualität. Aber das gilt für den Abend an sich. Die dramaturgische Umsetzung hat mir nicht so gut gefallen.

Danke, das waren im Großen und Ganzen meine Fragen. Vielen Dank.

Fragen an Volker Bürger vom 08.07.2008:

Gab es einen Grund für die Auswahl der Stücke? Warum alle drei Stücke?

Zunächst sind es einfach gut geschriebene Stücke. Dann war es sicherlich aber auch reizvoll, diesen als Trilogie geschriebenen Werkkomplex an einem Abend in epischer Breite aufzuführen. Theaterabende mit dieser Länge haben ihren besonderen Reiz, wir haben in den Pausen Guinness Bier ausgeschenkt. Die Erstaufführung war auch ein bisschen ein Event. Zudem haben wir es geschafft, dies als erste im deutschsprachigen Raum zu tun. Damit hängt auch ein gewisses Renommee für ein Theater zusammen. Und dann darf man auch nicht vergessen, dass sich durch die historische Dominanz des Katholizismus viele Parallelen zwischen Österreich und Irland sehen lassen.

Gab es einen Aspekt, der in der Hinsicht auf die Auswahl, besonders wichtig war?

Ich war zu der Zeit der Entscheidung noch nicht in Graz engagiert. Es ist aber auch klar, dass ein solcher Abend eine besondere Ensembleherausforderung darstellt. Dass die drei Stücke eine breite Aufgabenstellung für das Ensemble darstellen.

Gab es einen Schwerpunkt auf ein bestimmtes Thema der Stücke?

Da die Inszenierung schon 10 Jahre zurück liegt, kann ich diese Fragen nur noch mit eingeschränkter Vollständigkeit beantworten. Lutz Graf hat mit seinem Bühnenbildner Andreas Jander sehr darauf geachtet, keine Irland-Folklore aufkommen zu lassen. Es war viel mehr die untergründige Gewalt herauszustellen, die in diesen Stücken liegt, die auf ganz perfide gleichzeitig aber auch skurril-komische Art zum Ausdruck kommt. Alle drei Stücke wurden auf einer im Schnürboden hängenden Plattform, die etwa einen Meter über dem Boden schwankte, gespielt. Dort wurde die Leiche der Mutter aus der Beautyqueen entsorgt. Dieser Art war der Ausdruck für die unterschwellige Gefahr, Rohheit, die zwischen den Menschen in diesen Stücken droht. Das alles natürlich in dem typisch McDonaghschen schwarzen Humor. Sicher haben Lutz Graf auch die verlogenen, doppelbödigen Moralvorstellungen und der krude Katholizismus, den McDonagh in seiner Darstellung auf die Spitze treibt, interessiert.

War die Inszenierung in diesem Fall eher naturalistisch oder phantastisch? Weshalb?

Weder noch. Sie hat sicherlich mit realistischen Elementen gearbeitet, schwankte aber vielleicht eher zwischen einer comiqueartigen und einer ästhetisch reduzierten Darstellung (auf der Plattform gab es keine realistischen Aufbauten, nur Tische oder Stühle/ Sessel).

In welcher Weise wurde mit den Mitwirkenden über die Thematik der Stücke geredet? Gab es dahingehend überhaupt eine Diskussion?

Bei diesen Stücken muss nicht so übermäßig viel diskutiert werden, da sie nicht sehr kompliziert sind und sich doch ziemlich weitgehend aus sich heraus erklären.

Wie wurde mit der Verbindung von Gewalt und Humor umgegangen?

Da gibt der Autor schon so viele Stilvorlagen, natürlich wurden all diese makabren (Mutter quälen und verbrühen, Schädel zertrümmern etc) Momente ausgereizt, soweit es ging.

Den Zeitungsartikeln und dem Programmheft ist zu entnehmen, dass der Irlandbezug der Stücke bewusst miteinbezogen wurde. In wie weit mussten dahingehend Textstellen verändert bzw. erklärt werden, damit sie für das nicht irische Publikum überhaupt verständlich werden?

Oder wurde, wie bei vielen anderen Inszenierungen, diese Punkte quasi 'unter den Tisch' fallen gelassen?

Die Irlandbezüge spielten keine große Rolle. Die vom Autor vorgegebenen Radiosongs wurden beispielsweise nicht eingesetzt, sondern ein österreichischer Sender. Bühnenbild und Versatzstücke gaben wenig Anhaltspunkte über das Land, in dem das Stück spielt. Und Kostüme waren eben so international wie sie heute sind.

Wurde der deutsche Text für die österreichischen Sprachverhältnisse angepasst oder die deutsche Übersetzung des Verlages 1:1 übernommen?

Wurde angepasst, etwa was die Kekse und sonstige Fragen des Lokalkolorits angeht. Im Detail habe ich daran aber keine Erinnerung mehr.

Letztlich noch eine persönliche Frage: Was halten Sie von den Stücken und weshalb? Haben Sie schon oder würden Sie gerne noch bei einem der anderen Stücke McDonaghs mitarbeiten? Wenn ja, bei welchem?

Ich persönlich mag die Stücke der Leenane-Trilogie, denke auch, dass sie gut funktionieren auf der Bühne. Sicherlich ist die Beauty-Queen das Beste der Stücke, gibt von den Charakteren einfach das meiste her. Noch gelungener halte ich allerdings den Kissenmann, weil dieses Stück inhaltlich und formal vielschichtiger ist. Mir sind die Irlandklischees in den anderen (früheren, mal ausgenommen den sehr provokanten Leutnant von Inishmore) ein bisschen zu durchschaubar und dicke. Da geht es immer um die letztlich ganz niedliche Heimtücke der kauzigen Iren, um ihren Alkoholkonsum und Katholizismus. Also den Kissenmann habe ich vergangene Spielzeit auch hier in Mannheim vorgeschlagen. Dieses Stück ist geheimnisvoller und anspruchsvoller.

Alles Gute für Ihre Arbeit, herzliche Grüße
Volker Bürger

Interview mit Brian Murray vom 07.09.2008:

Nach einem kurzen, sehr interessanten Gespräch Tags zuvor nach der Aufführung vereinbarten wir einen Termin um uns in aller Ruhe unterhalten zu können. Zu Beginn, wie meistens, die Fragen an mich wie ich zu dem Thema gekommen bin und nähere Fragen zu der Arbeit. Vor allem diesmal (sowie auch bei den beiden anderen Gesprächen, mit Aaron Monaghan und Francis O'Connor) war das Interesse groß, die Arbeit später auch lesen zu können, somit kam die Frage, ob die Arbeit nicht auf Englisch geschrieben würde. Da nur ein Teil der Arbeit die irischen Inszenierungen betrifft, musste ich es verneinen, allerdings gleichzeitig erklären, dass ein Gutteil der Arbeit trotzdem in Englisch sein würde, da die Zitate in der Originalsprache wiedergegeben werden. In Englisch, oder, wie Brian Murray betont, in Hiberno-English...

If you're taking quotes from the play you could. There was a concept I was introduced to in university that is called Hiberno-English, that type of English you speak in Ireland, which is very different from the English you learn at school. Just like Scots-English is different from Irish and English English – the Queen's English.

Well, every English is different from the British English...

Well, that's true...

I did prepare some questions I asked other people before, so maybe you're able to answer some of them?

Sure. I'll try, anyway. I'll do my best. We are in no rush.

Well, before we start: Are there any newspaper articles about this production? As I have quite a lot on every other production I'm going to write about it would be silly not to look for some concerning this production...

Not really. No. More only just kind of press releases. And I don't even know if there is more than a photograph and just names and dates, the name of the company [Spiders Ankles] when it was on, but that's it... Written by... But there is nothing as such written, published, that would be of any use to you, to be honest. I don't think there is.

There was so much published in the first few years. Even the smallest newspaper put something in on the plays, it was probably too much...

There was an awful lot written in America as well. Because I was just reading the chronology before you came about how it was first here, then London, then the States. The chronology I was reading finished in 1999, so it stopped over there. It did continue probably at a higher rate.

Yes. And then in 2001 the next play came out, that was The Lieutenant of Inishmore, then a bit later the last one, The Pillowman, and that's it...

So you are not including the movies in this not to digress it too much...

Well, the movies are going to be an extra part of it, but just as to make the whole thing complete. And it is not possible to keep them away completely anyway. There is a too strong connection to the plays...

Absolutely, absolutely.

Did you see the last film, In Bruges?

Yes I did. I saw it a couple of times. I saw it in the cinema. And I did get it on DVD when I started rehearsing for this play. Now, this is the second time I've been in this play. I did play the priest before with the same company. We had all the same cast, the same director, the same everything, except Girleen was a different girl. She was a bit younger, she was only seventeen...

When was this?

2004. – But generally these groups' plays don't get reviewed, they don't invite reviewers... they just do it for the audience and that's it.

It wasn't easy to get a ticket. We tried it on good luck. I tried to call yesterday but nobody answered the phone...

They have a crazy ticket system here... So they just put tickets at the box office and they can pay the night they come in. But it reduced the number of the audience about two thirds that it would be. It is usually pretty full, but people, because they ring up and they can't get tickets, they go, "Ahhh, it's too much hassle..."

It wasn't easy to find out if it is still on. I saw the sign on the way from the airport and tried to find out more... in the end I asked the people at the Navan theatre and they gave me the phone number and told me that it's on only till Sunday. There was a small note in the local newspaper, but because the newspaper was dated with today's date and the note only said that the play is on till Sunday, but not which Sunday, it was a bit strange... it didn't make any sense.

Ah, well, regional newspapers aren't that great. Well, some of them are quite good, but they are very well, just be grateful, be grateful... At least they mentioned the play. If some nerd puts some dates in as well...

What kind of music did you use? It somehow sounded familiar...

It's Tom Waits. It's from "Blood Money"⁴.

It fits.

It fits. "God away on business". It works really well and it's meant to be one song but sometimes – because nobody is paid for this we don't have a professional sound guy – I did the lights. You know, I'm a professional light guy but I'm not operating the lights...

Obviously not...

I was going to with the light desk here [behind the stage], but it didn't work out like that – which was good. But sometimes the song runs over into a second one. It's not supposed to, but it does. The director hasn't complained anyway...

Was there a reason why you are doing this play?

Doing this play? Well, I think the director and the producer chose it and it's the second time they have done it. Now, the play is one of the leaving cert, which is, you know... I don't know what the equivalent in Austria is, but it's like the school leaving exam. It's on the English one

⁴ Album von 2002. Musik wurde für eine Inszenierung des Woycek in Kopenhagen geschrieben...

as a comparison text, which means you can pick one thirty and... it is either a film, a book or a play and you pick two of them and you compare them and you are asked in the exam on different criteria to compare them, and this is one of them. So they thought that they might get a bigger audience based on the fact that it was on on the leaving cert, but they didn't. It's a noble effort, I think. But that was one of the reasons, because they've done it before and they wanted to move on to a more professional sphere they wanted to start to make some of the money back from the play that they can reinvest in the next plays. It didn't quite turn out in terms of audience numbers, but that was the principal reason why they decided to reshow the play, I think. The initial reason they chose it was because the director, Catherine, read it and loved it and she just found it really funny. That was in 2004, so it was a long time after the Martin McDonagh phenomenon broke. He had written *The Pillowman* by that stage.

Well, he wrote all the plays in a very short time in the early 90s, around 1994, 1995...

And then he kind of came back to it after it. Because I saw it in the Bookshop in Dublin when I was doing this play last time. I read the synopsis and I loved the idea.

It is different from the other plays because it is not set in Ireland. And the language is different, too... but they do swear a lot, so there is a similarity to the Irish plays...

They don't say 'feck'... That's an ancient Irish curse word and it's been around since time immemorial and it's not the same as the other "f" word. It doesn't have the same kind of weight and it doesn't have the same implication. It doesn't have the same kind of – I suppose – sexual implication. It's not quite as harsh. It's more an innocent one.

It's probably like the Australians use the word 'bloody' for everything...

Yes, it's quite like that... although you don't hear 'feck' too much, but you do hear it a little. You do know it is common usage... not as common as in this play.

I first heard the word in these plays...

It is certainly that... Martin McDonagh's childhood – he must have heard the word quite a bit. So, I think the reason, to go back to your question, that they choose the play was because it was so funny, good comedy, a small cast. When you are on a tight budget you go for a small cast.

The other two plays of the Leenane-Trilogy have only four characters as well...

... the same as well, yes. I suppose it could have something to do with the fact that she [the director] had two actors in mind to play the brothers. She read it and thought, "Well, that's a great dynamic piece, those brothers", and she had Anthony [O'Boyle] and she has worked with Anthony for quite a long time and I think he looks right for Valene. He worked well as Valene and she didn't know Brendan [Dunne] at that point – that was the first play they have done together – but I would imagine that it was because of Anthony having the potential playing one of the brothers. And that it was a small cast and I think that's the reason why she chose it. I have never spoken to her about as to why. There are other plays you could do but that was one she felt was worth the attention, which is great. It's not like it's underplayed, but, you know, it's good to see that it is produced anywhere, because it is a good play, and it's humorous and a nice take on certain set of values, I suppose.

Was there a certain aspect of the play, of the part you're playing, that convinced you, or something that was enough of a reason to take the role in the play?

Yes, absolutely. I mean initially I was just glad to get the role. I wasn't worried or so but it was more a generic answer. I've been reading Father Welsh, the role I played. It was a great

challenge to play a priest, anyway. Full stop. And to be able to play a priest who is losing his faith and at a time, I suppose, when I myself had pretty much lost my faith and left behind my childhood Catholicism, and had no real, no strong sense of the positive beliefs in it at last. I kind of had more negative beliefs in it, and around the time there was a lot of controversy about the priests and the whole relationship between the public and the Church of Ireland in the beginning of the 90s and even in 2004 when we initially did this play. So, yeah, playing a priest is always a challenge and playing this priest – he is one of those more likeable priests. As Coleman says, “At least you don’t go abusing five-year-old gossipers”. You know? But his reactions to it are fantastic. I think well-constructed drama will cover up all the bases, but all these questions, be they in the content or be they in the structure or... open ends. There is no way that you can say, “Well, that doesn’t make any sense”. Because he was here when he was here and he can’t be in both places at the same time. It also covers it in content and I suppose everybody who sees a priest in Ireland after the whole scandal in the late 90s and the early 2000s is going to have to ask, “Well, why isn’t this mentioned about this priest, or why...?” it is good that that’s mentioned. His loss of faith, the fact that as a priest he doesn’t have any hold in the community anymore... Catholicism was very strong in Ireland, you know, and I was brought up a strong Catholic. Everybody I know went to mass when I was young. And then, in the 90s, it just started to fall apart and this play says a lot about that. It says a lot about those issues. It shows how it results. It shows maybe one potential effect, or one, maybe, curse of a lot of the madness. I think a bit of both. I think this play goes a long way in addressing some of the more complicating issues. That’s one of the reasons why I was delighted to be able to play a priest.

So I assume you have read the other two plays of the Leenane-Trilogy, too... So you know the whole story...

Yes, I have. And I love that! The fact that it’s so interconnected. I love that soap-opera-kind-of-a-feel to it. Or at least that sense of a kind of parallel world, the parallel households, and the time just moves on slowly in between the three plays and there is constant reference in that. They are very related and independent, and that helps with characters. I’m one of these actors who, when they get a role, always look at kind of everything. I researched, I read about it. Like, I was doing a Chekhov play and I read the history of Russia. I was determined just to figure out, to see where you can place things and you can kind of generate the subtext yourself, and back stories, and so on. And this [the trilogy] kind of does it for you because there are references. Father Welsh throughout and in both the other plays, and there are a couple of other terms, so you can learn a bit about your character that way. So if you’re out swimming and you don’t know what to think about this character, you’ve got something you can do: researching.

So you probably know that McDonagh’s intention – well, at least you can read it in some of the interviews – was to write a role of a suicidal priest.

Yeah, I would imagine, because he has the priest, he has the guard, you know, that’s the church and the state right there...

And the family, that’s the third...

And the family... And maybe the army too, the gun on the wall, I suppose...

Well, that’s part of the security, the state, isn’t it?

I suppose it is, yeah. The church, the law and the family. So the three – the trinity motive of, I suppose, a lot of societies – is right there and it is represented in a single character and I think, like Tom Hanlons character, who has a huge part in *A Skull in Connemara*, he gets a vague reference in this play. But the only reference he gets is kind of, you know, that... I suppose the lack of communication... he is a bumbling, he is a comic figure, almost, in *Skull in*

Connemara. The only reference he gets in this play, apart from committing suicide, Coleman and Valene didn't like him because he was a bent copper and all the rest of it. And then he, Welsh – I only realized that quite recently – but Welsh says at the start, "Oh, poor Tom Hanlon, I was speaking to him at the funeral". I mean, he was talking to him at the funeral, "and did Tom know your dad?" So, what did they talk about? They obviously don't communicate in any way, if you think about it, because they talked and he doesn't even know if he knew the father. Which, you know, seems indicative of a society where the state and the church are bound for no good reason. They don't even communicate, but they are both part of the authority, they have to know each other. Which is something, I suppose, that is historical, being the case in a lot of communities where nationalism is so strong. Which is, which was, in Ireland so much, and bound up with the churches and, well, that's another layer right there. It's the little things you see as an actor analysing a role. You see those kind of things. Maybe I'm reading too much into it. There is a plot device...

But isn't that one of the great things about those plays that there is so much in it, but you don't have to know the things and you're still able to enjoy them...

Yes, absolutely. Have you read Fintan O'Toole?

Yes. All I was able to get.

[Kurzer Exkurs zu meiner geplanten und im Entstehen begriffenen Arbeit, sowie zum medialen Auftritt McDonaghs – insbesondere der Auffälligkeit der Unterschiede in den Interviews in der irischen und englischen Presse.⁵]

I wonder who is putting the pressure on him [McDonagh]. You see the audience every night, you see they've come and they see... They laugh at nearly all the jokes and you kind of initially worry if they're going to find it funny, or at least I would imagine at first people going out of a performance because there were a lot of sacred cows being slated. And not that this hasn't been done before, that they don't deserve to be slated, but it is so unrelentingly slated in all the plays, everything about the culture and in a very stylish way that kind of... what is once removed and what is kind of the reality and it becomes psychological, of analysis. The more I read it – I'm a bit like you – the more I read it, the more I get into it, you know. The more I read it, and the more I get into the character, the more sense it makes to me and the more justifiable it is. The stage Irishness itself, the stuff about the buffoon Irish character, was a stock character on the London stage. Even after Sheridan and even after a lot of well-known Irish writers that established themselves. The buffoon Irish character was just a ragger, they were seen as a kind of semi, of a drunken, loud fighter. And that is something you can almost see these plays are, if you're not aware of the irony involved, or if you weren't listening to the irony, or you could see it as any of the kitchen-sink dramas.

*Well, that's what happened at the beginning: The audience saw a very familiar stage and thought: "Oh, it's going to be one of those plays again, let's enjoy it". And then they were confronted with the plot of *The Beauty Queen*. It must have been a shock at first. Even Garry Hynes described in one of the early interviews that, when she first read one of the plays of the trilogy she thought it was written by some old guy from the west years ago and was really surprised to find out that it was a twenty-four year old Londoner...*

I saw some footage when she first met him – it was like a documentary – and she'd never met him before when she was going over to meet him, and she was shocked. And it does make sense, too, that he was at a remove and was able to see a comment on. It's like where you get a family council when your family was a disaster, even if your family has some smart, intelligent people in it, nice people, you don't see the problems, because you can't see the wood for the trees. So you get someone who is a little bit away, has that kind of comfort zone,

⁵ Siehe Kapitel II.1. Interviews und Portraits.

his own culture, a strong culture to support wilder kind of castings as this other culture... It's easier to write about something when you are secure and outside.

It's a bit what Fintan O'Toole wrote about McDonagh: this combination of Irish and English...

And how they are very combined. Or how – at least I was thinking, when I was reading that piece – the reverse is also true, because it's not exclusive that someone from England would necessarily see. If they had a strong Irish... somebody from Ireland looking on England. It hasn't happened, really, just very few, other than Oscar Wilde. So it is kind of a revenge... maybe it was time (laughs)! In an ironic kind of way... There was always the stage Irish buffoon, too, on an academic level, to relay and condemn racism and what not.

That was an argument at the beginning of the success of the plays, that someone from London was painting the Irish in a way you can't really call nice. I was talking to Michael Diskin and he told me that this was, especially at the beginning, quite a problem. Especially people from Dublin were offended that someone from London was painting such a rude picture of the people in the west.

There is something about a lot of the Irish characters, I think – and I don't like to make generalisations like that – but I think there is a certain truth in it that...

There must be, otherwise it wouldn't work...

Yes. And we like to have ourselves talked about in public, even if it's bad. But once it's funny, kind of endearing in some way, and seen as a little bit of an exaggeration, then I think it's acceptable. But then, once you over-intellectualise something, it is very easy to suddenly poke something into, that's obviously racist, because $x+y$ equals to xy , but that is not always true.

If you look at the last movie, McDonagh doesn't stick to any rule...

He transgresses every taboo under the sun. I mean, some people go over the top 'cos language is a weapon like anything else...

In one way it's ironic, but it also shows what we have done to our language, or how we treat it, how it is used and what you can do with it – in every way.

Oh, absolutely. And the reverse, too... it's a celebration of the human faculty, like in *Hamlet*: how noble is mankind! But, absolutely, in both ways. It's a very fine line where this play works. It's a very fine line between celebration and kind of an insult. The need for both.

Was there ever a discussion about that kind of stuff within the group?

We did have a talk about what we thought the play was about. And Brendan [Dunne], who played Coleman, was very much of the opinion that the play was about loneliness...

It's certainly true for his character and also for the others. Actually for all the plays in the Leenane-Trilogy.

Yeah, it covers that. Well, he is more and more like Tom Hanlon and the other characters. It is about loneliness. It is about isolation because there are people that live up there, they are brothers, and they live in farm houses and they're on their own and they always will be, and they are bitter and they are miserable. You hear stories, and in the newspapers you read them and it is a culture that develops. Maybe one had a sister and she moved on and the two brothers just stay and the population keeps going at a steady rate but then there are these kind of people that are just left behind, in a miserable state, on a hill, in a life intense and bitter...

Well, you more or less answered the next questions already: But the play is still up to date, even when it is nearly fifteen years old?

Yes, it is. It is absolutely contemporary. And I think it will be for a few years, yes. All that stuff like the McCardols, the Wagon Wheels, Ker-Plonk, maybe my nephews wouldn't get that in ten years' time: "What's Ker-Plonk?" It doesn't exist anymore!

Yes, I didn't know what it is.

Well, right. I remember Ker-Plonk ads on the TV. All that stuff resonates with me completely. But then, I'm only a couple of years younger than Martin McDonagh is. And maybe it's an Irish English, or maybe the media that exposes a lot of the culture as well, and I think he talks about that as well. As: the media has such an influence on...

Yes. It's in The Beauty Queen of Leenane, where they talk about the TV shows from Australia and how beautiful Australia must be, and they can't see the beauty outside the window. The people try, or wish, to live completely in this illusion...

Or the calendar in *Beauty Queen*. The girl from Barbados, she talks about this sunny, palm-beach place she came from, cleaning shit from English people, and then she [Maureen] shows this thing from Connemara. And then, why would you [leave this place]? And it makes sense. When you live in the middle of Connemara there is nowhere, nothing...

It's always the same: Everywhere is better than here.

But back to your question: Is it contemporary? Yes, I think it is. Most plays date somewhere, but he sets it out, he doesn't aim to kind of make it timeless. He aims to make it kind of resonate a particular time, like he does talk about Bosnia. He talks about Northern Ireland, which are conflicts now that are past but at the time when he wrote this they were pertinent. Maybe, you know, Northern Ireland was still going on, Bosnia just finished...

But then, you could always change that into current conflicts, like Iraq at the moment.

Yeah, you could.

There is always something similar going on somewhere.

Shakespeare talks about stuff that was pertinent to the time too. Not to get to hyperbolic comparing Martin McDonagh to Shakespeare – because Shakespeare was the greatest dramatist that ever lived and I believe that and I read a lot Shakespeare and love him and I think he is brilliant. I do think that McDonagh is brilliant but I don't think he is... he doesn't have that many plays anyway, so, whatever. But I think there are elements of that. Somebody said about Shakespeare: he is a good magnet. You do a Shakespeare well and it will track the iron filings of the day, which are the politically important issues – the cultural, whatever, issues – it would attract those and be relevant to it. It always seems relevant, without much twisting because it covers the entire gamut of human emotions and human inspirations. The writing is that good that it is very hard to conceive anything yourself that isn't mentioned or referred to, if you look deep enough, in there. And I think there are elements of that same truth that can be applied to McDonagh's work. People will know about the civil war in Yugoslavia for the next fifty years, in Europe, anyway, at least.

[*Kurzer Exkurs über The Lieutenant of Inishmore usw.*]

If you look at the characters, the play is completely exaggerated, completely over the top, in some way it's the same with the characters in The Lonesome West, but on a slightly different level.

So you can see the psychological realism there, absolutely. The point of the bitterness – it is an exaggeration – but at the same time I think there is an element... I like... In the cast there have been discussions about brothers and stuff like that, you know, [the discussions] myself and Brendan [Dunne, Rolle des Coleman] have and – god – the stuff we do to each other! You know, we didn't pull a gun at each other, but close to that. So, families can get... No, people have...

[weiter zu Lieutenant-Parallelen und toten Menschen und Tieren...]

It is a bit like the dead dog in this play. The dog is mentioned in Beauty Queen, isn't it? Anyway, dead animals keep coming up. Not only in the plays but also in the movies, or, to be precise, in Six Shooter.

But it struck me yesterday, after seeing The Lonesome West for the first time in English, how similar the language is to, let's say, The Cripple of Inishmaan.

Well, I think, its like if you get once something to work for you it's like an algorithm, almost. I use mathematical terms, but I'm not a mathematician at all, but I think it is like an algorithm he applies to and he just mastered this technique.

It is not so much about the dialect, or, the supposed Irish dialect, because you find similar elements in The Pillowman as well, which isn't Irish in any way. Like, the language hasn't got any form or Irish dialect in it, but he uses the repetition of words and sentences as he does in the other plays...

It's funny – I tried to explain it to you last night – like, as an actor it's a para-pathetical experience of, like rehearsing it and getting into the role. I felt just recently – especially at home, chatting to my people, and because I was thinking in those patterns and reading this play every day over the last two months and thinking in these patterns – you kind of find yourself listening to the way you talk, and it's liberating to realise that's not stupid, that's just kind of like people are. Because you start saying this and then that and you go, well, and once I get down to my natural speech it's nothing you could write down that makes sense. Well, it makes sense, but it would need an interpreter to make it make sense.

I don't know, but do you pick up some of the language of the play in your way of talking?

Yeah, I say 'feck' a lot more! Yes, absolutely.

I just realised – well, for me it's a different language – but nevertheless I catch myself trying to say 'anyways' which is used a lot in The Cripple and in the other plays as well...

Well, it's not literally correct, but that's colloquial speech, isn't it. That's one of the gifts you get from acting: it's the gift of liberty to understand and empathise with yourself?!? (Laughs) You kind of go: but sorry to say while I stutter and stumble and kind of half finished sentences... because that's what people do. I mean, you see it written down and you see characters created in a very authentic and realistic way about a culture you understand very well, in an ironic kind of self-aware kind of way. It is literally, it really frees you to see things as they are and you just see your mind work and in the way it works it's normal... [...]

And sometimes characters you play have an influence on your personality, depending on who you are. The characters you play do have an effect on you, they do change the way you are, a little bit. When you get in, when you accept it, it is very authentic – without being at all cold or reasonable – it's authentic because you get into a kind of parallel world. And I think the long time that he spent developing the dialogue, the style, it shows that it was appreciated, It

was appreciated and that's why so many people do these plays. Beside the fact of the small cast, they are really perfect for low budget theatre. To give an actor a good workload – and there is a lot in there for the director, a lot for the designers, any aspect of it, sound, light, there is a lot in it, because you're creating this unique world. Now, I'm talking about the trilogy here, not so much the *Inishmaan*... [Aran Island Trilogy] Certainly in the Leenane-Trilogy you're creating a very specific consisting world. And that's great for any kind of artist within theatre, when you get your teeth into it. These plays allow you to do that. And you don't have to use too much imagination to deliver the very specific things that are asked for. And not like Beckett... or, not Beckett, because he is very accurate. Maybe Beckett isn't a good example. Pinter maybe is: he is very vague about his descriptions. That's his style. McDonagh lays down the line. This is how it should be. And one thing I noticed – but maybe it is specific about this cast – everyone gets very focussed on getting the words exactly right. What I mean is, there is a huge attention given to the specific details. Like, if he says, "No, now no" or "Now no, no", it is hugely important and it is like a rupture between the actors if somebody gets it wrong. [...] Yeah, sometimes, that's like, you know, you try to get it right so the water is going to flow down nicely through the canal, and you just want the match to cross and give him the right clue. [...] But one thing about his writing is, that you can really relax into the character because all the bases are covered. Enjoy the language; the characters have a very secure identity in this world they have been created in; it covers all the questions that are asked. The way the stories are structured, the plot is very consistent. The same with the language and the psychological profile of the characters and the cultural material: his characters spring from his the real world. It's a very real world where very real people can relate to it [pointing to the audience at this point].

I enjoyed it so much yesterday, watching the play in the original language! It's just great. And even though I know the play quite well, I really enjoyed every minute of it. It was just a bit difficult not to laugh in advance, because I knew what was going to happen... I discovered after seeing The Cripple of Inishmaan five nights in a row that every night is not only different because of the actors and the audience, but I for myself find more and more little details to enjoy. [...] It is true that if you see a play for the first time there is always the advantage of getting surprised about the things that happen on stage, but getting to know the play better in seeing it over and over again, there is so much more.

It's such a testament to the skill of the writing... [...] And did you find – to turn the interview around for the moment – did you find while you were watching it, did you wait for, lets say, Welsh's letter, or something else? Do you wait for a specific point in the play?

No. I don't think so. Not in this play. There are small things I wait for, like, I don't know, certain reactions or movements, but nothing really specific. But actually, when you mention Welsh's letter, even though I do know the play quite well, I was surprised at what point it is read out. I somehow thought it would be at a different point in the play, I don't know why.

I think we pretty much did it as it is suggested. And we did have the interval where he suggested the interval to be.

No, it was quite close to what is written down in the play. Just the set up is a bit different. The doors are on different spots and there is no fireplace... But that's probably because it wasn't possible to do it in any other way...

Honestly, I don't know why. I think Catherine is a very traditional director and she wants a door there and a door there and that makes sense to her. You know: front, middle and back. It makes sense; it's classical, simple, straightforward.

In the original there would be the entrance door on the right hand side, the fireplace at the back and the two doors to the rooms on the left hand side. But you don't need a fireplace.

No, not really. No.

[...] I think I mentioned it yesterday: I focus, well, I try anyway, on the combination of violence and humour. In this play, if there is a fight going on the audience laughs, because it is funny, not within the play itself but if you look at it from the outside, from the audience point of view. Was there, at any point, during the rehearsals any doubt that this will work?

Well, not this time. But at the beginning... If I remember rightly, none of us really were. We just thought it was mad. It was just mad. And not completely inconceivable that this kind of violence exists, but that is a very particular circumstance. How much humour must the violence... it is almost like the spoon full of sugar that helps the medicine go down. You can read it into it. You could say, well, it's funny because it's so over the top, the need of the idea that humour is this atavistic fear we have to release attention.

It helps to discuss things that otherwise wouldn't be discussed.

It releases... Yeah, maybe an element of that. But, I find when I'm actually acting it's shocking, this violence. And you see this gun being pointed at you – Jesus Christ, this is a kitchen! And these guys are just going off at the deep end. And you just find yourself in a kind of... I think that's the best example I can give you. While I'm actually doing the play, rehearsing it and so on, and also – that's an actor-thing – when you're being watched for your reaction, of course I'm reacting to this, I mean, Jesus, this is just...! Coleman is sitting there and is telling me that he didn't murder his father and I just think, thank God for that, and then he tells me he did it and, you know, the magic gift, you look at the world as if it was you in this situation. How would you react? Well, not all actors would use that; it's my kind of modus operandi. But I find it shocking, the violence is just too much. I'm looking around to find what I can do about it, how to change it. And you can't because it's happening and it's there. And Welsh holds his hands up and says, "There is nothing I can do about this". He even says it in the letter, "There is nothing I can do about this". You know, the court and the police, the state, the people that have lived and died for it, said it is grand. So what is there I could do when I'm just a simple humble priest? Save your soul, maybe. That's about it. But, when we were doing it initially, ever so often Brendan [Dunne] would come and say, "Jesus, this is mad! This is a mad, mad world". It's so stuffed with it, because it is so realistic. A lot of time, you see, people think about violence and they think about war, about Yugoslavia, about Northern Ireland, and then in this play you see it in a kitchen, a domestic setting, and you are reminded of those other situations...

It's a lot closer.

It is a lot closer. But it also makes it more believably real that this could happen. And not too unworldly to present this world for people's delectation. It's not like, "Hi, look, the whole world is this little hotspot". The whole world is a potential for violence. There is violence in the world. It is a violent world, he makes you to see that, 'cos I think it's presented in a very believable light. Like there're realistic elements to the characters. You see the motivations and you read stories in the paper all the time about a brother killing another brother with an iron bar because he wants to inherit the land, or they bury them down a well. You read them all the time. And they are all kind of down the country, you know, like feuds about land, like John B. Kane was writing up to, in the field, and so it's not like... this is a farming community where they slaughter cattle on a daily basis. [...] There is a sense of violence. Of course you draw distinction between violence to human beings, but there is another thing I think McDonagh addresses in this play: like the chopping the ears off is pretty vicious. [...] But you can see where the logic lies. They don't believe that there is anything wrong killing animals, so what would stop them killing people?... [...]

Was there, is there a scene or a situation in the play you like most?

I like Welsh's relationship to Girleen, the discussion that he has with her because of the poteen. The hypocrisy he has as well. And this outrage, this almost innocent outrage, because he is quite an innocent guy in his own way. There is this pretty young girl batting an eye on him and always slugging him off and winding him up...

And he doesn't even realise it...

And he doesn't even realise it! No, he is pretty oblivious to her. Maybe, well, the way this play was directed there is one moment where you kind of...

Yes, there is one moment in the last scene between Girleen and Father Welsh where there is something, where there could be something...

But she is probably too young and he is too much of a priest. It's one of those situations. He is more like a teenager. The last sexual experience he had was probably as a teenager, if he ever had one, before he joined the seminary at seventeen. And most likely he joined the seminary before he ever had any. But, some of the stuff is really interesting for me. I love the arc of the characters. I love the way the characters kind of start off not knowing and he, Father Welsh, appeals to people when – before he knows that they are murderers. This sense of responsibility he assumes as soon as he finds out they have committed the most grievous of sins. He has responsibility and somehow thinks he can redeem them. And I think that's fascinating. That this guy, this person in the world, thinks that he can do that because he's got a belief system. And even though the belief system is falling apart he still has a core...

The faith he still has in a certain way...

Yeah, the faith he still has. He is somehow at present after he committed suicide that it will matter. [...] If you believe strongly enough you do have some kind of an impact, but carrying it through... [...] I find it amazing, as an actor you get into people's minds, but, in my own life, I doubt I could ever really believe in anything much past this... [...] But you see people and you're amazed by that, by their capacity for belief, something transient just to this mortal coil. That to me is something that is fascinating about this character, and I've been able to do it. Every night I try to find it – that's why it's great, it's challenging. You try to find every time what is the transience that he believes in. Is there something there? Do we have a soul? He believes he has one... [...] I find that fascinating. I find that aspect of it fascinating. I find the, continuous nutrition between the brothers and the actors to make up fascinating, and how guilty they feel about it after Welsh drowned himself, and how that's the only thing that will drive them off. I find the arc of the story, I find the resolution of the story. I don't know if it says that there will never be a good relationship again between these brothers, or if there'll be just a kind of armistice and things will go on as before. But I do think that they have put something away after they have gone through this. I think the characters go from A to B and they are very solemnly moving on to C afterwards.

Well, there are short moments when they do agree on something, when they actually really try to start anew. And I think those moments do get longer and longer each time, but...

They are trying. They're trying, and in the end they shake hands and try to put it behind them, but then, in the second-last gesture of the play he [Valene] runs after him [Coleman] with a knife. And then there is the gun in the play, and little things, practical things that infringe on that in the staging. You get the feeling they are going to have a drink together and that they are less likely to kill each other now, because of all that was done. Girleen has gone insane, Welsh is dead. It is very much a tragedy, but there is, like in all great tragedies, [...] a resolution in the end. Even tragedy has a resolution. Comedy always resolves itself with a marriage, a happy kind of a coupling. Tragedy resolves things in a similar way by defeating the evil element. That's the tragedy, and even if it is an evil element in a good person. [...] You do get that

sense that there are victims, even these two complete reprobates are able to somehow... they leave the audience laughing about the tragic nature of the situation. It's not mathematics, but there is something in it that does resolve it. You just see that Welsh has... that his soul has been saved – if he has one. If his faith is true, if what he believes in is true it has been delivered to a point where Valene has put the knife down, he [Coleman] has blown his [Vilene's] stove up, but they haven't killed each other. And it has come to a climax. They've burst the blister, and they've come back to it, to a relatively domestic harmony.

Sort of. – But getting back to my questions: Did you expect the reaction of the audience as it is every night while you were rehearsing the play? I know, you've done it before, but is the reaction different from what you first thought it would be?

Because I've done it before I kind of knew there'd be a lot of laughs, because generally there is. But this time I think all of us are better actors, we have learned a lot. It's four years since we did it and we have done a lot of stuff in the meanwhile, so we all have moved on and we know each other quite well now, and that helps. I was surprised at how many laughs we got. That's actually probably the right form to talk about it: somehow I thought the audience was laughing at a kind of kitchen-sink, a kind of realistic kind of farm house kitchen play that could have been written in the 50s. And there was a lot of stuff where it seemed that they didn't catch the irony of it.

I had that feeling yesterday, too.

I don't know if that's good or bad, if that's me being a snob? I think I might be – I don't know. You do think: that's the theatre audience out here. As I said, they like John B. Keane who is a very a traditional playwright. Very much kitchen-sink...

Are there sometimes younger people in the audience? How do they react?

Yes, there are. They react better, I suppose. I think people like it for their own reasons. You do get a lot of people that just love seeing people have a go at each other. They love seeing people's distractedness. It's because it's not their real world. But they love to see, they know those kind of emotions that are driving these people and they recognise it.

You are actually coming back to the cliché about the Irish people...

Maybe. Yeah. And I think that's what's great about any type of art that it has a function. The function is there to hold a mirror to ourselves. And it does on a certain level. I don't know if that's just the Irish people, but there is this thing about Irish people loving misery and they love seeing somebody else getting a kick in the teeth. And this play hands that to them. And that's why I think it's great that there is a little bit of irony. [...]

That's what Catherine [Leahy] is good at. She puts obstacles in your way. She certainly puts them in my way, and that makes you confronted with all these very difficult things, which make the audience look at the characters and say, "I try not handle that situation". 'Cos there're not in it, and the characters – like the priest, at one stage he wants to go to the police, but he can't go to the police, because the policeman is dead. He killed himself. But besides that... You know how do deal with it, like, the priest especially. How does he deal with Girleen, with the young girl flirting with him? What does he do? Some young people would think, "I know how to handle that. It would be grand". But the priest can't, because of how he is and the character he is. In addition to that he is a victim. And it's a mixture of what the director insists on or brings out, and what the writer has in it, what I think myself, and all that. In this production I felt an awful lot of obstacles to get over. The characters have a very self-reflexive – there is no real way out. To treat it realistically, there isn't really a strong alternative. Yes, the brothers could stop fighting, but they would drive each other mad. They would drive each other crazy.

It's the same with all the Leenane-plays: in the first play particularly, there is no other way out of the situation.

No, not really. There are elements of this in Maureen Folan, in the first one. It is horrible when you read it! She misses Pato and Pato is marrying someone else and she just comes back and is so angry with her mother. She is just fit to strangle her. And she does, kind of. You just wish she would leave. You just wish you could step in and – like in a forum-theatre, where you put up your hand and say, or step in and just say, “Let me do it. ‘Listen, mum, I can’t do that anymore. You can go to a nursing home, I’m leaving’”. And you just want her to do that.

But on the other hand: you wouldn't really do that to your parents...

In real life I wouldn't do that either. No.

[...] One thing you wrote in the program, in the end of it: “While on one hand we're tempted to condemn this portrayal of innocent country folk as murderous hypocrites, on the other there is something recognizable in these characters and their lives; [...] the undeniably realistic quality which underpins the writing makes us think again, and hopefully ask what the characters and substance of these plays says about a culture whose values permit hatred, confusion, alcoholism and loneliness to prosper.” – It is almost an answer to my last question: Why do you think that this play (all of the plays) can be portrayed in other countries? Why does it work even without the strong connection to all the Irish things that appear in it? Do you have an explanation for this? To me it looked like you're not only addressing the local people but our culture, the western culture with it.

Sometimes I read it and I go, “Ouch!” Well, absolutely, I address a local audience with it... “... hatred, confusion, alcoholism and loneliness to prosper.” Well, I mean, there is a lack of attention, a lack of consideration and a lack of empathy with other people that is endemic to western culture. Yeah, absolutely.

I think they create their own universe. They create a world that is very consistent. It's constantly... it's like a boomerang: you throw it and it comes right back. There is something along those lines that is self-reflective. [...]

It is a stand alone kind of world. He [Martin McDonagh] creates his own little kind of moral universe there. I think people look for something consistent in stories. They look for something that has internal logic. And the fact is, that they can have an influence on it. Like, a lot of the things we have touched on today play out that idea that this world that he has created does have an awful lot going on in it. And for every action there is almost an equal reaction. The tragedy is that it ends in violence a lot of the time. I think that it's that – that there is a very strong self-contained world also in terms of logic in those three plays, and none of the characters are forgiving anything. Even Girleen, like, even she is the character you should have the most sympathy with, or even with Welsh, a lot of sympathy – Walsh? Welsh – a lot of sympathy you have with him as well, but there are things about them that aren't nice, like, she is selling poteen and she is kind of...

It's funny that you mentioned sympathy, because it's not as if everyone would agree to it. I think you can feel a strong sympathy for almost all the characters, actually all, because there is always something that is familiar in their reactions or movements, I do anyway.

Yeah, you can sympathise with them.

Yes, even though they are horrible characters in a lot of ways.

There is something about the characters where you would say you can't sympathise with them, because he shot his own father. But they are painted in such a way you kind of do listen to their logic, their pain. It's such a harsh place. It's a hard, hard place. It is rainy and mountainous and there is no communication. It's lonely and there is no knot, there is a miserable old...

It sounds like Ireland – or Austria.

A lot of Ireland is not too far off that stretch. At least we have the English to tell us that (laughs). Constantly remind us of that fact. But I think the plays work and will work for a long time to come. I don't think they will pass out these days very easily because they are so strong. [...] You know, where a work of art almost echoes what a human being feels. And I think there is something in this trilogy that is maybe not just Irish but maybe something more universal. I think that's maybe something future scholars will discover in it. [...] He managed to transfer a huge human sympathy in those plays, and maybe you couldn't say you'd like the character if you met him, but together, when you see them, in the process of theatre, you see them in their real lives, you see what causes what they are, you see what makes them. And then you can say, well, I have some sympathy with that person. It's like with most things, when you know a little bit more about them they feel nicer, kind of more believable.

Well, you have to get ready. It's nearly time for the next performance... Thank you so much for your time.

No problem. You're welcome, any time.

Interview mit Francis O'Connor vom 16.09.2008:

Anfangs, wie immer, kam die Frage an mich über meine Arbeit. Dann äußerte Francis O'Connors die Hoffnung, mir weiterhelfen zu können... Nachdem er aber bei allen Druidproduktionen der McDonagh-Stücke für die Bühne und das Kostüm verantwortlich war, sowie auch für Bühne und Kostüm bei der Uraufführung des Lieutenants in London, sollte dies das geringste Problem sein... (Zeit für ein ausführlicheres Gespräch schon viel eher.)

I'd be glad if you could tell me more about all of the productions, since this one is the first I actually had the possibility to see.

All the productions? Well, I designed... The first one was *Beauty Queen of Leenane*, which was Martin's first play – well, the first play that was produced professionally. Gosh, when was that?

1996.

1996. So we are twelve years back... And, I mean, after that we did the trilogy, added on *The Lonesome West* – well, *A Skull in Connemara*, which follows *Beauty Queen* – and then *Lonesome West*. We did that... You know better than me actually, the dates. But *Beauty Queen* was the first time to work with Garry Hynes. It was – you know, it was a great cooperation that one. And really wonderful to do. Because he/we had just the perfect cast. Tom Murphy, Brian O'Byrne, Anna Manahan and Marie Mullen... I mean, it was just beautifully cast. And I actually designed it in a very short space of time, because I was brought into the project quite late. So I designed it in about four days. Which was a real rush to do.

I don't know anything about the stages from back then, because the photos I got from Druid are just close-ups and don't show anything from the setup.

There should be long-shots from the stage...

(kurzer Exkurs über die Möglichkeit vielleicht doch noch Bilder zu bekommen)

But the set was one room and it was set in a kitchen in Leenane and what we did – which I think was really interesting – it's because Martin's world, all of it, that purportedly set, (like *Beauty Queen of Leenane* is set in Leenane) it's sort of a feel of a place rather than a literal place. It's the same with the *Lieutenant of Inishmore*, any of his work, they have kind of their own world, you know. hey create there own world. And it was lovely doing that first play trying to find out what that world was. So the set was a three walled... it was a box set – rather sort of traditional I suppose – the door up-stage and there was a kitchen-area and a table down-stage centre and the range, the cooking-range... But the object that we had was very particularly chosen. All the furnishings were particularly chosen and in fact the walls were rendered concrete so, in fact, they were a little bit like an exterior wall in the end. And then we had things like little LEDs, you know, modern lighting, or lighting from... where you get those little red bulbs. We had a lot of those ones on stage, so we never actually went black-out ever. Whenever we went black-out there were those dots of red light around, which were meant to sort of symbolize where we were to go with the show. So, I mean, in a sort of abstract way. It was quite a naturalistic set but it was heightened because of these touches we added to it. So it was to all intents and purposes a real kitchen-area but it was quite brutal and dark, and it seemed to work well. And then, when we did the trilogy I sort of developed a set. Because we had *Beauty Queen* as part of the trilogy it seemed silly, given that the other two plays were also set in kitchens, to kind of reinvent three different kitchens. So, what we tried to do – I mean they were three different kitchens, but there were common things about them. And when we went to exterior scenes... in *Beauty Queen* there is a scene in America, oh no, in London, – it's all so long ago – there is a scene in London, and all that we did for that is: the back door

opened up dramatically and then, through the window – there was a rather interesting window at the back of the stage – you saw a sort of photo-montage of London – streets, building sights – basically in this sort of acidic yellow glow. Which worked really well. So that was done in *Beauty Queen*. And then, I kind of developed that when we did the trilogy, so when we had exterior scenes we actually flew the back-stage wall out and it was in a sort of blue box which was sort of evocative of an external landscape in abstract terms. And that seemed to work well with the other plays. But even in *Skull in Connemara* when he is digging, when they are digging the grave we had them actually digging up the floor of the kitchen. I mean not literally, but you felt that... we didn't try and hide the kitchen area. There are similarities with the kitchen... with *Cripple*, because it's like coming back home, which for Billy is the shop. And so it seems sort of apt that we don't try constantly to move away from it. Because the world for Billy really is that shop. And the shop is the island, you know. So it's quite easy once you sort of embraced that idea to create an exterior and the audience just accept it. Do you know what I mean? They do, I think, anyway. And with *Cripple*, I think, it's just a development of the style of a theatre play and that's sort of inevitable if I'm designing them, because my own sort of sensibilities can't play... if that makes sense.

It does.

And, you know, actually with *Cripple* we designed a completely different approach to it initially which we abandoned pretty early in rehearsal because we were trying to do something more radical with it but it didn't – it just didn't work. You need to kind of root the plays in somewhere real, you know. And... which is why we have gone to this. But again, it is quite naturalistic but the way it's painted, the feel of it, the smell of it, isn't heavily naturalistic. I think it works. – And again, when we go to America with this one it is simply a bed and a light bulb and a chair and a hotel sign. But you only see part of the hotel sign and it's also only the top of the perimeter of the room...

On Saturday on of the lights in the hotel sign didn't work... it looked great. It was a pity it did work yesterday. I really liked it. It looked a lot dodgier...

Oh, it didn't work. It looks dodgier, it does...

Well, maybe you can answer me a few questions concerning the beginning of the working relationships between McDonagh and Druid. You have been there right from the beginning. I'm just curious to know what is true about the rumour you read in some of the articles about McDonagh and his work, that actually quite a lot of what we now know as the plays was added during the rehearsals. I mean, that there have been a lot of changes to the original scripts...

Is that right? No, I would say not. Truly, no. I mean, things do change a little bit, in terms of *Beauty Queen*, but they are marginal changes. I mean, I've done a lot of new writing but I'd say Martin is probably a writer who doesn't change his scripts that much, when they are in rehearsals. They are quite well crafted plays anyway and when you first read them I think the changes are marginal, just small line changes. He doesn't really change that much. They are ill informed. He really doesn't change much at all. He makes a few things, but nothing radical. He wouldn't change a plot line or a... Because they are actually really well crafted writing. And for someone who says – I mean, I know that he said he didn't see theatre very much – but for someone... he must have a knowledge of drama, because there are so many connections with other work and, you know, Synge work and other Irish writers. But now... things changed a little bit in rehearsals but hardly at all. Certainly texture I would say, but not very much. And he is quite strong about what he wants, what works for him and what doesn't work for him. He knows his mind really clearly. And, you know, when things don't work for him he'd just say.

I was just wondering...

Well, the plays do change in the performances...

That's what makes theatre so alive.

But the original scripts changed maybe a tiny little bit, but honestly, I do a lot of new writing and this amount of scripts that I see, that go through a development in rehearsals, I mean, it's massive in relation to Martin's work. There it is hardly anything. He is unique in this... not changing that much. And that's, I think, because his vision is sort of clear what he wants. I mean, they [the plays] read so well, when you read them, they are really exciting. I just remember the first time I read *Beauty Queen* it was just like, "Oh, that is absolutely brilliant!"

I think when you read them they are never as funny as they are when you actually see them on stage...

But *Cripple* is... I mean, it's interesting, *Lieutenant* is. It is just so dark and it's very, very funny. But it's a dark, dark comedy. A black comedy in extremeness. And yet, *Cripple* is just – even though it's funny – dark again. And some of the characters are so repulsive in some of the things they say. Actually, in all out of Martin's plays, it's the one where there is a good heart in almost everybody.

Yes, there is a little bit of hope left... in the other plays that hope isn't there anymore.

Yes... and I find that really fascinating, and I find that really interesting to watch. This is the first time that I have done this play, so coming to it, and with the knowledge of Martin's work that I have got now, particularly after *The Lieutenant* in which I don't think there's hardly any humour left in anybody in that play, whereas in this... apart maybe in – I can't remember the young boy in – in *Lieutenant*...

Davey?

Maybe in Davey there is, because he is such an innocent... but... but in *Cripple* everybody is... almost everybody has a redemptive quality to them. And, in fact, the most repulsive character, in lots of ways, in Johnnypateenmike, that is actually the one who is the best, you know, really, probably the best people... the best, the kindest-hearted person in the play. And I just think that is gorgeous that there are sort of table-turns in the end. And you realise that what he has done for Billy...

...it is amazing. And it is great to watch the audience and their reaction every night...

... and their reaction. Were you in last night? 'Cos the audience was great yesterday. They were really good yesterday. I think D.P. who is playing Johnny – David Pearse who is playing Johnnypateen – well, even that sort of heart will come out earlier maybe so you get a smell of what is going to happen, you get a sense of what might be coming... a little bit before...

Yes, if you see the play for the second time you realize some little details about Johnnypateenmike's intention to know what is going to happen to Billy...

No, it's also because he got some investment in it as well. It's not just because he wants to shout the news...

Not at all, it's more that Billy is sort of his child...

Yes, his child. And in an odd way Billy is sort of everybody's child... and certainly with Babbybobby. ... With Babbybobby's character... I mean it is sort of that Billy is his surrogate child as well in lots of ways. You can sort of sense it, because they obviously have their

relationship beforehand because of the story of Babbybobby's wife making a horrible cake and all that sort of business. So... I think it's a rather beautiful story really, and even when Slippy Helen comes in and gives him the kiss in the end, it's such a gorgeous.... you know, you get a real sense of... that they are actually real in love-people. And I can't wait till the actors find... till they play a little bit more and find those nuances, because I think it's going to be absolutely wonderful, you know, as it develops. Because that... like I said: of all his plays it's the one... of all his plays that I know it's the one where there is... – that's not true, because I was going to say they are the best-hearted people, but then, even in *Lonesome West* they are good-hearted, in some sort of way. No, it's really interesting. I mean, it's lovely that a writer... Martin just knows how to press the button with an audience. He knows how to... I don't want to say "manipulate" because that sounds so odd, but he does. How he manipulates and makes... He is such a good craftsman that he can set up all of these things and then he delivers the response, you know, the kind of reaction he is after. And that's what is so lovely about his work.

So what was your original intention to work with Druid together on the McDonagh plays?

My intention? Oh, well, I have worked with Druid before the McDonagh plays came on, but not with Garry, so... Garry sent me the plays to read. She sent me *Beauty Queen* to read. And then we met twice about it and I loved the play but she actually didn't offer me the job initially. She offered it to somebody else and then they worked on it for a while and then it was just not working out. And then she rang me up and said, "Listen, would you be still interested?" And I said, "Yes, sure." And I had to design it over... well, they were starting rehearsing it at the beginning of January, so I designed it over New Year. But it was based on things that we had talked about, because we had two meetings beforehand. I had already discussed my ideas with her, with Garry, so in fact I could just carry through what we already talked about. But I was so glad when it happened, because I was so frustrated when I didn't get the job initially, because I thought we got on so well. And we had. And, I mean, it was a brilliant... well, *Beauty Queen* was one of the nicest sets I've ever had. Because it was just such a good chance at a happy time and creatively really rich. For all of us, I think. My relationship with Druid now, and with Garry, has now gone on to all sorts of different plays. Well, I'm doing loads with Druid and Garry. Well, most of the stuff Garry is doing with Druid I do, and most of the stuff she is involved in America as well. So I've got a great relationship with Garry now. And that started with Martin's work. We developed a sort of style and a way of working now that is really good for the two of us. And it started off being something of Druid's identity really, I think. Well, I'm not sure if that's true, but I think the style, our style together, is quite distinguished.

I really hope I can see more of it...

You should see more of the other stuff, like: *DruidSynge*⁶. That is fantastic. Have you seen it? I think you should, because there is a lot of it in Martin's work and you see connections. I mean, there are quotes from *A Skull in Connemara* from... Beckett, and *The Lonesome West* is from *The Playboy of the Western World*. –

Ah, well. – One thing I focus on in my work is the combination of humour and violence. It is not as distinguished in the Cripple, but definitely in The Lieutenant.

Well, in *Lieutenant* it is. The *Lieutenant* is so violent...

... it is in all his plays... even in The Pillowman.

In all his plays... I haven't actually seen *The Pillowman*, and I haven't read it, so I can't comment on that one. But certainly in all his plays violence is a big part of them. And the way

⁶ Siehe Fußnote beim Interview mit Aaron Monaghan.

that one moment you've got a real comedy-moment and the next moment it is really violent and then sometimes, like in *The Lieutenant*, the violence was the comedy of it, you know...

Does this combination show in the design of the stage as well?

Well, in lots of ways the design is serving the play, like, visually realising what the demands of the play are. So in *Lieutenant* – and probably in *Lonesome West* and *Skull in Connemara* – they are quite demanding technically. Like, in *Skull in Connemara* you go to smash skulls every night and they have to look like real skulls. So the prop demands ones that are real and have to smash and look real. We had a lot of research development to get those working. And with *Lonesome West* they smash loads and loads of figurines at the end and we had exploding ovens and all sorts of things... oh, he fires the oven, doesn't he? So, they are quite technically demanding if you look at that. And then, in *Lieutenant*, there are three corpses on the stage. Is it two or three?

Four – in the end.

Four... I can't remember how many are cut up. Is it two that are cut up or three that are cut up?

Two.

Yes. I mean... so... It was hard in the RSC... Well, the RSC is quite well resourced... It was in the studio space and the demands, the technical demands were really high. I don't really think that they'd fully grasped what they were taking on board. You know... and in a small space to fusilladed chopping three bodies up, you know, when the audience member is a meter away from the court, from the floor, I mean that was quite hard to make that look real and convincing. And it had to look real and convincing, it couldn't look fake. You can't theatricalise it. You can't do a...

Well, it depends on the staging...

It sort of depends on the staging. I mean, I'd be interested to see how some other theatres achieve it.

Did you see the Town Hall production? I think they handled it quite well – and they put quite a lot of money in the corpse to get the right effect. And the staging in Vienna was completely different in every way. They didn't have anything like that on the stage. In the last scene they had a huge mass made out of liquid papier Mache.

Did Martin see that?

I don't think so.

I think he would be very...

... well, the whole thing was so...

... extreme.

Yes.

With a much broader... yes. I can imagine.

And you didn't see the cat – or only the one at the end – the rest was pretty much depending on the audience's imagination. But it worked. It worked well.

I suppose the ones I was involved in with Martin being there and he wants to see it. If he talks about it that corpses are cut up he wants to see the corpses being cut up.

I know it sounds strange, but my first thought – and not only mine – was, after seeing the show in Vienna, that it was very much like a movie...

He wants that on stage. Like I said, when I have done the shows it was always with Martin around, so it was obviously always responding to what he wants. And he wants to see bodies, 'cos he wants to see someone's head been blown off like in a movie, you know. He doesn't want it theatricalised. He wants it to look real. That's quite hard. That's quite demanding technically, but that's the way it is. And to be honest, with *Lieutenant* that was part of its success. Because people couldn't believe that cats are being dying and being chopped up and corpses and blood covering the floor at the end of it, and it was all happening within...

... and they were more worried about the cats than about the people...

Yes, people were horrified about the cats. What happened to the cats. And then the real cat standing up at the end... It's quite interesting. But I think my favourite plays of Martin's are the ones that have some humanity in them, like, a real humanity in them. So, *Beauty Queen*, because I just think the relationship between Pato and Maureen is just so gorgeous and it never comes to anything... That makes the story-telling really rich, and his characters really interesting and I think *Beauty Queen* is probably my favourite because of that, you know. The people are fully rounded individuals. There are really rich stories. And, I mean, I'm getting a lot out of this one [*Cripple*], again 'cos of what I said about the humanity in them all. There isn't anyone... they all have something good about them... They have. And they are sort of fully rounded people, you know... no, it is interesting working...

Do you know why Druid chose to do Cripple now?

I know when we did *Beauty Queen*, immediately after *Beauty Queen* was happening, the National where doing *Cripple*, so *Cripple* followed on *Beauty Queen*. And then... So, it didn't make any sense for Druid to do *Cripple* after it had already been done. And then, after the Trilogy... after doing Martin's Trilogy it wouldn't have been right to do another of the same writer's work because Druid are a company that is supposed to reflect lots of different writers and that's why they moved on to other things. And coming back to this, I mean it is twelve years now, it just seemed the timing was a good one.

Andrew Flynn told me pretty much the same when I was talking to him after The Lieutenant of Inishmore... He told me that McDonagh offered the play to Druid, but they didn't want to do it after doing three plays in a row...

Yes. I think after ten years or whatever, after twelve years, it's good to come back to him and if it is one of his earlier plays... And then to do something different, really, because it is very, very different to the National production. And then, it is going to the Atlantic where *Beauty Queen* transferred to, so I think all of those connections make this more, you know, the timing more apt.

Would be interesting to know if Druid is going to do The Pillowman, too... although it isn't an Irish play, well, not set in Ireland.

They may well, but I don't think... I think it will be a while before they will do it. Who knows? It is lovely and great for them doing this one but I think they have to find new voices as well, and that is a big task; like Enda Walsh's work is now becoming part of Druid. They have done two of his plays plus some sort of semi stage readings of his other works. It is good of Druid to sort of go out and find other writers and develop other peoples work and, well, to go back to classics, which is a big thing that Druid is doing now. And I think that's how it is

going to develop over the next few years. I don't know exactly what is going on. We've got some plans, but...

Do you have an explanation for yourself why those actually very Irish plays work in countries where they don't have this connection to the Irish tradition or even the language, like Austria?

Well, okay... In Germany or Austria it's interesting, because I'm married to a German, so I speak a little German. So it's quite... well, why do they work in Germany? I could imagine some of the stagings in Germany or Austria, they would be sort of as you described them, they would be broader. I mean, I know the production of *Beauty Queen* is done with a man playing the old⁷ Mag because... I'm sort of intrigued about that, how that worked. I think because the stories are so good... the stories are so good because they are so well crafted. Obviously it depends how they are translated or how the Irish sort of immaculate... or how Martin's turn of phrases are translated into German.

Not at all, and I think that is a huge problem.

So it doesn't have this kind of co-aesthetic?

Well, the problem, I think, is mainly that it was translated into a German dialect, and that, first of all, doesn't really work in Austria. But as the original isn't a real English dialect at all, I think it really needs a new translation. And also most of the theatres in Austria don't bother adapting it for the Austrian audience so the language itself doesn't work at all. I just realised after seeing the English original how much depends on the right language. I don't say it's impossible to translate it into German, but not the way it was done. The stories are great, but they live through the language McDonagh uses.

So no one actually taking it on board tried to create, to play with it? Because that so much of what the kind of warmth of the text is.

It's a pity, because the English version is so great. There should be a new translation...

You should tell Martin... well, you probably should tell him. (Laughs) But I think it's hard to get that lilt. That's what I was saying to you earlier about, that the world he creates is not really Inishmore or any near these places. They are sort of hints at, hints of, but they are just addressing it, they are not there set. It's like *Cripple*, it is set in 1934 but, you know, they talk about beetroot paella, I mean, no one would have heard of beetroot paella on Inishmaan in 1934. You know what I mean? They are all invented forms and places and... I think if they do work it's because the stories are good and actually the structures of the plays, even if you don't do a good translation, it probably works because of the way the plays are structured. But I have never seen a production other than my own – no, that's a lie, I've seen *Cripple of Inishmaan* at the National – it's hard for me to kind of know... well, maybe a sort of Bavarian dialect? – No, I just think it is because the stories are so good. And they do have a kind of broader theatricality about them, like *Cripple*, because it is so mad. Ah, *Lieutenant*, because it is so mad. And there isn't really anything like it. No one is really writing this kind of work... But people like it. I mean it is fantastic. Yesterday in the theatre...

... standing ovation. It was great.

... but with an audience that is at least 50 – 60% under 40. And probably about 30%, probably half of those being in their twenties or thirties. I mean, that's fantastic. Because the biggest fear I have when I do another show and everyone is over forty and you just think, "Well, and there are now young people coming to the theatre". Whereas with Martin... somehow they work, and probably it has something to do with the fact of his film work as well – the success

⁷ Siehe IV.1.1.1. Deutschsprachige Erstaufführung von *The Beauty Queen of Leenane*.

of *In Bruges*. Probably he has got a voice from that. Probably younger people come and see it. Well, it'll be interesting how it will all develop...

I wish he would write more work for the theatre...

Well, I don't know what his future plans are. But there are some plays that haven't been performed yet. He has written some things... but they are not published.

They are not published and it is impossible to find out more than the titles that are actually printed in here (the program) ... Well, six plays are enough for me now anyway. – Well, thank you so much for your time. It was a great help. And I really liked your set. It was just a bit strange at the beginning, because there is so much space on the stage. And it is supposed to be a small island and a small, crowded place and especially in Scene Eight, the scene with the film, all the people sit so far apart from each other...

I mean, it is hard, because this play has this venue and then it goes to all these other venues that are all about the same size or bigger, so you can't have a little set, a little compact set because otherwise people can't see. It is always a sort of balance act... But the balance there is that it is only two-and-a-half metres deep so at least everything is... two-and-a-half to three metres. Certainly between the down-stage face and the bar, the counter. And then there is the counter and then another eighty centimetres. ...

Well, thank you so much.

Good luck. I wish you well with it.

Interview mit Aaron Monaghan vom 17.09.2008:

Nach den üblichen Fragen zu meiner Arbeit, den Plänen, wie ich darauf gekommen bin, darüber zu schreiben und ob die Stücke, allen voran: The Cripple of Inishmaan, auch in Österreich gespielt würde – das ja das einzige Stück ist, dass in Österreich noch nicht gespielt wurde – musste ich erst die Frage nach der Premiere am Vortag stellen.

Well, ...

I saw only two previews.

Which ones did you see?

Saturday and Monday.

Oh, yes...

It was a huge difference between the two performances.

Oh, yes, there was. There was certainly a huge difference in the audience.

Yes, too.

Yes, and a difference in the play, too. Yesterday? Yes, it was okay. But I thought I did better at the previews. That is interesting enough.

The premiere is always a little bit difficult, isn't it?

Yes. And the audience was very different. Yes. If you think they can be very quiet. I find that in Dublin as well, most of it in the Abbey. They can be very loud. Deliberately loud, you know. And, I don't know what it is, if it is just in my eyes, but it is always very extreme.

I'm going to see it tonight.

Ah, well, okay.

Unfortunately my last time...

You had enough, hadn't you?

No. I could see it over and over again.

There you go...

Was there a reason why you accepted the part, playing Billy?

Yes, I suppose... it was a tough one, because I had been offered other work, other good stuff, but I... It is partly because of Druid, because I like work with Druid, and I've been a huge fan of Martin for years and I've never actually done a Martin McDonagh play before. I thought, because Druid is doing it and Garry is directing it, that is a really good version of Martin McDonagh to do. So it was a really good opportunity to do it. And then, when I read the play – I have read the play before – when I read it again I realised it was really, really funny. But then, the more I read it, the less funny the character of Billy was to me, and that appealed me

more. I just thought he wasn't such a deep character. I thought the play was extremely funny, but the more I read it there were more of these like darker, more serious undertones, and that really appealed to me, actually. There was all that... and it was a physical challenge as well. I like all that kind of stuff.

Well, it is really tragic. Especially the part of Billy in the play is tragic. You feel sorry for him, well, I do, and it just feels awful. Even after seeing the play so many times now. Every time, every night...

Yes, it's just... I mean, he is doing an awful thing himself. He does a terrible thing as well. He really... like, what he does is awful. And it is even in some way unforgivable. But there is no lap. In the previews we rediscovered, on Saturday night and Sunday night [es war am Freitag und am Samstag] that this thing of plot twists and turns and there are so many endings to the play. 'Cos the play could end after, it could end in some ways after when Billy dies in Hollywood, and it could end when Babbybobby beats him up, and it could end, you know, it could end with Billy hearing the story about his mummy and daddy from Johnnypateenmike. And then, it could end with... it doesn't end there. There is always... And then you hear the real story that Billy overhears, but you don't know that, and when Billy comes out he is going to drown himself, and then another thing, Helen comes back in. It's just amazing.

So you think that Billy actually hears the real story about his parents?

Oh, yes... I think that's what causes him to go out and... you know, pack the peas, and he is going to drown himself, I think. And I think it's such a powerful plot point as well in terms of what he is going to do, I've got the feeling as well when I overhear that backstage it's like: everything is a lie! I think the journey of Billy for me is, that... the truth about his mummy and daddy... and I think he sees the island in a certain type of way nobody else does, and then, getting away from that, is a big thing, such a big thing. And then he failed in America and he ends up coming back, but I think he comes back a man, and he wants to know the truth and he gets the truth, but then it turns out that it isn't the truth at all, so... I think he comes back a stronger character. And he thinks he gets the truth, and then at the end of the day he gets back right into this world. He doesn't realise it – he gets right back into this world of patting him on the head and hiding the truth from him as well.

For him quite a lot changed on his travel to America, but for the people back on the island nothing has changed...

Absolutely. And he... he thinks a lot has changed but in the end of the day not a lot has changed either. He's got TB. He is going to die in a couple of months, you know, and what he thought was the truth he doesn't get in the end, so... So I think it's like, it's his way of changing things as well, to go and drown himself. He is never going to walk out with Slippy Helen at that point, until she comes back in saying that she will. Hmm...

One thing I focus on in my thesis is the combination of violence and humour. Was there any discussion about that during the rehearsals? It is present in the play, maybe in a different way than in the other plays by McDonagh, but how did you deal with this quick change from one to the other?

Yea, I think in the month leading up to the play I was working on other things as well, and then ever so often read it, and the play seemed quite light actually. It seemed very, very funny. You know, when you just read it really quickly, you read it in an hour and then you go: ah, it's really light. And you don't go paying too much attention to it. That kind of worried me, because I thought it doesn't seem to be that... But the more and more you do read it, the more and more darker and the heavier it gets. And I think that was absolutely there in rehearsals, too. And the way those characters speak to each other as well.

It is very violent on different levels.

It is. And it's kind of code they speak to each other. They have no problem with telling each other "Shut up", or to call each other "fecking eejit"...

The reaction of the audience is quite interesting in this point. It's like they can't believe what those people on the stage say to each other.

Absolutely. Well, the reaction of the audience last night was [totally reserved]. I think on Monday we had a very young audience, and so when Slippery Helen is talking about Father Barratt touching her arse in choir practice it got this arduous thing, this "ohhhiii"... or even when the Doctor says, "They are women... they are only women" and Billy says, "I suppose" – I really love that line! Because it's not pc [politically correct].

On Saturday it got a huge laugh, on Monday it didn't...

On Monday it got this "Ooooooooo" and last night it was pretty much nothing. It just tells the difference of the audience like have they worked on that laugh...I think. We were talking about that backstage at one point, and Andrew Connolly, who plays Babbybobby, was saying, it seems they were enjoying the tenderness, the tenderness in the boat-scene, where Babbybobby and Billy [reach a certain intimacy]. That they really enjoyed that. Because it's not quite as dark. I remember Garry gave me notes one day about this. I said something to Marie [Mullen] and Dearbhla [Molloy] in a certain way, and she said, "That's what it is". I mean... it's that they are all attacking each other in some way. I think, anyway. But then, you know, you get a lot of notes from Martin and Garry now when you are doing the runs and they say, "Not so harsh!" So it's a very fine line, I think.

Comparing the two nights, Saturday and Monday, I just thought on Saturday there was a lot more exaggeration in the performance. Everything a little bit over the top.

Yes, it was a lot more... it was much more in control I think. Slightly pulled back. I think last night was a bit like that in certain things. I don't know. I think we have to find [the balance]. On the first dress rehearsal and on the first preview it didn't seem to [work], we are playing around. I think we still have to practise. 'Cos we're playing a lot of notes of "Don't do this" and "Do that", you know. And then, on Monday, Garry came in and said, "Take control of the play. And be playing with it." And we did. So that was another learning experience going "Ah, it has that potential", and then on Monday it was about being more precise with that. Keeping the pace up and even holding for laughs, which is a huge learning curve as well, you know. There are lines you think definitely will get a laugh, and then they don't. And then there are lines where you never think that they are funny and they do. And things like that and little things – I don't know why, but I mean, it's like some mathematical thing: do you make a move and say the line or do you say the line and make the move, or the two together? 'Cos that can have a different reaction. There is a very particular rhythm to it. Really hard.

That's the amazing thing about the plays, about this play: the rhythm. There is no way to get it from only reading the play. The play gets alive on the stage mainly through this rhythm.

Yes. In some way, no. You can only get that on your first reading I think. I remember when I first read it a couple of years ago, where I was howling [with laughter]. I always think of plays in general, what was your first reaction to the play, the first time you read it? And I always like to see how it ends up on a... in front of an audience. And: is that the same experience you had when you first read it? And so, yes, they are very much the same laughs that you had, but there is stuff you would never get, like timing things and little small movements and so. And there are some details... he is very precise in what he is writing...

Is there a part, a scene or a situation in the play you like most? And why?

Yes. I like the last scene. Yes, I think I like the last scene most. 'Cos it feels like... Well, I like the way it is staged, too. And so much happens in it. It's like *The Lieutenant* as well. That last scene where so many things are happening... cutting up the bodies in the last scene and the cat comes in and shooting each other... It's like that. There is so much happening in it. But I really like Billy in that scene. I really feel like he has undergone a huge transformation and that he is trying to assert himself in what he is hoping is going to be his new world, and he thinks it is his new world and then it turns out it's not to be true anyway. I like that scene a lot, I really do.

There are quite a lot of turns in that scene...

Yes. I like that.

You mentioned the audience before: Did you expect the reaction like it was, or did you think it would be different? Well, it was different every night up to now...

Yes... It was even different again last night. I expected them to find it quite funny. I wasn't expecting them to find it quite sad, actually. I think a lot of people have been quite moved and quite upset about it. You know, the end and stuff... And.... I don't know where there sympathy lies at all: is it with Billy or the island or the rest of the characters? I don't know. I just know that they find it intensely sad. I am surprised with that, because I do think it is quite sad, but... but he spent so much time in the earlier part of the play sowing seeds of things and plot point. And then it all happens in the last couple of scenes. And they are really affected by this. I was really surprised at that. It's Martin... you know, clever playmaking, too, really is. And even Scene Two, which I always thought of as quite an iniquitous piece of dialogue, where Billy and Helen are arguing over the parents' death... it is really important. You know, all that... I always thought it is important because of Billy's reaction to it, but no, it is the details that's being said there – they drowned themselves, no, they didn't drown themselves, and they did this and they were alone on the boat, they had a sack full of stones, no, they didn't have a sack full of stones – and that's all like: he is leaving all that in the mind of the audience I think to be picked up later on and they go, "Ah, there was a sack of stones! Okay, wow!" That is really clever, I just think. I love that.

Yes, I think that's what makes the play special, or all of his plays. If you see it for the first time you want to know what is going to happen, but if you see it for the second or third time you already know what is going to happen, but there are so many little details you can discover, so many connections to be made...

Yes, absolutely. You wonder how you came to that conclusion in some way. And then: "Oh, it's because he said something on that first and then it was brought up again". It's amazing.

Also, it isn't entirely clear why Johnnypateenmike shows so much interest in Billy. But in the end you know it isn't just because he trades with news, gossip, but because he really cares for Billy. Somehow he is in a certain way Billy's father, after rescuing him.

Yes, I think you can look at him in terms of: if somebody had a life-threatening disease, that would be big news, meaning a lot of food for him, it means a lot of payment in terms of food. But there is that level there, too, where he is the one who rescued him. I think as well...

Well, he never told that stoys...

No. No. I don't know how much it costs to do that. I don't know. But in terms of their relationship as well, he never gets that either. I think it was just... it was just that he rescued this boy and he gave him to the aunties and they looked after him the way they did and it was never spoken of this again. So that's why he can say: "No, Cripple Billy. You are crippled, so

why should I not call you Cripple Billy?”. You know, I don’t know... I don’t know... You never see that relationship too obviously. I really like that, actually.

If you see the play a second time you actually see where this strange relationship is.

That is interesting.

... you see it only in small details.

Yes, there is a lot of that.

Like the argument about the hundred pounds and things like that.

Yes. And he says, “Half of the hundred pounds was poured down your throat”, you know, to his mother.

Would you like to do one of the other plays by McDonagh?

You know, I actually never thought about *The Pillowman*, I am deliberately going to read it now after a while... I love, I love *The Lonesome West*. I mean I love the Leenane-Trilogy anyway. And... and the characters are wonderful. Particularly, I really, really like *The Lonesome West*. I don’t know what it is. I just think it is the idea – from an actor’s point of view, a male actor – I’d love to do that play. ‘Cos I just love those characters.

Earlier on you mentioned The Lieutenant of Inishmore. Did you see the play?

I did. I saw two versions of it. I saw the one on Broadway and I saw the one that was on in Galway a couple of years ago. It wasn’t fantastic, but I still liked it. I just thought the one on Broadway was great. And all this blood just oozing off the stage at the end of it was amazing! I really liked that. Yes. I remember actually an audition for it, I must have been one year at the college, or a couple of months at the collage, and an audition was happening for it in London and I was walking from my agent’s office back home through the streets of Dublin reading it... I nearly wetted myself! I just couldn’t stop laughing. I just really couldn’t stop laughing. I never ever read anything as funny as that. Never. And I had read the Leenane-Trilogy, but I thought that was the funniest I have ever seen since. – And I read *Cripple* after that. Yes, I wanted to play, maybe Davey in that. But I wouldn’t be mad about it, I wouldn’t be mad, you know what I mean? Yes, I think one of the boys in *The Lonesome West* would probably [be right].

I was talking to Francis O’Connor yesterday about it: I just had the feeling that the set of the play is actually a bit too big for the feeling of a small island, for the feeling between the characters of being always so incredibly close to each other, for trying to get this feeling of being somehow doomed to live life in such a small place – specially for Billy – ... And it showed that most, I think, in Scene Eight, when all the islanders come to see the viewing of the film. They all sit so far apart from each other that you don’t get the feeling that’s all of them, like, all of the people on Inishmaan. You know, what I mean? I know it has to be quite big to cover up the stage, not only here but also in all the other places you go to. But still...

Yes, I know what you mean. Yes, it’s funny, when we were doing DruidSynge⁸ actually, – which is the six plays by Synge – we where going out to Inishmaan actually doing the entire cycle in this tiny little hall and it was raining down, it was a huge storm there and everyone was there. I loved that. But when I was looking down, there was actually just a tiny, tiny

⁸ Großes Projekt der Druid Theatre Company in den letzten Jahren; Alle Stücke von J.M. Synge an einem Abend. Damit ging die Druid Theatre Company auf Tournee, Weltweit, aber so wie immer vor allem im Westen Irlands.

crowd. In terms like, the people who lived there, 'cos it was only the people who lived there, because the boats had been cancelled, so people couldn't get off the island, so it was quite crowded, but at the same time it wasn't. I just thought: living here? It's a tiny little hall. – I don't think Martin is necessarily going for a specific or a factual, you know, reality...

No, not at all. Even though the stagings are pointing in this direction. I think I would call it a 'film reality', if that makes any sense...

... because you always hear about Jim Finnegan's daughter, so there is obviously Jim Finnegan and he has probably a wife as well, the egg-man's wife... there are a lot of characters missing as well. Patty Brennan and his partner Jack Ellery. Yes. I don't know, I personally think that the set is actually quite small. 'Specially in the boat-scene. I really like the set in that part, but you can't go... you can't move too far over or you end up in the shelves. It's interesting, yes. I really like the way... I really like the way it folds up...

It's really amazing...

Yes. I saw something like that before, in the Abbey. They did *The Playboy of the Western World* in 2004 and it was really like that, because when Christy and the old man have the fight it opened up and all the characters could climb up over the stage and look down. I really like that that it opens up and there is something else.

There was just one thing where I thought that you gave up one joke: In Scene Three when you pick up the stones. I thought they were way too big. Anyone would cry out loud. But Johnnypateenmike would cry out at any size of stones, wouldn't he? The smaller the stones the funnier – anyway, that's what I think. And the stones that size you were handing over to Babbybobby – irritating too, that there are only those two stones on the stage anyway – just didn't look like real stones, and they didn't fall like real stones, they didn't sound like real stones.

Yes, I was wondering about that. That's interesting. I suppose, well, theatrical as well, you have to have something that people can see...

Do you really? Particularly in the theatre you can do so much with the imagination...

I suppose so.

I don't like to make any comparison, but in the other production I saw they had just small stones you could hardly see, but you could hear them falling on the floor. And it was incredibly funny.

Yes, but he [Babbybobby] says as well, he says, "Not big stones, just middling size stones". Yes, that could be anything. I don't know, I suppose... it's just...

It's just that those stones don't look real...

Yes, I know. That is a problem as well. Even with the blood in the pipe. We had so much difficulty with that, too...

Yes, it didn't work on Saturday, but it did work well on Monday.

Okay, I don't know how to do it now, but I hope it will work at last...

I'm looking forward to seeing the show tonight again. Thank you for your time.

Fragen an Brendan Ryan vom November 2008/März 2009:

How did you work on your part, what did you like most about it – or was there something you didn't like at all?

Firstly, I loved playing Billy, and unfortunately I think I've grown too old to play him again so I think I'll be saying goodbye for good to him. My approach to building a character starts naturally with the script. I read the play over and over and get the overall feel of the play before I concentrate on a character. I try to get into the mindset of the character firstly by judging what other characters think of Billy and then look at what Billy thinks of them to see where the character is. I suppose my approach is pretty normal, trying to discover what the character wants to achieve and what lengths he goes to achieve them. For developing the walk for Billy I must admit I followed a disabled person around a supermarket and copied his walk. He was an employee there so obviously he was able to do manual work but it just meant watching him and how he got around his disability.

Was there a particular reason why you accepted the role, or chose the part of playing Billy?

I accepted the role because I thought it was a well built multi-dimensional character. He seems at first the put-upon character but I think there is a darkness to him as well, the way he manipulates people. As much as he is picked on for being crippled he uses it to his advantage whenever it suits him. In a way he's almost like Kevin Spacey's character, Verbal Kint, in *The Usual Suspects*, in that there is a deeper side to him and the poor cripple boy is almost a front the way it is for Verbal.

As I know that it wasn't Cathal's choice to do the play, do you know why it was first chosen? Any good reasons or can you guess?

The play was chosen by the original director for two reasons: it was a great script and it was fun. It's the type of show that an audience enjoys watching but also the cast enjoy rehearsing. I don't think there was a day went by during rehearsals where we didn't laugh ourselves silly. It's a fun pacy script that we enjoyed basically. Each character, from Billy to Mammy, was a great character to play.

Do you think (after Druid doing the play too) that the theme of the play is in any way relevant to our time and if, how? Which aspect(s) of the play do you think are most important and why?

I think that underlying the humour in the script is an important statement about perception and how things aren't necessarily how they seem. Billy is a manipulator who has as low an opinion of the people around him as they have of him. Johnnypateenmike is a character that, while funny to an audience, would actually be really annoying if you have to deal with him in person, yet he turns out to be the one with the heart of gold.

Was there in any way a discussion about the play and the theme of the play between you/actors/director?

Our rehearsal, especially the first time, was very frantic. We got the play together, while doing all the production work in 19 days... and at that stage you have to remember we had never met Cathal before so the whole rehearsal was very open. It had to be that way. Everyone talked about the play and what we thought of it and its themes. The rehearsals began, as with any rehearsal I've taken part in, with a full reading with the cast and a lengthy meeting where everyone got to talk about the play as a whole, their characters but also their understanding of the other characters and the relationships between them. Because we came together so quickly

and in such unusual circumstances there was a great ‘let’s tear it up’ attitude where everyone felt free to speak their mind.

After seeing the few rehearsals I was wondering how you dealt with the violence in the play – not only the physical but also the psychological violence...

For me, the violence in the play needs to be dealt with delicacy. Not to shy away from it but to treat it with the respect it deserves and I think Cathal was very aware that it had to be dealt with a deft touch. Personally, I think the psychological violence is much worse for all the characters. The physical violence is what the audience laugh at; in a dark ‘oh I shouldn’t laugh way’ admittedly, but when they reach a moment of psychological violence that is when they go silent.

In terms of how we played, we did it simply and let the story and words do the work. We went for honesty in the play and used the text to guide us as opposed to imposing our ideas on the script. I think that is one of Cathal’s strengths as a director – he’ll always force you to take your lead from the script as opposed to letting you go too much into your head with the character.

Would you have an explanation why this play (and actually also the other plays by McDonagh), although it is/they are so “Irish” in a lot of ways, are so successful in non English speaking countries without the knowledge of all the Irish information?

In a way I think the play is more about how people deal with each other as opposed it being ‘Irish’. People can be cruel all over the world and the Irish may have a certain way of doing it that McDonagh uses in his plays but what an international audience do is accept the reality of the play in the same way you accept a reality in a Sci-Fi program – if it is built and is a stable reality you will believe it and understand it. I think all these characters are so well drawn that the audience accept them and how they work – so if they work in an ‘Irish’ way that reality is accepted too.

Which sentence do you think is the most meaningful in the play and why?

That is a tough one. And I don’t have a script in front of me either – which doesn’t help but I guess the most meaningful sentences will stick with me. Ok, I need to come back to that... there’s a line Helen says that is on the tip of my tongue, where she says something along the lines of why would she want to be holding a cripple boy’s hand. I’ll figure it out and explain it better when I have the wording.

How did you (all) handle the combination of violence and humour? (Aaron Manahan told me that the most challenging thing about playing the Cripple was the laughter of the audience – in a lot of ways, mostly because you had to play and wait and get the timing right, but also because of the laughter at very unexpected points within the play, referring to the violence in the play.)

Well I can only speak for myself really, and I do have to agree with Aaron, that was one of the hardest things about being Billy, waiting for the laughs to die down... and you can’t wait too long or the play loses it’s rhythm. As well as that Billy doesn’t get many laughs so he ends up delivering the next line after the laugh more than the line that gets the laugh. As an actor is feels much more natural to wait for a laugh than for wait for one to die to deliver the next line. I have to admit I relished the combination of violence and humour, and I really like McDonagh’s writing. I don’t like Lieutenant as a play. I don’t think it’s up to the standard he set with the Leenane plays and Cripple, and even then I think A Skull in Connemara is the weakest of the Leenane trilogy. But there is magic in all of the plays and the sparks that the audience see are the moments of violence and humour, but beneath that there is a fully burning fire of well written characters.

Would you be able to explain the meaning of the play (if there is one) in one sentence?

No.

Ok, I'll try.... There's a great line I'm going to borrow from The Lovesong of J. Alfred Prufrock by T.S. Eliot

"To prepare a face to meet the faces that you meet."

I think each character does that. But there is also an underlying truth to each character so you can see that they are preparing their 'faces'.

Was there a particular reaction you expected from the audience and what was the reaction like?

Before we went on stage there was a slight bit of panic amongst us, where we were slightly worried that we thought the play was hilarious but worried that the audience might not find it as funny as we did. The first night they laughed at some things we thought were hilarious, laughed at things we didn't find funny and didn't laugh at some of our favourite parts so that experience put me off trying to second-guess the audience.

In your opinion: May one laugh at violence?

Yes I think we can, and have to laugh at violence. It gives us a different perspective on it and we have to laugh at things that are uncomfortable, it's a coping mechanism more than anything, as rationally we know that violent action is abhorrent. But the theatre gives us a chance to laugh and not ignore it and try avoiding it, which we would do if we couldn't laugh.

Would you have done something different if you could have changed something – within the play, the role, the staging...?

I think the first time we did the show there is very little I would have changed. Considering the short and frantic rehearsal period I think we did the best we could have.

In terms of the second production, which you saw, I would've liked to have delved more into the darker side of Billy and to have shown more of that to the audience. Billy is not the victim and I'm afraid some of the audience may have left with that impression. I guess the fact that I didn't do it was because I was also one of the production team and we had so much to do outside of rehearsals that I didn't have enough time to mull things over in my mind and let those thoughts develop over the rehearsal period.

Other than that, we had a thatched roof for the set, which we didn't have fireproofed so I would've liked that on the set. There are other things but nothing that was within our power at the time. Anything I would've changed would've needed a bigger budget. I even argued at the time that if we had been handed a fortune to put on the show that I wouldn't have changed the cast. I think the only thing I would've done was hire a voice coach for rehearsals so we could use our voices better.

Thank you.

Fragen an Barry Goldman vom 19.03.2009:

Gab es einen bestimmten Grund das Stück zu dem damaligen Zeitpunkt zu spielen?

Ich glaube, dass das Theater (damals Elizabeth Bühne) unbedingt die erste österreichische Aufführung machen wollte. Es wurde schon aufgeführt im Volkstheater München in die erste D.A. ein Jahr vorher.

Warum gerade dieses Stück und nicht vielleicht eines der anderen Stücke Martin McDonaghs?

Ich glaube das hatte zu tun mit diesen neue Übersetzung, und wahrscheinlich auch wegen die Hauptrollen. Herr Pienz wollte eine spielen.

Sehen Sie eine Relevanz in Bezug auf Aktualität in dem Stück? Wo und warum?

Es war im Jahr 2000 (?) the world was sitting on the doorstep into the new Millennium. Maybe the idea of looking at the themes of Family, Morals, Relationships, Love, Religion... in the very unique and intriguing and "special" way McDonagh handles them in this trilogy, was of particular interest. These timeless themes, and ones which played such an important role in the world in the 20th century, perhaps needed a fresh examination as the world prepared to enter a new century.

Gab es einen Aspekt des Stückes, der für Sie besonders wichtig war? Welchen und warum?

I am, and always have been intrigued and fascinated by The Family, its' structure and hierarchy and chemistry. There is no perfect recipe, each of us has a story, a family story – just as each of us has secrets and skeletons hidden in our family closets and under the floorboards of our family homes.

In welcher Weise wurde mit den Mitwirkenden über die Thematik des Stückes geredet? Gab es dahingehend überhaupt eine Diskussion?

The company of actors and designers and myself as Regisseur brought many interesting points of view to bear on the work, on the themes that I already mentioned. The struggle for love and acceptance, the struggle for power, the struggle to come to terms with ones guilt and/or the justification of ones actions.

I also have an older brother – that is a given in my life and not always an easy one to deal with. What is "brotherly love"?

Gab es eine Situation oder Szene des Stückes, die Sie besonders mochten? Welche und warum?

I thoroughly enjoyed working through the scenes of envy and jealousy. The moments (and there were several, I remember) when one character would find the "button" in the other and sadistically apply pressure on it. And all in the name of "brotherly love" ... I, and everyone who saw our production, LOVED and envied the actor who was allowed to destroy the Madonna collection; to do the "forbidden" thing, revenge – that dates back to the beginning of time and the release (for the audience) as well as the disgust make for an explosive moral cocktail. That is what theatre should do and can do when it is well done.

I was also extremely touched by the scene with the Preacher and the girl at the lake (?) seaside. The calm, the "peace" the still, flat water and the moonlight – all covering the storm brewing underneath.

Welchen Satz halten Sie für den schönsten oder aussagekräftigsten des Stückes?

I'm afraid this is all too long ago for me to remember specific lines as favorites. I would have to re-read and/or see a video of my production to really answer your question.

Welche Reaktion haben Sie sich vom Publikum gewünscht? Und welche Reaktion gab es?

I created a concept which I hoped would bring the reality (psychological & dramatic) in believable focus while not excluding the absurdity of the story. The "black humour" or as the French say "le rire jaune" was intended to provoke the audience towards a self introspection – intended to cast a light onto our own ambiguities, our "weaknesses" – I hoped to get the audience to laugh not only at the comic doings, but at the situation in its' deeper sense – and the laugh would go from Ha Ha Ha to Oh Oh Oh (that's me I see there). Laughing and crying – the two opposites that are indeed like brothers (twins?).

Welches Motiv gab es für die Auswahl der Musik?

The music was actually one song, Mockingbird. A folk song from America and one that I knew as a child from my mother and grandmother. I have always been intrigued by Schlaflieder – In nearly every culture these lullabies – are intended to sooth and relax and comfort the child as they drift off to sleep. Only too often one sees that the texts tell of death or possible death, burning, killing, falling, breaking bones and being left alone. But all this under a sweet melody and soft voice. THAT is the essence of "theatre" for me. Kontrast-Program auf 100%!

In MOCKINGBIRD – there is a bit of this – and also, importantly for this play: the promise of something that will heal and be good. If not this then Papa will do that. And if that breaks, then Papa will buy you something else... The promise that everything's gonna be alright... Papa will make it work right... trust him... mais le oiseau se moque...

Den Zeitungsartikeln und dem Programmheft ist zu entnehmen, dass der Irlandbezug des Stückes z.T. bewusst miteinbezogen wurde. In wie weit mussten dahingehend Textstellen verändert bzw. erklärt werden, damit sie für das nicht irische Publikum überhaupt verständlich werden? Oder wurde, wie bei vielen anderen Inszenierungen, diese Punkte quasi 'unter den Tisch' fallen gelassen?

I am not Irish. In fact, I have never been to Ireland, though I would love to go sometime. I did not set out to do justice to the Erin Land. However, I did feel it very important to understand the humour, the "inside sarcasm" the historic references and the time references, and to be sure that somehow those elements came through in a "theatrical treatment". Not needed to speak with an accent or a dialect, but to discover a rhythm in the speech, which would help take and transport our audience to "an island" here called Ireland.

I was shocked and outraged by the sloppy and inaccurate translation of the script. Translating is always difficult – it is indeed an interpretation of the material. Here were many, many, many misunderstandings, false translations and very, very false interpretations in the text:

Hey, buy me a bottle of whiskey, I don't have any money, and I'll pay you back next week.

I am supposed to buy you a bottle now, and you'll pay me for it next week? My ass. The "translation" of this last sentence: Ich sollte dir eine Flasche kaufen und später zahlst du mir zurück? Du arschloch! The German interpretation became crude and vulgar and angry – whereas the original carries a completely different music in it. Sarcasm and irony are extremely refined things in language – I had the advantage of being an English native speaker to catch these and actually re-wrote a good part of the play. By the way, I was never given credit for that work, never paid from the theatre, the Verlag either, and the critics never even mentioned it either!!!

War die Kombination von Gewalt und Humor für Sie wichtig oder nur Beiwerk des Stücktextes? Und ganz allgemein: Darf man über Gewalt lachen?

Again I say, this was perhaps the center of the Inszenierung for me – and a battle at times to convince the actors this was and is the key to telling this story. Gewalt und Humor sind verwandt. Not only can one laugh over violence – in the proper setting, one must or else the essence of what the playwright intended is lost or distorted to one extreme of the other. It is not to be silly – but truthful – and the perfect mixture and combination in the acting and staging creates a special universe that the audience catches themselves in a sort of moral conflict – just like the protagonists in the play itself. This is the brilliance of this authors work, and I found it in this production.

Der deutsche Text wurde nicht für die österreichischen Sprachverhältnisse angepasst, sondern die deutsche Übersetzung des Verlages mit all ihren Germanismen und Anglizismen 1:1 übernommen. Weshalb?

I think I already explained some – I think that ignorance is the result of either laziness of simply naivety. This translation was done all too quickly and without a clear understanding of the deeper sense in and under the writing. This translation (like many I have encountered over the years) does a great injustice to the author, the actors, the “ignorant” directors and most shamefully, to the audiences.

Erstaunlich fand ich den Einsatz der Schräge bei der Bühne. (Auch bei einer anderen McDonagh-Produktion in Österreich wurde mit einem schrägen Bühnenboden gearbeitet.) Wie kam es dazu?

I guess there are many reasons – aesthetically speaking it is “interesting” and an easy way to separate the reality from the theatricality. Also for the actors, this imposes a clear physical condition with the characters and the story. Basically – the play is Schräg – as are the characters and their reality has a different slant that the “normal” world has. The “unvers” of our telling was slanted from the beginning and the audience is obliged to readjust their manner of looking at it without having to explain.

Letztlich noch eine persönliche Frage: Was halten Sie von den Stücken und weshalb? Haben Sie schon oder würden Sie gerne noch bei einem der anderen Stücke McDonaghs Regie führen? Wenn ja, bei welchem und warum?

The play is great. The trilogy is also great. Through this “Auftragsarbeit” I discovered McDonagh – a world that I enjoy. I would be happy to re-mount this play again – now older and wiser. I could imagine acting in it as well! And I would be very excited to stage the entire Trilogy, especially the Beauty Queen – brilliant roles for women!!! I believe in the “role” that theatre should attempt to shed a new light on the world – the themes that are so vitally integrated in these works are important for our society. I believe it is our job (as theatre artists) to shake up and confront morals, anger, fear, joy, love, power and the questions of right and wrong. I want to talk to the world about the Human Condition with all its’ faults and ugliness – and therefore in all its’ poetic beauty.

Vielen Dank!

Interview mit Michael Gampe vom 20.03.2009:

(Das Interview entstand zusammen mit Barbara Schwarzenbacher.)

Wie kam es zu der Auswahl der Stücke? Haben Sie die Stücke vorgeschlagen oder das Theater?

Die hat das Theater vorgeschlagen. Also erst Die Beauty Queen und dann das Nachfolgestück.

Und warum würde Der einsame Westen erst zwei Jahre später gespielt?

Weil es da erst herausgekommen ist. Weil das da erst vom Verlag gekommen ist... Oder weil ich keine Zeit gehabt habe. Ich weiß nicht mehr. Es gab keinerlei hintergründige Hintergründe.

Sie waren nicht die ganze Zeit über bei der Drachengasse...

Genau. Ich bin freier Schauspieler und Regisseur.

Haben Sie das Stück nur auf Deutsch gelesen oder auch auf Englisch?

Nein. Ich hab's nur auf Deutsch gelesen.

D.h. Sie haben das Stück [Beauty Queen] vorher nicht gesehen?

Nein. Wäre wohl nur in Irland oder England möglich gewesen.

Wie ich das erste Mal ein Stück von McDonagh gelesen habe, das war The Cripple of Inishmaan, da fand ich das Stück schon sehr heftig. Diese Brutalität in der Sprache und zwischen den Figuren...

Die Komik und die Tragik hängen ja eng zusammen. Wir lachen ja darüber wenn jemand auf einer Bananenschale ausrutscht; für den einen ist das Komisch, für den anderen, dem das passiert, überhaupt nicht, weil er sich vielleicht sehr wehtun kann. Das ist eine altbekannte Kraft. Aber am Theater ist es immer so. Letztlich geht es mir als Regisseur darum Menschen zu bewegen, die Menschen zum Lachen und zum Weinen zu bringen. Und da die Komik letztlich immer nur aus einer Notsituation entsteht, letztlich immer, löst das [Irritation aus]. Es ist ein Beispiel für tiefgründige, hintergründige Komik.

D.h. Sie wollten schon die Komik [herausarbeiten]?

Ich wollte... Ich erzähle Geschichten. Ich will weder komisch sein noch nicht komisch sein. Weil wenn man komisch sein will, ist's schon vorbei, dann ist man nicht mehr komisch. Ich versuche wahrhaftig eine Geschichte zu erzählen, mit einem Ensemble das zweite Land der Seele auszuloten und eine Geschichte so spannend wie möglich, so wahrhaftig wie möglich zu erzählen. So weit das unserem Bewusstsein einfach möglich ist. Und wenn es gelingt, dann ist es tragisch und komisch gleichzeitig.

McDonaghs Stücke, mit einem Wort. – Bei den Kritiken ist aufgefallen, dass Die Beauty Queen durchweg positiv aufgenommen wurde, die Kritiken zum Einsamen Westen hingegen sind viel konträrer.

Tatsache ist... Von Kritiken möchte ich jetzt gar nicht reden. Ich persönlich halte [nichts davon]. Wenn das im Akademietheater gewesen wäre, der Einsame Westen, dann wäre das

Stück zum Theatertreffen in Berlin eingeladen worden. Es war eine sehr tolle, große Aufführung. Und hat mir wesentlich besser gefallen als Beauty Queen. Und was die Kritiker schreiben ist in dem Fall sekundär.

Haben Sie eine bestimmte Reaktion vom Publikum erwartet? Oder, genauer: Wie, dachten Sie, würden die Stücke aufgenommen werden und wie war es im Endeffekt dann?

Ich versuche die Fragen ernst zu nehmen und ernst zu beantworten... Nein, eigentlich nicht.

Also gab es in dieser Hinsicht keine Überraschung?

Nein, überhaupt nicht. Es ist sehr gut gelaufen am Theater, die Leute haben viel gelacht und waren gleichzeitig auch sehr betroffen. So wie das Leben ist. Lachen und Weinen – es ist einfach so.

Das heißt die Kombination von Gewalt und Humor ist in diesem Falle quasi sowieso da. Diese Ambivalenz und die Reaktion des Publikums, das dann sagt: Eigentlich hätte ich darüber nicht lachen dürfen...

Ja, da das Stück Gewalt behandelt, ist es automatisch da. Und man lacht auch über Richard III. oder die Königsdramen, da geht's ja noch blutiger zu, und da gibt es genauso Momente des Lachens. Und es ist ja auch unerträglich, wenn man immer nur im Grauen ist, das ist ja dann Unspannend, nicht? Und um die Farbe Rot, z.B., Gewalt, sichtbar machen zu können, braucht man eine Komplementärfarbe, z.B. Grün. Das ist der Humor. Und umgekehrt. Eigentlich ist das ganz einfach... Wenn man Theater machen kann, dann ist es ganz einfach. Es ist immer schwierig, aber eigentlich ist es im Prinzip immer [einfach]. Na ja, egal.

Wenn Sie sich erinnern können: Haben Sie beim Stücktext viel verändert?

Erinnern? Nein. Wir haben das ganz normal gekürzt, ein bisschen, und an der Übersetzung gearbeitet.

Die Germanismen sind rausgefallen. Das war offensichtlich.

Ja, auf jeden Fall. Es ist eine schnoddrige, zum Teil auch schlechte Übersetzung gewesen. Aber das ist ein normaler Prozess.

Die ganzen Schimpfwörter wurden also drinnen gelassen? Oder wurden diese Worte geändert?

Michael Gampe: Nein. Wir haben nur versucht da eine adäquate Form zu finden. Wir haben nicht gestrichen, weil's zu viele Schimpfwörter waren, denn in der Wiederholung liegt auch oft die Komik. Wenn Charlie Chaplin... oder in *Dinner for One*: Wenn der sieben Mal über den Tigerkopf fällt, oder stolpert, oder zehn Mal insgesamt, dann lacht man die ersten drei Mal, beim dritten, vierten und fünften Mal nicht mehr, aber dann wieder beim sechsten, siebten usw. Also, da gibt es kein Regelement.

Die Musik. Können Sie sich erinnern, was Sie da eingesetzt haben?

Pink Floyd, glaube ich. Der Hubschrauber am Beginn [von *Der einsame Westen*]. Ich suche schon für jedes Stück eine eigene Musik aus.

Sie haben beide Stücke im irischen Kontext gelassen. Warum? Man hätte doch das gesamte Stück theoretisch auch auf Österreich transferieren können, oder?

Ja, das hätte man theoretisch machen können, aber das hätte ich nicht sinnvoll gefunden. Denn wenn man es nach Österreich – z.B. ins Waldviertel – transferiert, dann hat man sofort den österreichischen Dialekt, und das hätte ich schade gefunden für dieses Stück.

Im Original ist es ja ein Dialekt, ein irischer Dialekt, und im Deutschen eher Bühnendeutsch.

Die deutsche Übersetzung ist eher eine Piefkechinesische, eine bundesdeutsche und keine hochdeutsche. Wir haben versucht, durch Sprach- und Wortstellungen die Einfachheit der Gemüter in die Sprache einfließen zu lassen und nicht durch den Dialekt.

Mich hätte einfach interessiert: Glauben Sie, dass es vielleicht für ein österreichisches Publikum einfacher gewesen sein könnte sich in das Stück hineinversetzen zu können, wenn's einen Österreichbezug gegeben hätte?

Nein. Ganz sicher nicht.

Würden Sie gerne noch einmal ein Stück von McDonagh inszenieren oder darin eine Rolle spielen?

Ja, würde ich ganz gerne noch mal eines inszenieren.

Welches?

Ich kenn sonst leider keine. Ich habe nur Den Leutnant von Inishmore am Akademietheater gesehen, was mir gar nicht gefallen hat. Und... Ich inszeniere jedes gute Stück gerne. [...] McDonagh ist schon ein sehr guter Autor.

Darf ich fragen, was Ihnen beim Leutnant nicht gefallen hat?

Zu laut, zu plump, zu oberflächlich.

Das bezieht sich auf die Inszenierung, nicht auf das Stück?

Ja. – Wie hat Ihnen *Der Einsame Westen* gefallen?

Mir hat er gut gefallen. Mir hat er wirklich gut gefallen. Ich habe vier verschiedene Aufführungen gesehen...

Ich habe ihn auch in Graz gesehen, und der war so grauenhaft...

Leider habe ich von Graz nichts bekommen... ich habe nur die Möglichkeit gehabt mit dem Dramaturgen in Kontakt zu treten, aber Bildmaterial gibt es wohl keines mehr... Es wäre schon schön gewesen, auch der Vollständigkeit wegen, etwas mehr zu bekommen, noch dazu, da nur in Graz der zweite Teil der Trilogie überhaupt in Österreich gespielt wurde...

Ja. Ich hab die Trilogie gesehen...

Würden Sie McDonagh in England, Irland oder Deutschland anders inszenieren?

Nein, das würde ich nicht. Abgesehen davon würde ich wohl nie in Irland oder England etwas inszenieren. Und auch der Glaube, man macht was für ein Publikum... nun: wenn man sich einen Spielplan anschaut, da werden Stücke ausgesucht für die Schauspieler – was grad „in“ ist – und dann spannt man einen dramaturgischen Bogen darüber. Dramaturgen und Dramaturginnen lesen Stücke und sagen: Das Stück ist gut. Aber Dass es einen inhaltlichen dramaturgischen Zusammenhang gibt, das stimmt einfach nicht. Das gibt es einfach nicht. Tatsache ist, dass man versucht, verschiedene Stücke zu erzählen. Vielfalt ist besser als

Einfalt. Man kann schon ein Motto finden, z.B. Beziehungen, aber letztlich ist jedes gute Theaterstück meistens eine Auseinandersetzung des Individuums mit einem bestimmten Gesellschaftssystem und mit Konflikten, die innerhalb eines sozialen Systems entstehen.

Eine Frage zu Ihrer Inszenierung des Einsamen Westen: Warum tritt Girleen zum Schluss noch einmal auf? Im Original ist das ja nicht so.

Ich habe das in eine Rahmenhandlung gestellt. Ich habe das aus der Perspektive dieses Mädchens erzählt, und deshalb ist sie zum Schluss noch einmal aufgetreten.

Noch mal zurück zu den Kritiken, da sie ja eine wichtige Quelle sind – egal wie sie ausgefallen sind: Sie nehmen also nicht ernst, was in den Kritiken steht?

Na ja, ich ärgere mich schon über die Kritiken, 17 Sekunden lang. Ich ärgere mich meistens, auch wenn sie gut sind. Nein, es ist so typisch: da spielt ein Kabarettist mit, oder ein Seriendarsteller, und dann schreiben sie: „er kann den – welchen Charakter auch immer – nicht verleugnen.“ Das ist einfach ein Blödsinn. Das ist einfach falsch. Man muss schon dazu sagen, es gibt immer einmal bessere, einmal schlechtere Arbeit, so wie bei jedem, aber gewisse Dinge sind einfach nur blöd. Wenn man dem Martin McDonagh dann unterstellt, dass auf jeder Pointe herumgeritten wird wie am Boulevardtheater, das ist einfach dumm, dann haben die einfach keine Ahnung, von nichts. – Aber wenn's stimmt, dann kann man ja sagen: er wollte es lustig erzählen. Das kann man ja auch sagen. Aber ich habe eine Inszenierung gemacht, bei der die Leute lachen mussten, aus der Betroffenheit, aus dem eigenen Schmerz heraus.

Bei der einen Kritik in der Presse steht: Ich zitierte: Frau Oppolzer schrieb:

Sprachliche Feinheiten, raffinierte Situationskomik haben in der Inszenierung von Michael Gampe kaum eine Chance: er überzeichnet das Stück zur Schwarzen Komödie, überzieht den Witz zum Klamauk, lullt das Publikum ein im wiehernden Schauer der Kraftausdrücke. Dass ein Witz um jeden Preis nicht immer von Vorteil ist, zeigt der zweite Teil, der etwas subtiler erarbeitet wurde – und die Abgründe des Textes viel besser, authentischer plastisch macht.

Was halten Sie von der Beschuldigung, das Stück in den Klamauk gezogen zu haben?

Klamauk...das ist ja absurd. Wo ist das Klamauk? Und: was ist Klamauk überhaupt? Das stimmt einfach nicht. Wer auch nur ein bisschen meine Arbeit kennt, weiß, dass das Gegenteil der Fall ist. Das sind die Vorurteile der Leute, denn wenn sie sehen, dass ein Kabarettist (I Stangl) mitspielt, dann denken sie: „Ah die wollen's lustig haben“. Das ärgert mich schon.

Nun, vielen Dank für das Gespräch.

Vielen Dank.

Interview mit Eva Langheiter vom 07.04.2009:

Wie kam es, dass das Theater in der Drachengasse die Stücke gespielt hat? Wie kam es dazu, dass das Theater die österreichische Erstaufführung von Die Beauty Queen gespielt hat?

Nun, das ist in dem Fall über den Verlag gelaufen, über Hartmann und Stauffacher, mit denen wir immer wieder Stücke gemacht haben, und die haben damals, also relativ früh, [die Stücke ins Deutsche übertragen]. Die haben viele irische und englische Stücke, und ich bekomme die Verlagsnews, und weil ich die Leute gut kenne, bekomme ich die Zuckerln immer noch extra angeboten. Und das erste war *Die Beauty Queen*. Das hat mir gleich wahnsinnig gut gefallen und wir haben damals überhaupt einige irische Stücke gespielt, auch von der Kate O’Riordan, und haben uns ein bisschen in die irische Dramatik hineingelesen und so haben wir uns dann für die Beauty Queen entschieden.

Weshalb wurde dann The Lonesome West so spät, relativ spät, gespielt?

Das kann ich jetzt nicht mehr genau sagen, wie das gelaufen ist. Ich glaube, das war zwei Jahre später...

Ja.

Ich vermute mal, das Michael Gampe keine Zeit gehabt hat. – Ich weiß es nicht mehr. Es war irgendwie klar, dass, wenn’s wer macht, dass der Michael es macht, wegen der Kontinuität und außerdem macht er es auch wahnsinnig gut. Und es ist immer schwierig sich zu einigen, da er auch viele Engagements hat. Ich vermute, so war es, aber ich weiß es nicht mehr. Ja.... Es war wohl irgend so eine Dispositionsgeschichte, also keine inhaltliche.

Sehen Sie in den Stücken irgendeinen Zeitbezug, eine Aktualität – damals, heute – etwas Zeitloses oder Veraltetes?

Es ist, auf Irland bezogen, glaub ich, veraltet. –

Auch schon 1996, oder 1997?

Auch damals schon, glaub ich. Ich war kurz darauf auch in Leenane und hab mir das angeschaut. Da gibt’s ja dieses eine Haus, auf dem Hügel oben, das ist wie geschaffen für *The Lonesome West* – ich glaub, du warst ja auch dort, oder? – ja, auf dem Hügel. Ich bin damals dort vorbeigefahren und ich hab mir gedacht: Das ist es, das ist das Haus, das McDonagh gesehen hat.

Das Haus muss damals ja noch bewohnt gewesen sein. Ich weiß nicht genau wann, aber die Frau ist ein paar Jahre nachher gestorben. Jetzt suchen die Schafe in dem Haus Unterschlupf.

Ja, das war damals noch bewohnt. Und da waren riesigen Schilder: Keep out, No photographing, Dog irgendwas... Ich glaube, Irland selber hat durch die EU einen wahnsinnigen Fortschritt gemacht.

Ja. Ich war Anfang der 90er in Irland und dann wieder Ende der 90er, und da war ein sehr großer Unterschied. Es hat sich sehr, sehr viel verändert.

Ich war vorher nie dort und kannte es nur aus Erzählungen, aber ich glaube, dass sich da sehr viel verändert hat. Und als ich dort war, war ich eigentlich überrascht wie proper, wie neu alles war. Ich meine, ich freue mich für die Leute, ich will da jetzt nicht irgendeinem romantischen

misery Ideal anhängen, aber sozusagen als Dokument über die diesen Ort, über diese Zeit, war es auch sicher damals schon nicht mehr ganz aktuell. Nur glaube ich auch nicht, dass Theaterstücke eine Aktualität widerspiegeln sollen, das ist ja auch nicht so gedacht.

Aber geht es nicht viel mehr um die Mutter-Tochter-Beziehung, viel weniger um Irland?

Genau das wollte ich jetzt sagen. Als Dokument über Irland ist es vielleicht nicht ganz aktuell, aber als Stück über diese innerfamiliären Auseinandersetzungen ist es sowieso völlig zeitlos. Auch Lonesome West. Ich mein, dass Brüder sich so... Da braucht man nur die Kronen Zeitung aufzuschlagen. Auch bei Beauty Queen... und das ist das, was mich letztlich daran interessiert hat. Dass das Setting einen Lokalkolorit hat und eine ganz bestimmte Zeit und eine ökonomische Situation widerspiegelt, ist ein Thema, aber das wirklich interessante Thema ist das, was sich unter diesen Umständen in einer Familie oder in den Beziehungen abspielt.

Können Sie den Inhalt oder die Aussage des Stückes, also, beider Stücke, in einem Satz zusammenfassen?

Das ist aus der Distanz vielleicht sogar leichter... Es geht stark um innerfamiliäre Auseinandersetzungen, Machtkämpfe, in einer schwierigen ökonomischen Situation, die das ganze verschärft. Das ist so die Kernaussage, meine ich.

D.h. dass nicht nur das Innere, sondern auch das Äußere mit hineinspielt?

Ja. Es geht ja auch immer um dieses Weggehen. Geh ich weg von hier? Gibt es die Möglichkeit, aus dieser dörflichen Enge auszubrechen? Ich meine, als ich in Leenane war konnte ich mir gut vorstellen, dass einen der Wunsch beschleicht – so schön es auch ist – dort weg zu gehen. Also, es ist diese äußere Enge des kleinen Ortes, des Elends, der Chancenlosigkeit, irgendwie die Füße beruflich auf den Boden zu bekommen, menschlich und beruflich...

Ist es hier anders?

Nun, in Wien vielleicht schon, aber ich denke, dass hier, z.B. im Waldviertel, genau die gleiche Situation ist. Da muss man nicht nach Irland. Überhaupt: die Landflucht und all diese Dinge, wo die bäuerliche Struktur ökonomisch immer weniger wichtig wird, aber die Leute dort bleiben müssen, oder aber auch nicht bleiben, also: das Weggehen und Dableiben sind ja auch immer ein starkes Thema bei McDonagh.

D.h. theoretisch wäre es möglich die Stücke auch in Österreich spielen zu lassen?

Absolut.

Wäre das eine Alternative die Sie in einer neuen Inszenierung der Stücke in Erwägung ziehen würden? Oder doch so lassen, wie's ist?

Nein. So lassen wie's ist. Man müsste es sich vielleicht überlegen, aber erstens müsste man das mit dem Autor genau absprechen, man müsste dann verschiedene Dinge einfach anders machen und natürlich lokalbezogene Bereiche schaffen – ich meine nur: inhaltlich könnte es auch woanders spielen.

Wie sah das eigentlich bei der deutschen Übersetzung aus? Haben Sie da noch viel verändern müssen für die Inszenierung hier?

Das ist gar nicht so leicht zu beantworten. Das war insgesamt sehr schwierig. Ich habe erst das englische Original gelesen. Es ist ein schwieriges Thema, das Irisch-Englisch, das McDonagh da verwendet ist ja unglaublich blumig und spannend, und das im Deutschen wiederzugeben

ist praktisch unmöglich. Da müsste man tatsächlich auch irgendeinen Dialekt wählen, und das wollten wir nicht. Da müsste man wirklich einen Dialekt wählen...

Einen künstlichen Dialekt, es ist ja auch kein irischer Dialekt.

Genau. Ein künstlicher Dialekt – aber das ist ganz schwierig. Was wir gemacht haben war eher eine Bearbeitung, da es ja eher eine deutsche Übersetzung war, die für uns nicht [gepasst hat], die Germanismen haben wir raus genommen, haben aber nicht versucht, diese durch Austriazismen zu ersetzen sondern es eher neutral zu halten. Was ein Verlust ist. Das ist es immer, aber gerade diese Stücke verlieren sehr viel durch die Übersetzung. Ja, es war ziemlich schwierig es zu machen, aber wir haben explizit versucht, nicht irgendeinen wiener- oder österreichischen Dialekt hineinzubringen, sondern es neutral zu halten, aber auch wegzubringen von diesen Germanismen, die ja dann auch wieder so ein komisches Flair schaffen. Da weiß man dann auch nicht: spielt das in der Lüneburger Heide, oder was?

Die Überlegung ist natürlich, dem Ganzen einen österreichischen Touch zu geben...

Aber das ist immer schwierig, egal bei welchen Übersetzungen, hier jedoch besonders.

Es brauchte eine neue Übersetzung...

Eine Nachdichtung. Aber es ist schwierig, und wenn, dann müsste man es wirklich neu machen. Wir haben uns darauf beschränkt, es für hier rezipierbar zu machen ohne wirklich eine neue Farbe hineinzubringen. Es würde wirklich eine Nachdichtung brauchen. Das Problem haben wir leider sehr oft, da die meisten Übersetzungen, klar, für den deutschen Markt gemacht werden. Ich weiß nicht, wie oft ich schon 'gucken' durch 'schauen' ersetzt habe! Aber das sind so Minigeschichten, die man auch ohne etwas großartig zu Verhandeln, machen kann. Die deutsche Übersetzung ist nicht gut, nein. Und ich hab's, zum Glück, erst auf Englisch gelesen. Aber das geht mir überhaupt oft so, dass ich Stücke auf original lese und dann... nun ja.

Ein Schwerpunkt ist das Augenmerk auf das Zusammenspiel von Gewalt und Humor in den Texten, in den Stücken. Gab es dahingehend so etwas wie eine Diskussion?

Also, es gab Vorgespräche mit Michael Gampe, aber ich muss dazu sagen, dass wir schon sehr oft mit dem Michael zusammengearbeitet haben und dass sozusagen völlig klar war, in welche Richtung es gehen wird, worum es geht und was da passieren muss. Ich glaube bei diesen Dingen, oder gerade bei diesem Text ist es so, wenn man den Text und das, was da zwischen diesen Menschen passiert, tödlich ernst nimmt wird's von selber lustig. Man darf sich da nicht drüberspielen, nun, es ist eine ganz feine Regiearbeit und das Stück lebt von dem Text und diesen Feinheiten. Man darf da nichts ändern. Es lebt davon, dass ich mich kaputtlache und gleichzeitig denke: um Gotteswillen! Das macht diese Stücke aus. Weil die Geschichte, die tragischen innerfamiliären Dinge sind nichts Außergewöhnliches...

Trotzdem, die ganz drastischen Dinge wurden bei der Inszenierung, vor allem bei der Beauty Queen, letztendlich doch weggelassen. Wenn Maureen Mags Hand überbrüht oder nachdem sie sie erschlagen hat...

Weggelassen wurden diese Dinge nur aus pragmatischen Gründen.

D.h. sonst wären sie drinnen geblieben?

Ja. Es war ein rein technischer Grund. Sonst wäre es drinnen geblieben. Es war nicht so, dass wir gesagt haben: Ah, nein, das ist uns zu heavy, das hängt nur mit dem kleinen Raum zusammen. Es ist wahnsinnig eng und das Publikum sieht genau ob das stimmt oder nicht und

wenn das dann gefaked ist, ist es nur blöd. Da ist es besser ein anderes Bild zu finden oder es ist besser, es weg zu lassen.

Nun, es hat auch so gereicht!

Es ist besser es wegzulassen und es der Phantasie des Zuschauers zu überlassen als es zu faken. Und er sieht es, der nächste Zuschauer ist einen Meter weit weg. Und er sieht genau: es ist nicht kochendes Öl. – Und es kann nicht kochendes Öl sein. Da muss man einfach schauen dass man das anders macht, spielt und nicht so real zeigt, weil das in diesem Raum nicht möglich ist. Auf jeden Fall nicht in einer, doch im weitesten Sinn, realistischen Inszenierung. Ja, doch, es war ja relativ naturalistisch. Sicher, man könnte das Ganze total verfremden, dann würde es noch mal anders ausschauen, aber das stand von vornherein nicht zu Debatte. Wir wollten relativ nah dran bleiben und da gehen halt manche Sachen nicht... Weil man seine Schauspieler auch am Leben lassen muss...

Nun ja, eine Stelle hat bis dato noch jedes Theater gestrichen: dass Maureen dann auf Mag drauf steigt. Selbst Druid, die ansonsten alles drinnen gelassen haben. – Wie war das eigentlich: Haben Sie eine bestimmte Reaktion vom Publikum erwartet? Wie war die Reaktion schließlich?

Nein, eigentlich war die Reaktion so, wie ich sie erwartet habe. Wegen der Mischung aus Brutalität und Humor – ich meine, dieser britische, irische Humor, ist ja den Wienern nicht ganz fremd. Das funktioniert eigentlich ganz gut. Diese Lust am leichten Schauder... Und gleichzeitig darüber Lachen können, das hat schon etwas. Und es hat funktioniert, so wie ich es mir erhofft habe. Ja.

Gab es irgendetwas, das Sie besonders gerne mochten?

Das ist zu lange her... Na ja, die Hühner, die habe ich geliebt.

Genau: Warum waren in der Inszenierung Hühner drinnen? Woher kam das Huhn?

Na ja, das war irgendwie auch um zu zeigen, was sich die zwei Frauen antun. Also, die Alte, die dieses Huhn hätschelt, mit ihm spricht.

Aber kommt Maureen nicht in der zweiten Szene vom Hühnerfüttern zurück?

Ja, schon. Aber um ihre Mutter zu quälen, schlachtet sie das Huhn.

Eigentlich ganz im Stil Martin McDonaghs. Allerdings muss ich gestehen, dass ich diesen Gedankengang nicht hatte, als ich es gesehen habe. Ich weiß auch nicht, ob wirklich jeder diese Geschichte mit dem Huhn nachvollziehen kann...

Es war schon auch beabsichtigt, schließlich ist ein Huhn kein niedliches Kätzchen oder so. Es war total lustig, weil wir die ja hier bei uns als Haustiere halten mussten. Und das hieß, es mussten zwei sein.

Falls das eine nicht wollte?

Nein, es war tatsächlich so. Es war eine Verordnung vom Tierschutz, dass sie nicht jeden Tag auftreten durften, nur jeden zweiten, oder irgend so etwas. Aber es hat dann immer dasselbe Huhn gespielt, weil es begabter war. Das eine hat überhaupt nicht auf die Luise, die Schauspielerin, reagiert, das ist immer nur im Käfig gesessen. Das andere hat immer reagiert. – Aber wir haben die zwei gehabt, und wir haben jeden Tag zwei frische Eier gehabt.

Kennen Sie die anderen Stücke von Martin McDonagh?

Ja, ja.

Die Filme auch?

Nein, die Filme kenn ich nicht.

Würden Sie gerne noch mal was von Martin McDonagh machen? Oder die beiden Stücke anders?

Nein, nochmals würde ich sie nicht machen. Das macht man einfach nicht. Also hier, nein. Nein, ich habe beides sehr gemocht, aber...

Und eines der anderen Stücke?

Das ist schwierig. Wie hat das mit dem Totengräbern geheißen? *Ein Schädel in Connemara*. Das hat mit nicht so gut gefallen. Das haben wir nicht gespielt, weil ich es nicht mochte. Ich meine, es ist auch okay, aber es ist im Vergleich zu den anderen, zu allen anderen, auch wenn es zur Trilogie dazugehört. Wie haben dann gesagt, wir machen es nicht, speziell nicht als drittes Stück. Ja, wenn man zwei schon gespielt hat, die beide super waren, dann ein drittes nachzusetzen, das nicht ganz so gut ist, dann sitzen alle drinnen und das ist wie bei diesen Filmen, wo man bei der dritten Folge sagt: Also bitte, jetzt kennen wir das wirklich schon. Und es ist leider nicht mehr so gut. Also, das wollten wir nicht machen. Und dann war's ja schon so, das er so in war, das ihn das Burgtheater gespielt hat.

Ein Stück gibt's ja noch, das noch nie in Österreich gespielt wurde: Der Krüppel von Inishmaan.

Das ist das mit dem Film, oder? Das ist viel zu groß für uns. Es gefällt mir gut, aber es ist viel zu groß für uns. Fünf Personen sind bei uns die Schmerzgrenze, sowohl finanziell als auch räumlich. Aber inhaltlich fand ich es spannend. Laienbühnen können es sich leisten, aber ich glaube, das ist ein bisschen ein Problem: die großen Bühnen, glaube ich, trauen sich nicht drüber, und die kleinen, so wie wir, können sich's nicht leisten. Nun, ich hoffe ich konnte dir helfen.

Eine kleine Frage noch: Warum wurde Der einsame Westen in ein Pub transferiert?

Es gibt mehr Spielmöglichkeiten. Und ich glaube, dem Michael war wichtig die Geschichte über die Girleen zu erzählen. Und die Bar ergibt einfach mehr Spielmöglichkeiten als eine Wohnung.

In wiefern? Die Gegenstände sind doch auch in deren Wohnraum.

Ja, schon, aber es ist dieser halb öffentliche Raum. Er symbolisiert ein Gescheitert-Sein, weil diese Bar nicht mehr wirklich eine Bar ist, aber die wohnen da immer noch irgendwie drinnen, früher war da was. Also eher so eine Stimmungsgeschichte. Das ist so ein abgetakeltes Pub und die wohnen da noch immer, aber es kommt keiner mehr. Und sie haben da nur diesen komischen Schnaps, den Poteen, aber der Pfarrer kommt, also ist es vielleicht doch noch so ein bisschen öffentlich. Das schafft gleich eine Stimmung, und es wird etwas über den Background der beiden erzählt, was sonst nicht so leicht herstellbar wäre. Und als zweites eben das Erzählen über die Figur der Girleen.

Vielen Dank für Ihre Hilfe.

Summary:

This thesis examines the productions of Martin McDonagh's plays in Ireland and Austria in the light of the published texts.

The work consists of several sections. The beginnings, the reception history, and the productions will be discussed, as well as the various considerations necessary for different interpretations. In addition to the opinions of critics on all of the productions there is a summary of literature dealing with the plays themselves, and some information from people who were involved in one of the productions.

Because of the variety of existing material on the productions it was not possible to be consistent in the approach and analysis of the productions, and the result is a descriptive and documentary work.

Aside from the general themes that are discussed in the literature on Martin McDonagh's plays the one dominant discussion concerns the ambivalence of the plays, and mixes the discussion on quality with that on originality. The arguments on both sides rely on the same elements. The ambivalence is also reflected in the productions, but the biggest difference is visible in the Austrian productions because of the distance from the original source – Ireland. No only does this lead to a more open interpretation; it can also give rise to misinterpretation.

In five of the six plays, Ireland as the scene of action is very dominant in the literature, and translation into a different cultural space – in this case, Austria – reveals both the difficulties and the possibilities. The literature and critical analyses on the productions make it clear that too much distance from the source of the original text can create misunderstandings. Even those historical allusions, references and specifications which are supposedly clear are not always right.

The consequences of this and other themes on a production and their effect on the audience, as well as the different layers of knowledge and the possible interpretation of the texts, will be explained on the basis of examples.

The translation of the plays from English to German will only be discussed if necessary for a particular production. The language is critical, not only in the German translation, but also in English, where interpretation is the focus of much critical discussion. The language is highly significant in achieving overall coherence in a production.

A detailed bibliography to the productions discussed in this work and the available secondary literature finishes this thesis.

In the Appendix are the complete interviews reflecting the ambivalence of the plays.

Because of the aforementioned complex discrepancies only a basic comparison of the Irish and Austrian productions can be undertaken, and that was not the aim of this present work. Rather, this work sets out to give an overview of, and deeper insight into, the productions which were staged between 1996 and 2008.

Zusammenfassung:

Ausgehend von den Textvorlagen der Stücke Martin McDonaghs wird in dieser Dissertation auf die Inszenierungen in Irland und Österreich im Detail eingegangen. Die Arbeit setzt sich aus mehreren Teilen zusammen: So wird die Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte der Stücke/Inszenierungen ebenso beleuchtet wie auf die verschiedenen Aspekte einer für eine Inszenierung relevanten Interpretation hingewiesen. Neben Kritiken zu den verschiedenen Aufführungen gibt es einen Überblick über die Sekundärliteratur zu den Stücktexten und Hintergrundinformationen von Mitwirkenden zu den einzelnen Inszenierungen.

Aufgrund der sehr unterschiedlichen verfügbaren Materialien zu den Inszenierungen konnte keine einheitliche Herangehensweise und Analyse der Inszenierungen vorgenommen werden, und so entstand eine deskriptiv-dokumentarische Arbeit.

Neben allgemeinen Themen, die durch die Stücke Martin McDonaghs angesprochen werden, vermittelt die Sekundärliteratur vor allem die Ambivalenz der Stücke und vermischt die Diskussion der Qualität mit der über die Originalität. Als Argumentation werden von beiden Seiten die selben Elemente angeführt. Diese Ambivalenz spiegelt sich auch in Inszenierungen wieder, noch deutlichere Unterschiede finden sich jedoch in der Interpretation der Stücke in den österreichischen Inszenierungen aufgrund der Distanz zu dem Schauplatz. Nicht nur eine freiere, auch eine dem Text zuwiderlaufende Interpretation ermöglicht dieses Herauslösen aus dem Kontext des ursprünglichen Textes und dem Handlungsort Irland.

Irland als Handlungsort von fünf der sechs hier besprochenen Dramen nimmt nicht nur in der Literatur einen dominanten Platz ein, eine Übersetzung in einen anderen Kulturraum – wie hier Österreich – zeigt die Schwierigkeiten und Möglichkeiten einer solchen Übertragung deutlich. Außerdem wird durch die Diskussionen in der Literatur und der Analysen der Inszenierungen deutlich, dass ein Loslösen des Textes von seiner Entstehungszeit und Entstehungsgeschichte zu mehr Missverständnissen als Lösungen führt – ebenso, dass vermeintlich deutliche historische Anspielungen, Referenzen und Angaben nicht ungefragt übernommen werden können. Selbst simple Dinge wie Jahresangaben lösten in der Sekundärliteratur Diskussionen und Spekulationen aus.

Die Auswirkungen dieser und weiterer Themen auf eine Inszenierung und deren Wirkung auf das Publikum, sowie die verschiedenen Ebenen der benötigten Hintergrundinformation und der damit möglichen Interpretation der Texte durch einen Rezipienten werden anhand konkreter Beispiele hervorgehoben.

Auf die Übersetzungen der Stücke aus dem Englischen ins Deutsche wird nur insofern eingegangen, als sie Auswirkungen auf eine Aufführung haben. Dass es diesbezüglich Schwierigkeiten nicht nur in der deutschen Übersetzung gibt, eröffnet die in der Arbeit besprochene Sekundärliteratur. Für die Stimmigkeit einer Inszenierung ist die Sprache jedoch von großer Wichtigkeit, selbst bei englischsprachigen Inszenierungen finden sich in den Kritiken dahingehend immer wieder Beanstandungen.

Den Abschluss bildet eine ausführliche Bibliographie zu den in dieser Arbeit besprochenen Inszenierungen und der vorhandenen Sekundärliteratur.

Im Anhang finden sich die vollständigen Interviews, die die Bandbreite der Themen widerspiegeln.

Eine Gegenüberstellung der irischen und österreichischen Inszenierungen kann aufgrund der erwähnten Unstimmigkeiten auf vielen Ebenen nur ansatzweise stattfinden und war nicht Ziel dieser Arbeit. Vielmehr ermöglicht diese Arbeit einen Überblick über und eine Vertiefung in die von 1996 bis 2008 stattgefundenen Inszenierungen.

Lebenslauf:

Mag.^a Lilien Halada

Geboren am 7. August 1979 in Heiligenkreuz am Waasen, österreichische Staatsbürgerin.

Schulbesuch der Rudolf Steiner-Schule Wien Mauer, 1985 – 1999 in Wien und der Lorien Novalis School, Sydney, 1997. Abschluss mit Matura am Marianum 1999.

Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, sowie der Publizistik und Kommunikationswissenschaft in Wien, 1999 – 2005.

Anschließend Doktoratsstudium.

Nebenbei Arbeit in kleinen Theatern.

Mehrmalige Studienaufenthalte in Australien und Irland.

2006 Beginn der Recherchen für die Dissertation unter der Leitung von Univ. Prof. Dr. Johann Hüttner.