



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„*Gender* in den Theaterstücken von Sarah Kane“

Verfasserin

Mag.^a Melanie Koch

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 066 808

Studienrichtung lt. Studienblatt: Gender Studies

Betreuerin: o. Univ.- Prof. Dr. Margarete Rubik

Inhalt

1. Einleitung	1
2. „Zerbombt“	4
2.1. Machtverhältnisse	4
2.1.1. Stimme	4
2.1.2. Blick	17
2.1.3. Körper.....	24
2.1.4. Handlungsermächtigung / <i>agency</i>	33
2.2. Psychoanalytische Interpretationsansätze	36
2.2.1. Sigmund Freud	37
2.2.2. Luce Irigaray	41
3. „4.48 Psychose“	46
3.1. Machtverhältnisse	46
3.1.1. Stimme	46
3.1.2. Blick	57
3.1.3. Körper.....	59
3.1.4. Handlungsermächtigung / <i>agency</i>	63
3.2. Psychoanalytische Interpretationsansätze	64
3.2.1. Freud.....	64
3.2.2. Julia Kristeva.....	71
3.2.3. Luce Irigaray und Hélène Cixous.....	82
4. Literatur	90
5. Anhang.....	94

1. Einleitung

Sarah Kane (1971-1999) war eine der bedeutendsten britischen Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts. Ihre fünf Stücke („Zerbombt“, „Phaidras Liebe“, „Gesäubert“, „Gier“ und „4.48 Psychose“) gehören noch heute zu den kontroversesten der großbritannischen Literatur- und Theaterszene.

Die Schaffensperiode von Kane stand in einem gesellschaftspolitisch und theatergeschichtlich höchst interessanten Kontext. 1990 war das Ende der konservativen Thatcher-Ära, was sich in der Auflösung von konservativen Theaterstrukturen widerspiegelte: sowohl inhaltlich als auch stilistisch wurden die Stücke ab diesem Zeitpunkt tabuloser und experimenteller. Kane schrieb somit im Kontext einer für diese Zeit vorherrschenden besonderen Form der Dramatik, die im Laufe der Zeit die verschiedensten Bezeichnungen erhalten hat: von „new brutality“ oder „theatre of cruelty“ in ihrer Entstehungszeit, zu dem Terminus „in-yer-face theatre“, der von dem Kritiker Aleks Sierz in seinem 2001 erschienenen gleichnamigen Buch geprägt wurde und mittlerweile die gängigste Bezeichnung ist.

Die Termini sprechen für sich: es handelt sich um eine Form von Theater, die offenkundig aggressiv und provokativ ist. Normen vom bisher Darstellbaren werden absichtlich verletzt, Szenen von extremer körperlicher Gewalt sind gang und gäbe. Distanziertheit von Seiten der ZuseherInnen bzw. LeserInnen ist nicht möglich, da die Stücke oft so grausam sind, dass sie dem Publikum sprichwörtlich unter die Haut gehen und es unmöglich machen, sie zu vergessen. Aufgrund dieser vermeintlich neuen Brutalität wurden die Stücke des „in-yer-face theatre“ von KritikerInnen zunächst vehement abgelehnt; schon bald jedoch fanden sie eine enorme Anhängerschaft, die das Aufkommen einer neuen britischen Theatergeneration feierte.

Wie ihre ZeitgenossInnen war Kane kritisch gegenüber dem Kapitalismus und der politischen Situation in Großbritannien; eine Einstellung, die sich in zahlreichen Stücken des Jahrzehnts niederschlug. Sie zeichnete sich jedoch durch eine äußerst labile Persönlichkeit und schwerste Depressionen aus, die nach und nach Einzug in ihre Stücke fanden. Ihre depressiven Schübe erreichten im Jahr 1998 ihren Höhepunkt, weswegen sie sich immer häufiger zur Behandlung in Kliniken begeben musste. Am 20. Februar 1999 schließlich setzte sie ihrem Leiden ein Ende, indem sie sich erhängte.

Als ich im Zuge meines Anglistik-Studiums auf Kane aufmerksam wurde, war ich von Anfang an beeindruckt von ihren Stücken - vorerst primär aus einem literaturwissenschaftlichen Standpunkt, später jedoch zunehmend auch aus einem gendertheoretischen Blickwinkel. Ich halte die Verknüpfung von Gender Studies und Literaturwissenschaft allgemein für ein äußerst interessantes Untersuchungsgebiet, da Literatur sehr häufig bestehende Gesellschaftsverhältnisse widerspiegelt und wie andere Formen von Kunst das Potential hat, diese zu durchbrechen, bzw. zumindest einen Anstoß in neue Denkrichtungen zu geben. Gendertheoretische Untersuchungen literarischer Werke und der Lebens- und Arbeitsbedingungen der Autorinnen, die diese produzierten, sind auch sehr zahlreich, doch obwohl Sarah Kane einiges an kritischer und wissenschaftlicher Aufmerksamkeit erhalten hat, wurden ihre Stücke nie aus einem solchen Blickwinkel betrachtet. Hier handelt es sich meiner Meinung nach um eine riesige Forschungslücke, da Kanes Stücke sehr viel feministisches Potential haben insofern als bestehende Geschlechterzuschreibungen aufgebrochen werden bzw. der Kategorie „Geschlecht“ überhaupt keine Bedeutung beigemessen wird, wie in ihrem letzten Stück, in dem die handelnde(n) Person(en) nicht eindeutig ihrem Geschlecht nach kategorisiert wird/werden.

Sicher handelt es sich hier „nur“ um Theaterstücke; jedoch, wie schon erwähnt, haben diese meiner Meinung nach das Potential, bestehende Gesellschaftsverhältnisse zu verändern. Dieses Potential bleibt aber unerschöpft, wenn in der wissenschaftlichen Forschung nur Themen behandelt werden, die sofort ins Auge springen, wie zum Beispiel die offenkundige Gewalt in Kanes Stücken. Im Sinne von Natascha Würzbach, laut der „[l]iterarische Texte [...] als Freiräume der Phantasie besonders aufschlußreiche Quellen für die Gestaltung von Weiblichkeitsvorstellungen [sind] - seien sie nun reaktionär oder progressiv“ (1998, 137) möchte ich nun Kanes Stücke als genau solche Quellen ansehen und sowohl die Weiblichkeits- als auch die Männlichkeitsvorstellungen darin analysieren. Damit möchte ich versuchen, die Lücke in der bisherigen Forschung zu füllen, insofern als ich die Verortung Kanes im „in-her-face“- Kontext als sehr wichtig anerkenne, sie jedoch nicht länger darauf reduzieren und stattdessen aufzeigen möchte, in welcher Weise ihre Weiblichkeitsvorstellungen progressiv sind und tradierte Geschlechterrollen in ihren Stücken neu verhandelt werden.

Da eine detaillierte Analyse aller fünf Stücke Kanes den Rahmen dieser Arbeit sprengen würde, werde ich mich hier mit ihrem Erstlingswerk „Zerbombt“ und ihrem letzten Stück „4.48 Psychose“ beschäftigen. Dies erstens aus dem Grund, da gerade diese beiden Stücke

viel Aufmerksamkeit in der literaturwissenschaftlichen Forschung erhalten haben, „Zerbombt“ aber hauptsächlich auf seine immense Zurschaustellung von Gewalt reduziert wurde und in „4.48 Psychose“ häufig die autobiographischen Qualitäten (die depressive Hauptperson im Stück erinnert sehr an Kane selbst) Gegenstand literaturwissenschaftlicher Untersuchungen wurden. Die Gewalt im ersten und die psychische Krankheit im letzten Stück können natürlich nicht vernachlässigt werden, jedoch möchte ich hier die Kategorie „Geschlecht“ ins Zentrum meiner Untersuchungen rücken und die Gewalt und Krankheit vielmehr als Konzepte ansehen, mit denen Geschlechtsidentität ausgedrückt und sozial konstruiert wird. Zweitens denke ich, dass sich gerade mit der Auswahl des ersten und letzten Stücks von Kane sehr schön beobachten lässt, wie sie Weiblichkeits- und Männlichkeitsvorstellungen zu Beginn ihres Schaffens präsentiert, und wie diese am Ende ihrer Laufbahn dargestellt werden, also ob und wie sich im Laufe ihrer literarischen Karriere tradierte Geschlechterrollen verändern.

In Anlehnung an Marion Gymnichs Artikel „Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies“ sehe ich mein Projekt methodisch in einer genderorientierten Literaturwissenschaft verortet. Zu Beginn meiner Analysen verwende ich daher ihren Artikel als Leitfaden, um Machtverhältnisse zwischen den handelnden Personen in „Zerbombt“ und „4.48 Psychose“ zu untersuchen. Dies geschieht mit Hilfe der Konzepte „Stimme“, „Blick“, „Körper“ und „Handlungsermächtigung“, da anhand dieser festgemacht werden kann, welche Personen Macht besitzen und an welcher/welchen Person(en) diese Macht ausgeübt wird. Eine solche Analyse scheint mir insofern fruchtbar, als die beiden Stücke auf Handlungs- und Stilebene wenig gemeinsam haben, diese vier Konzepte jedoch sehr wichtig in beiden sind. Dadurch ergeben sie eine gute Vergleichsfolie, anhand der sich feststellen lässt, inwieweit sich die Machtverhältnisse zwischen Männern und Frauen, bzw. Subjekten und Objekten, im Zuge von Kanes Schaffen verschieben.

Zweites Hauptaugenmerk dieser Arbeit liegt auf psychoanalytischen Interpretationsansätzen, da diese Kanes psychologisch sehr interessant gezeichneten Charakteren am ehesten Rechnung tragen können. Im Sinne der Gender Studies möchte ich mich hier hauptsächlich auf psychoanalytische Theorien aus feministischer Richtung konzentrieren und auf die Arbeiten von Julia Kristeva, Luce Irigaray und Hélène Cixous fokussieren. Auch die Theorien von Sigmund Freud werden jedoch eine bedeutende Rolle

spielen, da sie maßgebliches Fundament für alle psychoanalytische Arbeit nach ihm, also auch für den französischen Feminismus waren.

2. „Zerbombt“

„Zerbombt“ handelt von einem Mann namens Ian, der seine um 24 Jahre jüngere Ex-Freundin Cate dazu überredet hat, mit ihm ein Wochenende in einem Hotelzimmer zu verbringen. Ian macht Cate Avancen, doch sie geht nicht darauf ein. Am nächsten Morgen erfahren wir, dass er sie in der Nacht vergewaltigt hat und sie rächt sich mit ebenso sexueller Gewalt, indem sie vorgibt, ihn zu verführen, ihn aber in den Penis beißt. Kurz darauf stellen sie fest, dass Krieg ausgebrochen ist und ein Soldat dringt ins Hotelzimmer ein. Cate flüchtet, der Soldat vergewaltigt Ian, saugt seine Augen aus, isst diese, und bringt sich daraufhin selbst um. Als Cate zurückkommt, hat sie ein Baby bei sich, das dessen Mutter in ihre Obhut gegeben hat, kurz bevor sie gestorben ist. Das Baby stirbt auch und Cate beschließt, sich bei einem Soldaten für Essen zu prostituieren. Als sie weg ist, isst Ian das tote Baby und stirbt laut Regieanweisung. Cate kommt zurück um das Essen, das sie bekommen hat, mit Ian zu teilen; Ian wacht wieder auf und bedankt sich bei Cate.

2.1. Machtverhältnisse

2.1.1. Stimme

Die Stimme ist laut Marion Gymnich das erste wichtige Konzept, anhand dessen sich Textinterpretationen im Sinne einer feministischen Literaturwissenschaft betreiben lassen. Demnach kann „[e]in Vergleich der Redeanteile und Redehalte männlicher und weiblicher Figuren in Dialogen [...] Aufschluss auf das Aushandeln, die soziale Konstruktion von Geschlechtsidentitäten geben.“ (Gymnich 2010, 258)

Eine Konversationsanalyse, die das Geschlecht der GesprächsteilnehmerInnen und deren Verhalten im Gespräch in den Augenschein nimmt, wurde seit den 1970er Jahren konstant betrieben und lieferte wertvolle, jedoch auch sehr umstrittene Ergebnisse. Eines der wichtigsten historischen Werke, das sich unter anderem mit dieser Thematik beschäftigt, Otto Jespersens *Language: Its Nature, Development, and Origin*, erschien hingegen schon 1922.

Der Ausdruck „women’s language“ wurde 1973 von der Linguistin Robin Lakoff in einem Artikel in der Zeitschrift „Language and Society“ eingeführt; zwei Jahre später erschien ihr bahnbrechendes Buch *Language and Woman’s Place*. Laut ihr zeichnen sich Frauen unter anderem durch eine zögerliche, überaus höfliche und hyperkorrekte Sprachverwendung aus. Andere Studien befassen sich wiederum mit den Redeanteilen von Frauen und Männern. Während Spender (zitiert in Lakoff 2005, 162) im Jahr 1980 veröffentlicht hat, dass Männer 80 Prozent der Redeanteile einnehmen, also viermal so viel sprechen wie Frauen, meinte das Bestseller-Paar Barbara und Allen Pease 19 Jahre später herausgefunden zu haben, dass es Frauen wären, die drei bis viermal so viel sprächen wie Männer, und belegten diese Behauptung mit empirischen Ergebnissen: „A woman can effortlessly speak an average of 6,000-8,000 words a day. [...] He [a man] utters just 2,000-4,000 words [...].“ (*Why Men Don’t Listen and Women Can’t Read Maps*, 89-90; zitiert in Talbot 2005, 482)

Studien über geschlechtsspezifisches Gesprächsverhalten sind jedoch, wie alle soziologischen Studien, immer von bestimmten, wenn auch nicht immer bewussten, Vorannahmen der ForscherInnen geleitet und deren Ergebnisse hängen maßgeblich von den angewandten Methoden und Charakteristika der beforschten Gruppe ab. Laut Ruth Wodak (1997, 1-2) ist ein häufiger Forschungsfehler, dass die KonversationsteilnehmerInnen auf ihr biologisches Geschlecht reduziert und andere maßgebliche soziologische Faktoren wie zum Beispiel ethnischer und kultureller Hintergrund, Alter, Bildungsniveau oder sozio-ökonomischer Status der untersuchten Personen dabei ignoriert werden. Auch Mary Crawford (1995, xi) meint, dass es so etwas wie geschlechtsspezifisches Gesprächsverhalten nicht gibt und kritisiert dieses essentialistische Denken, das die Forschung auf diesem Gebiet geprägt hat.

In Sarah Kanes erstem Stück, „Zerbombt“, ist die Stimme meines Erachtens nach die offensichtlichste Kategorie für eine Analyse der Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern. Obwohl ich Ruth Wodaks Meinung teile und in der nachstehenden Analyse die handelnden Personen keinesfalls auf ihr biologisches Geschlecht reduzieren möchte, ist es auffällig, dass Ian größtenteils typisch männliches und Cate überwiegend als weiblich konnotiertes Gesprächsverhalten an den Tag legt. Dieses Verhalten scheint mir aber nicht unentrinnbarer Ausdruck ihres biologischen Geschlechts zu sein, sondern vielmehr bewusste Konstruktion der eigenen Geschlechtsidentität und Machtposition mittels spezifischer Sprachverwendung. Im Sinne von Candace West und Don Zimmerman kann

geschlechtsspezifisches Gesprächsverhalten in „Zerbombt“ demnach, gemeinsam mit anderen Verhaltensweisen der handelnden Personen, als Bestandteil eines *doing gender*, mit dem Geschlechtsrollen ausgehandelt werden, gelesen werden.

In ihrem 1987 erschienenen Artikel führen Zimmerman und West *Gender* als eine routinemäßige, wiederkehrende Leistung ein, die zwar individuell hergestellt wird, jedoch immer in sozialen Situationen verankert ist. Regina Gildemeister beschreibt *doing gender* dementsprechend als „situationsadäquates Verhalten und Handeln im Lichte normativer Vorgaben“ (2008, 138) - ausgehend von unserem biologischen Geschlecht werden wir also dazu sozialisiert, die zugehörige Geschlechtsidentität anzunehmen und diese durch konformes Verhalten immer und immer wieder zu bestätigen. Abgesehen von diesem sozialen Zwang, uns ständig unserem Geschlecht nach zu kategorisieren, ist *doing gender* jedoch auch freiwilliges, bewusstes Ausdrucksmittel, um entweder mit tradierten und erwarteten Rollenzuschreibungen zu brechen, oder die eigene Geschlechtsidentität durch dem biologischen Geschlecht angepasstes Verhalten zu verstärken - so wie Ian seine männliche Position durch typisch männliches Gesprächsverhalten zu bekräftigen versucht.

Besonders auffällig ist in „Zerbombt“, dass Ians Sprache vor Beleidigungen und Kraftausdrücken nur so strotzt. So wird das Stück zum Beispiel mit seinen Worten „Ich war schon nobler scheißen als hier“ (Kane 2010, 19)¹ eröffnet. AusländerInnen bezeichnet er wiederholt sehr abfällig: als „Kanaken“ (19, 20, 22), „Pakis“ (20), „Nigger“ (21), „Kameltreiber“ (28, 33), „braunen Sack“ (28), „Bimbo der Buschmann“ (33) und „Zulukaffer[n]“ (33). Cates Bruder, der Lernschwierigkeiten hat, nennt er „Spasti“ (21) und vulgäre Ausdrücke wie zum Beispiel „Scheiße“, „ficken“ oder „Fotze“ gehören zu seinem Standardvokabular.

Auch der Soldat benutzt eine Menge an vulgären Ausdrücken: „Scheiß“ und zusammengesetzte Wörter, die mit „Scheiß“ beginnen, wie zum Beispiel „Scheißakzent“ (56), fallen bei ihm sieben Mal. „Ficken“ sagt er sechs Mal und „Arsch“ drei Mal. Cate hingegen benutzt kaum vulgäre oder beleidigende Ausdrücke: einmal nennt sie Ian „Wichser“ (40), einmal „dummes Schwein“ (75) und auch „scheißen“ und „pissen“ hört, bzw. liest man von ihrer Seite nur einmal (49).

¹ Sofern nicht anders erwähnt, erfolgen Zitate aus dem Primärtext im Folgenden nur mit Seitenangabe auf diese 2010 erschienene deutsche Gesamtausgabe von Kanes Werken.

Schon Jespersen meinte in seinem Werk:

„Darüber besteht jedoch kein Zweifel, daß die Frauen in allen Ländern davor zurückschrecken, gewisse Körperteile und gewisse natürliche Einrichtungen mit den unmittelbaren und oft derben Bezeichnungen zu benennen, die Männer und vor allem junge Leute bevorzugen, wenn sie unter sich sind. Die Frauen ersinnen deshalb harmlose und schönfärbende Wörter und Redensarten [...] Von den Dingen in der Sprache, gegen welche sich die Frauen entschieden sträuben, sind besonders alle die zu erwähnen, welche nur einigermaßen den Beigeschmack des Fluchens haben [...]“ (1925, 229-230)

Auch in der rezenten Forschung gibt es Beobachtungen, dass Frauen weniger fluchen als Männer und ihre Ausdrucksweise nicht so vulgär ist. Demnach zeugt schon allein die Wortwahl der handelnden Personen in „Zerbombt“ von einem typisch geschlechtsspezifischen Gesprächsverhalten. Dieses wird verstärkt durch die Redeanteile der handelnden Personen, denn es fällt auf, dass in Szenen mit Ian und Cate immer Ian am meisten spricht und in Szenen mit dem Soldaten und Ian immer der Soldat, dass also diejenige Person, die die größten Redeanteile hat, nach tradierten Geschlechtszuschreibungen am mächtigsten erscheint: der Mann ist machtvoller als die Frau und der hartgesottene Soldat besitzt mehr Macht als ein einfacher Journalist.

In der ersten Szene wird auch tatsächlich relativ schnell deutlich, dass es Ian ist, der die Macht über Cate besitzt und sie ihm unterwürfig ist: sie ließ sich von ihm überreden, mit ihm ins Hotel zu fahren, obwohl sie einen neuen Freund hat, den sie liebt, sie erduldet seine Beleidigungen ihrer selbst und ihrer Familie und sie weist seine sexuellen Annäherungen nur bedingt zurück: sie stößt ihn mehrmals weg als er ihr näherkommt (vgl. Seiten 28 und 30), lässt es aber letztendlich doch zu, dass er mit ihrer Hand um seinen Penis masturbiert (vgl. Seite 31). Passend zu diesem Machtverhältnis ist es in dieser Szene Ian, der am meisten spricht: unter den 190 Regieanweisungen, die er erhält, sind nur sieben, bei denen er nicht spricht, sondern Champagner eingießt (vgl. Seite 20), den Mund öffnet ohne zu sprechen (vgl. Seite 22), lacht (vgl. Seite 26), nickt (vgl. Seite 31) und trinkt (vgl. Seite 38). Auf Cate hingegen entfallen ohnehin weniger Regieanweisungen - 184 -, wobei sie aber nur 168 Mal tatsächlich spricht. Viermal lächelt sie (vgl. Seiten 21, 26, 30, 36), was auf ihre Freundlichkeit schließen lässt und ihre Gutmütigkeit gegenüber Ian, die sie schon durch die Tatsache, dass sie mit ihm ins Hotel gefahren ist, gezeigt hat, unterstreicht. Nur einmal wird auch explizit erwähnt, dass Cate aufhört zu lächeln (vgl. Seite 31). Zweimal lacht sie (vgl. Seite 24), einmal gibt sie einen undeutlichen Laut von sich (Seite 35) und einmal kichert sie (vgl. Seite 22). Aufgrund dieses Kicherns und

dadurch, dass sie auch am Daumen lutscht (vgl. Seiten 20, 30) und sich „federnd auf das Bett plumpsen [lässt]“ (20) erscheint sie als sehr kindliche Person. Vier Regieanweisungen kommen ihren Anfällen zu: sie setzt sich, scheinbar bewusstlos, auf; lacht hysterisch; klappt wieder zusammen (vgl. Seite 25) und sie zittert (vgl. Seite 28). Weitere nonverbale Handlungen Cates sind Kopfschütteln (vgl. Seiten 19, 23) und Herunterschauen an sich selbst (vgl. Seite 23).

Auch in der zweiten Szene spricht Ian mehr als Cate. Während Cate anwesend ist, hat Ian 78 Regieanweisungen, darunter nur vier, bei denen er nicht spricht: er zündet sich eine Zigarette an (vgl. Seite 43), nickt (vgl. Seite 48), starrt Cate an und lässt von ihr ab, als er ihr die Pistole an den Kopf gehalten hat (vgl. Seite 50). Cate hingegen hat 76 Regieanweisungen und spricht stolze 14 Mal nicht. Auch wenn sie spricht, hat Cate immer kürzere Redeanteile als Ian, wie im folgenden Zitat gut ersichtlich ist:

CATE	Du bist grausam.
IAN	Sei nicht dumm.
CATE	Hör auf, mich so zu nennen.
IAN	Du schläfst mit jemandem Händchenhalten und Küssen du holst mir einen runter sagst dann wir können nicht ficken steigst in das Bett aber ich darf dich nicht anfassen was ist los mit dir Schwachkopf?
CATE	Bin ich nicht. Du bist grausam. Ich würde niemanden erschießen.
IAN	Gezielt hast du auf mich.
CATE	Ich würde nie schießen.
IAN	Das ist mein Job. Ich liebe dieses Land. Ich lasse nicht zu, dass es von Abschaum zerstört wird.
CATE	Man darf nicht töten.
IAN	Bomben legen und kleine Kinder töten, das darf man nicht. Das machen die aber. Kinder wie deinen Bruder.
CATE	Darf man nicht.
IAN	Ja, eben.
CATE	Nein. Du. Das machen.
IAN	Wann wirst du endlich erwachsen?
CATE	Ich glaube nicht ans Töten.
IAN	Lernst du noch.
CATE	Nein.

IAN Man kann nicht alles dulden dauernd klein begeben glauben die am Ende sie sind im Recht auch noch die andere Backe hinhalten SCHEISSE gibt Werte die wichtiger sind muss man schützen vor diesem Dreck. (47)

Rein sprachlich betrachtet ist also Ian nach wie vor in einer dominanten Rolle. Betrachtet man jedoch jene Regieanweisungen genauer, in denen Cate nicht spricht, so fällt auf, dass sie bei weitem nicht mehr so freundlich und gutmütig, aber auch nicht mehr so labil wie in der ersten Szene wirkt. Sie gerät nur ein einziges Mal in Panik (vgl. Seite 46) und sie lacht auch nur einmal (vgl. Seite 50), wobei nicht näher spezifiziert ist, welche Art von Lachen dies ist. Aus dem Kontext jedoch, der im Folgenden zitiert wird, scheint es durchaus möglich, dass dies nicht ein freundliches Lachen ist, wie sie es in der ersten Szene macht, sondern ein eher abfälliges, vielleicht sogar etwas gehässiges Lachen, weil Ian nicht in der Lage ist, sie tatsächlich umzubringen:

IAN Halt die Klappe, Cate.

Er zieht das Kissen weg und hält ihr die Pistole an den Kopf.

CATE Drück ab. Na los, erschieß mich. Schlimmer als das, was du bisher gemacht hast, kann es nicht sein. Erschieß mich, wenn du willst, und dann zielst du auf dich und tust der Welt einen Gefallen.

IAN *(starrt sie an)*

CATE Ich hab keine Angst vor dir, Ian. Na los.

IAN *(lässt von ihr ab)*

CATE *(lacht)*

IAN Mach die Tür auf und lutsch dem Wichser den Schwanz. (49-50)

Obwohl dieser Befehl eine sehr deutliche Machtdemonstration Ians ist, wird im Laufe der zweiten Szene offensichtlich, dass es zu einer Machtverschiebung zwischen Cate und Ian kommt. So beginnt die Szene schon damit, dass Cate Ian „Wichser“ nennt (Seite 40), was ausdrücklich zeigt, dass sie sich nicht länger von ihm einschüchtern lässt. Auch andere Regieanweisungen, wie bereits oben erwähnt, machen deutlich, dass Cates Freundlichkeit gegenüber Ian nachlässt: schon ziemlich früh in der Szene macht sie ein verächtliches Geräusch und grinst höhnisch (vgl. Seite 41). Am deutlichsten wird die Verschiebung der Machtverhältnisse im folgenden Zitat:

*Draußen hat ein Auto eine Fehlzündung - ein gewaltiger Knall.
IAN wirft sich flach auf den Boden.*

CATE *(lacht)*
Das ist nur ein Auto.

IAN Du. Du bist so verdammt blöd.

CATE Bin ich nicht. Du hast Angst vor Sachen, bei denen du vor nichts Angst haben musst. Was ist blöd daran, wenn man keine Angst hat vor Autos?

IAN Ich habe keine Angst vor Autos. Ich hab Angst vorm Sterben.

CATE Ein Auto bringt dich nicht um. Nicht von da draußen. Nicht, wenn du nicht rausläufst und davor rennst.
(Sie küsst ihn).
Was macht dir Angst?

IAN Dachte, es sei 'ne Pistole.

CATE *(küsst seinen Nacken)*
Wer hat schon eine Pistole?

IAN Ich.

CATE *(knöpft sein Hemd auf)*
Du bist hier drinnen.

IAN Leute wie ich.

CATE *(küsst seine Brust)*
Warum sollten die auf dich schießen?

IAN Aus Rache.

CATE *(gleitet mit den Händen seinen Rücken hinab)*

IAN Wegen Sachen, die ich gemacht hab.

CATE *(massiert seinen Nacken)*
Erzähl's mir.

IAN Haben mein Telefon angezapft.

CATE *(küsst seine Nackenwirbel)*

IAN Rede mit Leuten und weiß, ich werd abgehört. Tut mir Leid, dass ich nicht mehr angerufen hab, aber -

CATE *(streichelt seinen Bauch und küsst ihn zwischen den Schulterblättern)*

IAN Wurde wütend, als du gesagt hast, du liebst mich, wie du am Telefon sanft geredet hast und Leute das mithören.

CATE *(küsst seinen Rücken)*
 Erzähl's mir.

IAN Man weiß es im Voraus.

CATE *(leckt seinen Rücken)*

IAN Ich hab mich dem Staat gegenüber zur Geheimhaltung verpflichtet, dürft dir das gar nicht erzählen.

CATE *(gräbt ihre Fingernägel in seinen Rücken, kratzt)*

IAN Will dich da nicht mit reinziehen.

CATE *(beißt seinen Rücken)*

IAN Glaub, die wollen mich töten. Hab meinen Zweck erfüllt.

CATE *(rollt ihn auf den Rücken)*

IAN Die Jobs, die sie mir gaben, erledigt. Weil ich dieses Land liebe.

CATE *(saugt seine Brustwarzen)*

IAN An Bahnhöfen gestanden, Gespräche belauscht und das Zeichen gegeben.

CATE *(macht seine Hose auf)*

IAN Fahrerjobs. Leute aufsammeln, Leichen loswerden, all das.

CATE *(fängt an, IAN oral zu befriedigen)*

IAN Sagten, du seist gefährlich.
 Da hab ich aufgehört.
 Wollte dich nicht in Gefahr bringen.
 Aber
 Musste dich wieder anrufen
 Vermisste
 Das
 Jetzt
 Mach ich
 Den harten Job
 Ich
 Bin
 Ein
 Killer

*Beim Wort «Killer» kommt er.
 Als CATE das Wort hört, beißt sie, so fest sie kann, in seinen Penis.
 IANS lustvolles Stöhnen wird zum Schmerzensschrei.
 Er will sich befreien, aber CATE hält ihn mit ihren Zähnen fest.
 Er schlägt sie, und sie lässt los.
 IAN krümmt sich vor Schmerzen und kann nicht reden.
 CATE spuckt fieberhaft aus und will jeden Rest von ihm aus ihrem Mund haben.
 Sie geht ins Bad, und man hört, wie sie sich die Zähne putzt.
 IAN untersucht sich. Er ist unversehrt.
 CATE kommt zurück. (44-46)*

Schon am Beginn dieses Dialoges wird deutlich, dass Cate seit Beginn des Stückes eine enorme Veränderung durchgemacht hat. Ians Bemerkung, dass sie blöd sei, hat keinerlei Wirkung auf sie, während ihre Reaktion auf eine ähnliche Beleidigung in der ersten Szene zuerst Verwirrung und dann ein Ohnmachtsanfall war:

IAN [...]
 Cate. Du bist dumm. Du bist für keinen Job geeignet.

CATE Bin ich doch. Bin ich nicht.

IAN Na bitte.

CATE L-lass das. Das machst du absichtlich.

IAN Was denn?

CATE M-mich durcheinander bringen.

IAN Nein, ich rede bloß, du bist nur zu blöd, das zu begreifen.

CATE Bin ich nicht, bin ich nicht.

CATE fängt an zu zittern. IAN lacht.

CATE wird ohnmächtig.

IAN lacht nicht mehr und starrt ihren reglosen Körper an. (24-25)

Obwohl Ian mehr spricht als Cate, also in einer für die Konversationsanalyse typisch männlichen und dominanten Rolle ist, ist er im Gegensatz zur ersten Szene keineswegs mehr die machtvollere Person. Cates Handlungen im obigen Zitat mögen anfangs sehr zärtlich erscheinen; was jedoch ziemlich lange wie eine Verführungsszene wirkt, findet ein abruptes Ende, als Cate Ian in den Penis beißt und nicht mehr loslässt, bis er sie schlägt. Kurz darauf (vgl. Seite 47) erfahren wir, dass Ian Cate in der Nacht zuvor sexuell missbraucht hat, was eine Erklärung für Cates gewalttätiges Verhalten liefert. Sie führt ihm Schmerzen zu auf eine ähnliche Art und Weise, wie er sie ihr zugeführt hat und zeigt damit, dass sie keine Angst mehr vor ihm hat. Auch die Tatsache, dass Cate in der zweiten Szene (vgl. Seite 46) zum letzten Mal stottert, unterstreicht ihre Entwicklung von einer von Ian eingeschüchterten Person zu einer selbstbewussten Frau. Angesichts dieser Veränderung und seines eigenen allmählichen Machtverlusts scheint es naheliegend, dass Ian, wie eingangs erwähnt, Sprache im Sinne von *doing gender* verwendet, um zumindest noch in diesem Bereich die dominantere Rolle einzunehmen.

Ians allmählicher Verlust von Macht in der zweiten Szene wird am deutlichsten, als der Soldat das Zimmer betritt. Dies wird in der dritten Szene durch die Handlung sehr explizit

- der Soldat vergewaltigt Ian, saugt ihm die Augen aus dem Kopf und isst diese - doch schon in der zweiten Szene werden über das Konzept der Stimme Machtpositionen hergestellt. In dem Teil der Szene, in dem der Soldat im Zimmer und Cate verschwunden ist, hat Ian 19 Regieanweisungen, spricht aber nur 15 Mal. Der Soldat hingegen hat 18 Regieanweisungen und spricht 16 Mal. Von den Redeanteilen her scheinen sie sich also auf den ersten Blick fast ebenbürtig zu sein; betrachtet man jedoch Ians Regieanweisungen, bei denen er nicht spricht, wird sehr schnell deutlich, dass der Soldat der Mächtigere ist:

Der SOLDAT streckt die Hand aus.

IAN gibt ihm den Speck, und der SOLDAT isst ihn schnell, mit Schwarte und allem.

Er wischt sich über den Mund.

SOLDAT Hast du noch mehr?

IAN Nein.

SOLDAT Hast du noch mehr?

IAN Ich -
Nein.

SOLDAT Hast du noch mehr?

IAN *(deutet zum Tablett unter dem Bett)* (51-52)

Der SOLDAT durchsucht eine Kommode.

Er findet einen Schlüpfen von CATE und hält ihn hoch.

SOLDAT Ihrer?

IAN *(antwortet nicht)*

SOLDAT Oder deiner.

(Er schließt die Augen und reibt den Schlüpfen zärtlich über sein Gesicht, riecht lustvoll daran.)

Wie ist sie?

IAN *(antwortet nicht)*

SOLDAT Ist sie sanft?
Ist sie -?

IAN *(antwortet nicht)* (52-53)

Im ersten Zitat ist interessant, dass der Soldat durch die bloße Wiederholung seiner Frage, obwohl er ihn noch nicht tötlich angreift, Ian dazu bringt, ihm das Essen zu zeigen,

während Ian, der sich sprachlich bis jetzt als sehr dominant positioniert hat, mit seiner Antwort „Ich - Nein“ plötzlich sehr eingeschüchtert wirkt und auch in seiner Sprachverwendung sehr zaghaft wird, was fast schon an Cates Stottern erinnert. Besonders deutlich wird die durch die Stimme erreichte Machtposition jedoch im zweiten Zitat, wo sich Ian durch die dreimalige Regieanweisung (*antwortet nicht*) mit einem Verlust seiner Stimme und daher auch seiner Macht konfrontiert sieht.

In der dritten Szene wird dieses Machtverhältnis weiterhin durch das Konzept der Stimme aufrechterhalten. Der Soldat hat hier 91 Regieanweisungen, wobei er nur einmal nicht spricht, Ian hingegen hat 88 Regieanweisungen, worunter 13 nichtsprachlicher Natur sind. Fünf von diesen lauten (*antwortet nicht*) (vgl. Seiten 57, 58, 49, 64) bzw. (*versucht zu antworten. Er kann nicht*) (vgl. Seite 64), was wie in der zweiten Szene als Verlust von Macht durch den Verlust der Stimme interpretiert werden kann. Was die Redeanteile der handelnden Personen betrifft, ist in dieser Szene auch auffällig, dass der Soldat nicht nur am öftesten spricht, sondern auch die längsten Redeanteile in „Zerbombt“ hat, wie zum Beispiel im folgenden Zitat:

SOLDAT Sind zu 'nem Haus, gleich vor der Stadt. Alle weg. Bis auf 'nen kleinen Jungen, versteckte sich in der Ecke. Einer der andern holte ihn raus. Legte ihn auf die Erde und schoss ihm die Beine kaputt. Hörte, wie im Keller wer weinte. Ging runter. Drei Männer und vier Frauen. Rief die andern. Die hielten die Männer fest, während ich die Frauen gefickt hab. Jüngste war zwölf. Hat nicht geweint, nur dagelegen. Hab sie umgedreht und - Dann weinte sie. Sie musste mich anschließend sauber lecken. Machte meine Augen zu und dachte an - Schoss ihrem Vater in den Mund. Brüder brüllten. Hängte sie drinnen auf, an ihren Hoden. (58)

Noch offensichtlicher wird das dominante Sprachverhalten des Soldaten am Ende der dritten Szene: hier hat der Soldat die längste Rede im ganzen Stück und spricht fünf Mal, während Ian nur eine einzige Frage stellt:

SOLDAT Bei Col hat der Scheißkerl abgedrückt.
Wie ist das?

IAN (*versucht zu antworten. Er kann nicht.*)

SOLDAT (*zieht die Pistole heraus und setzt sich neben IAN*)
Bist vorher noch nie von 'nem Mann gefickt worden?

IAN (*antwortet nicht*)

SOLDAT Hatt ich auch nicht gedacht. Ist nichts. Hab Tausende von Leuten gesehen, auf Lastwagen gepfercht wie Schweine, wollten raus aus der Stadt. Frauen warfen ihre Babys hinauf und hofften, jemand würde sich um sie kümmern. Quetschten sich gegenseitig zu Tode. Einigen floss das Kopffinnere aus den Augen. Sah ein Kind mit ganz zerfetztem Gesicht, hab ein junges Mädchen gefickt, schob sich die Hand rein und wollte meinen Saft aus sich rauskratzen, ein halb verhungertes Mann aß das Bein seiner toten Frau. Hier wurde das Gewehr geboren und wird nicht mehr sterben. Kann deinen Arsch nicht tragisch finden. Glaub nicht, dass dein Waliserarsch anders ist als jeder andere Arsch, den ich gefickt hab. Hast du bestimmt nichts mehr zu essen, ich hab 'n Scheißhunger.

IAN Wirst du mich töten?

SOLDAT Immer den eigenen Arsch retten.

Der SOLDAT packt IANS Kopf mit beiden Händen.

Er stülpt seinen Mund über eines von IANS Augen, saugt es heraus, beißt es ab und isst es.

Er macht dasselbe mit dem anderen Auge.

SOLDAT Er hat ihre Augen gegessen.
Armer Scheißkerl.
Armer Schatz.
Armes beschissenes Dreckschwein. (64-65)

In der vierten Szene hat Cate wie in den ersten zweien weniger Regieanweisungen als Ian (62 vs. 63), diesmal jedoch spricht Ian bei jeder seiner Anweisungen, während sämtliche nonverbalen Handlungen auf Cate abfallen: sie berührt seinen Kopf und streichelt seine Haare (vgl. Seite 67); sie zieht dann ihre Hand zurück und sieht ihn an (vgl. Seite 68); sie denkt intensiv nach, ob sie ihm die Pistole geben soll, damit er sich erschießen kann und gibt ihm die Pistole schließlich (vgl. Seite 71); und sie bricht am Ende der Szene in schallendes Gelächter aus (vgl. Seite 71). Damit entfallen von den Redeanteilen in dieser Szene nur 55 auf Cate, während Ian 63 hat. Darüber hinaus sind Ians Redeanteile auch länger als Cates, er ist also scheinbar sprachlich wieder in seiner dominanten Rolle. Cate jedoch weiß sich mittlerweile Ian gegenüber durchzusetzen und das wird auch in ihrer Rede reflektiert:

IAN Hast du Matthew gesehen?

CATE Nein.

IAN Kannst du ihm was von mir sagen?

CATE Er ist nicht hier.

IAN Sag ihm -

	Sag ihm -
CATE	Nein.
[...]	
IAN	Sag ihm -
CATE	ICH KANN NICHT.
IAN	Bleibst du bei mir, Cate?
CATE	Nein.
[...]	
IAN	Fasst du mich an?
CATE	Nein. (66-67)

Ian ist, wie er es bereits im obigen Zitat gegenüber dem Soldaten war, auch hier sehr zögerlich in seiner Sprachverwendung. Er stellt viele Fragen, was in der Konversationsanalyse eher Frauen zugeschrieben wird, und er führt seine Sätze nicht zu Ende. Auch das ist ein Aspekt von weiblich konnotiertem Gesprächsverhalten:

„Die Diskussion syntaktischer Formen war längste Zeit dominiert von der Überzeugung, daß Frauen zur Äußerung vollständiger Aussagen unfähig seien. So läßt Jespersen sie hauptsächlich in Fragmenten sprechen und meint, »daß die Frauen viel öfter als die Männer mitten in der Rede aufhören und den Satz unbeendet lassen, weil sie zu sprechen anfangen, ohne das, was sie sagen wollen, zu Ende zu denken.« (Postl 1991, 56)

Die Tatsache, dass Ians Gesprächsverhalten jetzt typisch weiblich ist, zeigt, dass er keinesfalls mehr in einer dominanten Rolle ist und unterstreicht seinen zunehmenden Machtverlust, den er bisher gezielt kaschiert hat, indem er sich zumindest sprachlich überlegen zeigte. Cate hingegen wirkt im obigen Zitat durch das in Großbuchstaben geschriebene „ICH KANN NICHT“ zum ersten Mal im ganzen Stück richtig energisch und bestimmt. Zwar ist sie, abgesehen von Ian, der einmal laut flucht (vgl. Seite 48), die einzige im Stück, deren Reden manchmal in Großbuchstaben gedruckt werden; in der zweiten Szene jedoch drückt es eher Cates Panik aus, wenn sie schreit „MACH NICHT AUF MACH NICHT AUF MACH NICHT AUF“ (Seite 49), als es an der Tür klopft. In der ersten Szene wirkt es relativ bestimmt, als Cate schreit „ICH KANN NICHT“ (Seite 23) als Ian sie dazu überreden will, ein Schinkensandwich zu essen, obwohl sie Vegetarierin ist, doch der Effekt ist hier ein ganz anderer, da sie Ian, im Gegensatz zum

obigen Zitat aus der vierten Szene, keine persönliche Bitte abschlägt und da sie ihm allgemein noch sehr unterlegen ist.

Die fünfte Szene ist die kürzeste im Stück. Ian hat hier 23 Regieanweisungen und spricht auch jedes Mal; bei Cate sind es 21, wobei sie nur 20 Mal redet, weil eine Anweisung (*antwortet nicht*) (Seite 73) lautet. Jedoch ist auch in dieser Szene Cate die Dominantere, was sich sprachlich dadurch zeigt, dass sie Ian als „dummes Schwein“ (Seite 75) beschimpft und dass Ian, wie schon in der vierten Szene, Sätze unbeendet lässt:

CATE	Ich bin hungrig.
IAN	Ich weiß, ich auch. Aber. Ich würd lieber - Das ist nicht - Bitte, Cate. Ich bin blind.
CATE	Ich bin hungrig. (<i>Sie geht.</i>)
IAN	Cate? Catie? Wenn du was zu essen findest - Scheiße. (73)

Die Veränderung der Beziehung zwischen Ian und Cate wird auch sehr deutlich, wenn man betrachtet, wie Ian Cate anspricht. Kosenamen verwendet er sehr selten und zunehmend am Ende des Stückes: so sagt er in der ersten Szene einmal „Hase“ (Seite 32) und einmal „Schatz“ (Seite 33) zu ihr und in der zweiten Szene spricht er sie zweimal mit „Catie“ an (Seite 42). In der vierten Szene jedoch, als ihm der Soldat die Augen aus dem Kopf gesaugt hat und Ian daher vollkommen hilflos und auf Cate angewiesen ist, wird er liebevoller in seinen Anreden: ganze fünf Mal sagt er „Catie“ statt „Cate“ (Seiten 65, 55, 68, 69), und einmal spricht er sie mit „Schatz“ an (Seite 69). Auch in der fünften Szene, als er sie bitten will, das Essen, für das sie sich bei einem Soldaten prostituieren möchte, mit ihm zu teilen, verwendet er ihren Kosenamen, wie im obigen Zitat ersichtlich ist.

2.1.2. Blick

Als zweites Konzept, das für eine genderorientierte Analyse literarischer Werke fruchtbar sein kann, nennt Marion Gymnich den Blick:

„Als Suchraster für eine feministische und *gender*-orientierte literaturwissenschaftliche Analyse bietet sich die Frage nach der textuellen Inszenierung des männlichen und weiblichen Blickes an. Da Subjekt- und Objektpositionen maßgeblich über den Blick verhandelt und in fiktionalen Texten inszeniert werden, liefert die Frage »wer wird von wem wie gesehen?« einen produktiven Ansatzpunkt für die Frage, inwieweit Subjekt- und Objektpositionen innerhalb eines Textes männlich oder weiblich besetzt sind und in welchem Verhältnis diese Verteilung zur gesellschaftlichen Geschlechterordnung steht.“ (2010, 258)

Theorien über den Blick und dessen Implikationen auf Geschlechterverhältnisse bzw. Subjekt-Objekt-Positionen im Allgemeinen blicken wie die gendertheoretischen Konversationsanalysen auf eine ziemlich lange Tradition zurück: Mitte des letzten Jahrhunderts fanden diesbezügliche Überlegungen zunehmend Einzug in philosophische Theorien und spätestens seit 1975, als Laura Mulveys bahnbrechender Aufsatz „Visual Pleasure and Narrative Cinema“ erschien, ist auch der „*male gaze*“, der „männliche Blick“, Gegenstand gendertheoretischer und allgemeiner blicktheoretischer Untersuchungen.

Die Bedeutung des Blickes für die Entstehung von Machtverhältnissen zwischen den beteiligten Personen wurde 1977 von Michel Foucault eindrucksvoll theoretisiert: in seinem Werk *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses* (vgl. das Kapitel „Der Panoptismus“, 1995, 251-293) stellt er den Blick als zentrales Element von Macht dar, wobei es gar nicht so sehr um den tatsächlichen Blick, sondern eher um die Möglichkeit des Blickes geht. So reicht schon die bloße Sichtbarkeit aus, um Machtverhältnisse herzustellen, denn Personen, die sichtbar sind, können über den Blick kontrolliert werden und befinden sich somit in einer machtlosen Position.

Wie der Blick mit dem Geschlecht der beteiligten Personen zusammenhängt, wurde wohl am prägnantesten von John Berger formuliert, der 1972 feststellte: „*[M]en act and women appear. Men look at women. Women watch themselves being looked at.*“ (2003, 38) In diesem Zusammenhang ist es auch die schon einmal erwähnte Robin Lakoff wert, in längerem Ausmaß zitiert zu werden, da sie sehr schön zusammenfasst, welche Erkenntnisse blicktheoretische Überlegungen für die Gender Studies geliefert haben:

„[...] comments about looks are much more dangerous to a woman's already fragile grasp of power than to a man's: they reduce a woman to her traditional role of *object*, one who is seen rather than one who sees and acts. Because this is a conventional view of women, but not of men, comments about looks work much more effectively to disempower women than men, and are more hurtful to women, who have always been encouraged to view looks as a primary attribute - as men usually have not. Being the passive object of the gaze is presupposed for women, never for heterosexual men.“ (2005, 173)

Besonders der letzte Satz ist hier hervorzuheben, da Lakoff damit genau auf den Punkt bringt, wie Machtpositionen über den Blick verhandelt werden: die Frau als das generell als passiv und minderwertig konnotierte Geschlecht ist diejenige, die angeschaut wird, während der aktive und mächtige Mann sich des Blickes wie diverser anderer Mittel bedient, um sich selbst als Subjekt zu konstituieren - er entscheidet, wen er anschaut, wie er sie anschaut und wie lange er sie anschaut, während sein Objekt „Frau“ überhaupt keine Kontrolle über dieses Geschehen hat. Der Akt des Blickens spielt auch in „Zerbombt“ eine zentrale Rolle und wird untenstehend analysiert; zuvor soll jedoch noch auf den anderen Teil von Lakoffs Zitat eingegangen werden.

Lakoff zufolge sind Kommentare über ihr Aussehen zerstörerisch für Frauen, da sie eher als Männer dazu sozialisiert werden, gutes Aussehen als wichtige persönliche Eigenschaft anzusehen. In gewisser Weise werden Frauen mit solchen Aussagen doppelt objektiviert - einmal durch das Angesehen-Werden und ein weiteres Mal durch die Tatsache, dass sie und ihr Aussehen zum Gegenstand solcher Äußerungen werden. Lakoffs Erläuterungen sind besonders interessant, als es ziemlich am Beginn von „Zerbombt“ eine Episode gibt, in der sich Ian und Cate über das Aussehen des jeweils Anderen äußern:

IAN	Deine Sachen gefallen mir nicht.
CATE	<i>(schaut an sich herunter)</i>
IAN	Du siehst aus wie 'ne Lesbe.
CATE	Wie 'ne was?
IAN	Siehst nicht sehr sexy aus, das ist alles.
CATE	Oh. <i>(Sie isst weiter.)</i> Deine Sachen gefallen mir auch nicht.
IAN	<i>(schaut an sich herunter.</i> <i>(Steht dann auf, zieht sich komplett aus und stellt sich vor sie hin, nackt.)</i> Nimm ihn in den Mund.
CATE	<i>(starrt IAN an. Bricht dann in Gelächter aus.)</i>
IAN	Nein? Gut. Weil ich stinke?
CATE	<i>(lacht noch mehr)</i>

*IAN versucht sich anzuziehen, verheddert sich aber vor lauter Peinlichkeit.
Er sammelt seine Sachen ein und geht zum Anziehen ins Bad.
CATE isst und kichert in ihr Sandwich.
Vollständig bekleidet kehrt IAN zurück.
Er nimmt seine Pistole, entlädt und lädt sie wieder. (23-24)*

In der Tat wirkt Cate ein wenig verunsichert, als Ian ihr Aussehen kritisiert, denn sie schaut an sich herunter, ist also nicht vollkommen unbeeindruckt von seiner Äußerung. Sie isst dann aber dennoch unbeirrt weiter und gibt diese Kritik an Ian zurück, woraufhin er wiederum ziemlich verunsichert wirkt. Entgegen aller Erwartungen, die tradierte Geschlechterrollen hervorrufen, scheint es hier so, als wäre es Ian, den diese Kritik an seinem Aussehen mehr mitnimmt als Cate. Er reagiert daraufhin mit einer Aufforderung zum Oralverkehr und würde damit Cate in eine äußerst unterwürfige Position bringen. Sein Befehl ist somit ein Versuch, seine Machtposition wieder herzustellen; ein Versuch, der jedoch kläglich scheitert, da Cate ihn daraufhin auslacht. Nun ist Ian noch verunsicherter und sogar unfähig, sich anzuziehen, weil ihm die ganze Situation äußerst peinlich ist. Indem er ins Bad flüchtet, entzieht er sich Cates Blick; hier wird also schon ziemlich früh im Stück ein visuelles Machtverhältnis hergestellt, in dem Ian das Objekt ist.

In diesem Zusammenhang ist auch die Blicktheorie Jean-Paul Sartres erwähnenswert. 1943 entwickelt, hat Sartre damit 34 Jahre vor dem zuvor erwähnten Foucault das Hauptaugenmerk auf die Sichtbarkeit und nicht den tatsächlichen Blick gelegt. Laut Sartre können wir uns nie sicher sein, ob wir wirklich von jemand anderem angeschaut werden; durch unsere bloße Sichtbarkeit jedoch fühlen wir uns schon als Objekt dieses vielleicht nicht einmal vorhandenen Blickes:

„Wir können diesen Blick nur indirekt, im Gefühl der Scham entdecken, die wir empfinden, wenn wir uns vom Anderen beobachtet fühlen - ohne allerdings dieses Gefühl »objektiv« bestätigt zu wissen. Die Scham ist hier eine spezifische Form der Angst - der Angst vor dem negativen Urteil des Anderen über unsere Person. Durch diese Angst unterstellen wir dem Anderen Subjektivität, d. h. die Fähigkeit, uns zu sehen und zu beurteilen. Unter dem Blick des Anderen schämen wir uns unseres Körpers, unseres Aussehens, unseres Benehmens - des ganzen Bildes, mit dem wir uns der Welt zeigen. Der bloße Verdacht, dass der fremde Blick mich beobachtet, genügt, um diese allumfassende Scham hervorzurufen.“ (Grojs 2000, 80)

Ein Machtverhältnis wird in der obigen Episode jedoch nicht nur über den Blick hervorgebracht, sondern es wird auch nochmals sehr deutlich, welche Bedeutung die Kategorie Stimme in diesem Stück hat. Als Cate Ians Aussehen kritisiert, versucht er noch seine Machtposition zu bewahren; so richtig peinlich wird ihm die Situation jedoch erst, als

Cate anfängt zu lachen. Als sie ihn dann immer mehr auslacht, muss er letztendlich ins Bad verschwinden; es ist also nicht nur ihr Blick, sondern auch ihr Gelächter, vor dem er flüchtet, was sehr schön verdeutlicht, welchen Effekt die Stimme haben kann, auch wenn sie gar nicht zum Sprechen eingesetzt wird.

An dieser Stelle lohnt sich nun ein kurzer psychoanalytisch-feministischer Exkurs zu Hélène Cixous, die Lachen als subversiven Akt ansieht (Bray 2004, 65) und der Meinung ist „[...] that laughter is set off when we are not afraid. When we see that the immense is not overwhelming [...].“ (Cixous 1997, 21) Wenn wir die Szenen betrachten, in denen Cate Ian auslacht - nach seiner Aufforderung zum Oralverkehr (Seite 24); als ein Auto eine Fehlzündung hat und er erschrickt (Seite 44); als er ihr die Pistole an den Kopf hält, sie ihn auffordert, sie zu erschießen und er es nicht macht (Seite 50) - so befinden sich darunter zwei Momente, in denen sie in einer lebensbedrohlichen Situation ist oder Ian versucht, sie in eine unterwürfige Position zu bringen. Mit ihrem Lachen drückt sie nun ihre komplette Angstlosigkeit aus und zeigt Ian, dass sie sich von ihm nicht einschüchtern lässt. Ian lacht Cate zwar auch aus - als sie ihm von ihrer Bewerbung erzählt (Seite 24), als sie vor ihrem ersten Ohnmachtsanfall zu zittern anfängt (Seite 25) und als sie ihn fragt, weshalb er sich das Rauchen nicht abgewöhnt (Seite 26) - doch sein Lachen ist bei Weitem nicht so aussagekräftig wie Cates, da er sich hier nicht in Situationen befindet, in denen er von Cate bedroht wird. Ein einziges Mal findet sich eine Situation, die Cates Bedrohung durch Ian ansatzweise ähnlich ist: am Beginn der zweiten Szene bemerkt Ian Cates Hass ihm gegenüber, sagt ihr, dass sie ihn erschießen soll und wirft sogar noch die Pistole in ihre Richtung. Als Cate jedoch nicht reagiert, glückt er nur und geht ins Bad (Seite 41). Im Gegensatz zu Cate wird er nicht tatsächlich mit der Waffe bedroht; sein Lachen ist also stets nur ein leicht herablassender Akt, mit dem er die ihm scheinbar unterwürfige Cate belächelt. Cates Lachen ist jedoch in Anlehnung an Cixous höchst subversiv, da sie damit schon sehr früh im Stück, zu einem Zeitpunkt wo sie noch stottert und auf verschiedene Weise noch als die Unterwürfige der beiden erscheint, zeigt, dass sie keineswegs am subordinierten Ende der Machtverhältnisse ist, sondern Ian zumindest ebenbürtig, wenn nicht sogar überlegen ist.

Wie schon zuvor bei der Stimme würde sich auch beim Konzept des Blickes eine Häufigkeitsanalyse anbieten, um festzustellen, wer wen wie oft ansieht und wer demnach, rein quantitativ gesehen, die visuelle Subjekt- bzw. Objektposition einnimmt. Im Gegensatz zum Konzept der Stimme liefert eine solche Analyse beim Blick zwischen Cate

und Ian jedoch keine wertvollen Ergebnisse für eine Interpretation des Stücks, da sie einander gleich oft, nämlich exakt neunmal, in irgendeiner Art und Weise ansehen. Was hingegen schon weitaus interessanter ist in Hinblick auf die verhandelten Machpositionen in diesem Stück, ist genau diese Art, wie sich Ian und Cate ansehen.

In der ersten Szene sind diese Arten des Blickes noch relativ ausgewogen - die Regieanweisungen lauten bei beiden gleichermaßen, dass sie den/die Andere/n „ansehen“ (vgl. Seiten 20, 21 und 25), beziehungsweise „anstarren“ (vgl. Seiten 24 und 36). Gegen Ende der Szene jedoch lächelt Cate Ian freundlich an (vgl. Seite 36). Der Blick wird hier also gar nicht als solcher erwähnt, sondern nur über den Akt des Lächelns impliziert, unterstreicht jedoch die schon oben erwähnte Tatsache, dass Cate ein grundsätzlich sehr freundlicher und gutmütiger Mensch ist.

In Übereinstimmung mit dem Konzept der Stimme ändern sich auch in Hinblick auf den Blick die Machpositionen zwischen Cate und Ian nach der ersten Szene massiv. Ians Regieanweisungen lauten in der zweiten Szene „*Er schaut auf und entdeckt CATE [...]*“ (Seite 40), „*er [...] betrachtet CATE*“ (Seite 41), „*er [...] sieht [...] CATE an*“ (Seite 42), „*[er] sieht für eine Weile zu [als sie einen Anfall hat]*“ (Seite 48) und er „*starrt sie an*“ (Seite 50). Vorwiegend handelt es sich hier also um neutrale und relativ emotionslose Beschreibungen des Blickens. Erst das Starren bringt eine Wertung in den Blick, da es sich hier um eine längere, bewegungslose Art des Sehens handelt, die Verwirrung oder Unmut, aber im Allgemeinen keine Freundlichkeit, ausdrückt. Somit würde dieser Blick die bestarrte Cate in diesem Moment in die untergeordnete Objektposition rücken; wäre da nicht der Kontext, den man natürlich nicht außer Acht lassen kann:

CATE MACH NICHT AUF MACH NICHT AUF MACH NICHT AUF

Sie wirft sich aufs Bett und steckt den Kopf unter ein Kissen.

IAN Halt die Klappe, Cate.

Er zieht das Kissen weg und hält ihr die Pistole an den Kopf.

CATE Drück ab. Na los, erschieß mich. Schlimmer als das, was du bisher gemacht hast, kann es nicht sein. Erschieß mich, wenn du willst, und dann zielst du auf dich und tust der Welt einen Gefallen.

IAN (*starrt sie an*)

CATE Ich hab keine Angst vor dir, Ian. Na los.

IAN (*lässt von ihr ab*)

CATE	(lacht)
IAN	Mach die Tür auf und lutsch dem Wichser den Schwanz. (49-50)

Auf den ersten Blick wirkt Cate hier sehr unterwürfig, als sie ohne die geringste Gegenwehr Ian dazu auffordert, sie zu erschießen. Ians Starren drückt hier wohl große Verwirrung aus, denn auf diese Reaktion hin wiederholt sie ihre Aufforderung und sagt ihm noch dazu, dass sie keine Angst vor ihm hätte. Und genau hier zeigt sich, dass Cate gar nicht die unterwürfige Machtlose ist: Machtspielchen funktionieren nur, wenn sie auch wirklich Macht demonstrieren und die machtausübende Person merkt, dass sie Angst beim Opfer auslösen kann. Zeigt das Opfer die erwünschte Reaktion jedoch nicht und demonstriert seine Angstlosigkeit auch noch dermaßen wie Cate im obigen Zitat, werden die beiden ebenbürtig. Das zeigt sich auch sehr schön in dem obigen Zitat, da Ian nun von Cate ablässt und im Sinne eines *doing gender* wieder auf sprachliche Mittel (Befehle und Kraftausdrücke) zurückgreift, um zu versuchen, seine machtvolle Position zu wahren.

Im Gegensatz zu Ians Blicken sind Cates Blicke in der zweiten Szene bei weitem nicht so neutral. Schon alleine das Starren nimmt bei ihr die Hälfte der visuellen Regieanweisungen ein, doch manche von diesen sind noch dazu sehr emotionsgeladen. So starrt sie ihn einmal „voller Hass“ an (Seite 41) und sieht ihn ein anderes Mal „angewidert“ an (Seite 49). Solche detaillierten Beschreibungen des Blickes kommen im ganzen Stück nur Cate zu. Die Art, wie sie ihn ansieht, macht Cates Abneigung gegen Ian mitunter am deutlichsten und verstärkt ihre machtvolle Position, die sie durch die Tatsache, dass sie das Subjekt des Blickes ist, ohnehin schon innehat, noch viel mehr.

Cate verlässt im Laufe der zweiten Szene das Zimmer und der Soldat kommt herein. Auch hier werden Machtverhältnisse über den Blick in Übereinstimmung mit dem Konzept der Stimme ausgehandelt. Im Gegensatz zu den Blicken zwischen Ian und Cate ist hier jedoch schon eine quantitative Analyse sehr aufschlussreich, da Ian den Soldaten drei Mal ansieht, der Soldat Ian jedoch fünf Mal, was einerseits nur ein wenig mehr als der Hälfte dieser Regieanweisungen entspricht, andererseits aber in der doch relativ kurzen Zeit, die der Soldat anwesend ist, ein nicht unbeträchtlicher Unterschied ist. Dieser wird verstärkt durch die Dauer der Blicke: zweimal in dieser Szene hat der Soldat, während er etwas anderes macht, „die Augen stets auf Ian gerichtet“ (vgl. Seiten 52 und 55), und einmal sieht er „Ian sehr lange an“ (vgl. Seite 56). Ian als das Objekt des Blickes ist demnach in der machtniedrigeren Position und verweilt auch ziemlich lange in ebendieser.

Was in den Szenen mit dem Soldaten jedoch weitaus interessanter für eine Interpretation der Machtverhältnisse ist als der Blick, ist der Blick, der gar nicht mehr stattfindet. Am Ende der dritten Szene finden wir folgende Situation vor:

*Der SOLDAT dreht IAN mit einer Hand um.
Mit der anderen hält er IAN den Revolver an den Kopf.
Er zieht IAN die Hose herunter, macht seine eigene auf und vergewaltigt ihn - mit geschlossenen Augen, während er an IANS Haaren riecht.
Der SOLDAT weint sich die Seele aus dem Leib. (Seite 64)*

Kurz darauf saugt der Soldat Ian die Augen aus seinem Kopf und isst diese (vgl. Seite 65).

Hier finden wir innerhalb kürzester Zeit gleich zwei Beispiele für den nicht mehr vorhandenen Blick, wobei es beide Male wieder der Soldat ist, der als der machtvollere der beiden Männer erscheint. Während der Soldat Ian vergewaltigt, ist letzterer zwar nicht mehr das Objekt des Blickes vom Soldaten, doch wird auf sehr erniedrigende Weise dessen sexuelles Objekt. Und obwohl der Soldat keinen objektivierenden Blick mehr ausübt, sind es gerade diese Freiheit, selbst den Blick zu verschließen, und die Tatsache, dass er kurz darauf Ian die Augen aussagt und ihm damit den eigenen Blick für immer verwehrt, die den Soldaten hier zum Mächtigeren machen.

Nachdem der Soldat sich selbst erschossen hat, bleibt Cate, die sich über das Konzept des Blickes ohnehin schon als machtvoller als Ian herausgestellt hat, in dieser Position. Nicht nur hat Ian seinen Blick verloren; auch seine Augen, die Symbol seines Blickes bleiben hätten können, sind nun im Inneren des Soldaten für immer verschwunden. Interessanterweise jedoch verliert nun der Blick überhaupt an Bedeutung im Stück und es gibt nicht mehr so viele Regieanweisungen, die sich auf den Blick beziehen, wie vor diesem Vorfall; was auch nicht notwendig ist, da der Soldat tot und Ian augenlos ist; Cate somit ohnehin die einzige ist, die sich über den Blick als Subjekt konstituieren kann.

2.1.3. Körper

Auch dieser Kategorie kommt in „Zerbombt“ eine zentrale Rolle zu, da das Hauptaugenmerk im Stück auf dem Körper und dessen Funktionen (Nahrungsaufnahme, Exkretion, Sexualität) sowie auf körperlicher Gewalt liegt. Laut Marion Gymnich sind für

eine Analyse von Texten entlang dieses Konzepts nicht nur explizite Beschreibungen von Körpern sehr aufschlussreich, sondern

„auch Aspekte wie die Darstellung der Bewegung im Raum oder das Berührungsverhalten von männlichen und weiblichen Figuren [können] als Ausdruck der inszenierten Vorstellungen von geschlechtsbezogener Körperlichkeit und als Aspekt des Aushandelns von Weiblichkeit und Männlichkeit gelten.“ (2010, 259)

Explizite Beschreibungen von Körpern sind in diesem Stück gegenüber der Beschreibung vom Bewegungs- und Berührungsverhalten der handelnden Personen in der Minderheit. Wenn Körper explizit beschrieben werden, werden sie dies jedoch ausschließlich als nackt, in irgendeiner Art und Weise krank, oder als Areal extremer Gewaltausübung. Der konventionelle bekleidete, gesunde Körper existiert als solcher nicht in „Zerbombt“.

Ians Körper wird am häufigsten beschrieben, wobei auffallend ist, dass er als einziger regelmäßig nackt bzw. nur mit einem Handtuch um die Hüfte bekleidet ist. Drei Mal (vgl. Seiten 19, 20 und 41) finden wir Regieanweisungen, laut denen Ian mit eben nur diesem Handtuch um die Hüfte geschlungen ins Bad oder vom Bad zurück ins Zimmer geht. Einmal (nachdem Cate sein Aussehen kritisiert hat; vlg. oben), zieht er sich sogar komplett aus, was bei Cate und beim Soldaten nie vorkommt.

Hauptsächliches Augenmerk bei den Beschreibungen von Ians Körper liegt jedoch auf seiner Krankheit. Auf Seite 27 beschreibt er selbst einen seiner Lungenflügel, der ihm entfernt werden musste, als einen „Klumpen fauliges Schweinefleisch“. Am Beginn der zweiten Szene können wir dann das volle Ausmaß seiner Krankheit miterleben:

*IAN geht zur Minibar. Sie ist leer.
Er entdeckt die Ginflasche unter dem Bett und gießt den halben Rest daraus in ein Glas.
Er nimmt den ersten Schluck und wird von Schmerzen überwältigt.
Er wartet darauf, dass sie aufhören, aber vergeblich. Sie werden schlimmer.
IAN umklammert seine Seite - sie werden extrem.
Er fängt an zu husten und hat akute Schmerzen im Brustkorb, jedes Husten zerreißt förmlich seine Lunge.*

CATE wacht auf und sieht IAN zu.

*IAN fällt auf die Knie, stellt vorsichtig das Glas ab und ergibt sich den Schmerzen.
Es sieht ganz so aus, als würde er sterben.
Alles, sein Herz, seine Lunge, Leber und Nieren, wird angegriffen, und unwillkürlich schluchzt er erstickt.*

Genau an dem Punkt, wenn es scheint, dass er das nicht überleben wird, lassen die Schmerzen nach.

Sehr langsam klingen sie ab, bis sie ganz weg sind.

IAN liegt als zusammengekrümmtes Bündel am Boden. (40)

Kurz darauf (vgl. Seite 48) folgt ein weiterer Hustenanfall unter Schmerzen.

Cates Körper fallen hingegen nicht so viele Beschreibungen zu wie Ians. Teile ihres Körpers werden ab und zu in sexuellen Handlungen erwähnt; ihr Körper als Ganzes wird jedoch nur während ihrer Anfälle beschrieben (vgl. Seiten 25 und 42) und wird damit im wahrsten Sinne des Wortes zum ohnmächtigen Objekt, an dem Ian seine Fantasien ausleben kann:

CATE zittert und japst nach Luft.

Sie wird ohnmächtig.

IAN geht zu ihr, nimmt die Pistole und steckt sie wieder ins Halfter.

Dann legt er CATE rücklings aufs Bett.

Er hält ihr die Pistole an den Kopf, legt sich zwischen ihre Beine und simuliert Sex.

Als er kommt, setzt sich CATE mit einem Schrei kerzengerade auf. (42)

Wir haben es in „Zerbombt“ also mit zwei kranken Körpern zu tun; einem, der an Ohnmachtsanfällen leidet und einem, dessen Krankheit nicht genau erläutert wird, der aber von Lungenkrebs befallen sein dürfte. Während ihrer Anfälle werden beide Körper zum ohnmächtigen Objekt der anderen Person - Ians Körper wird zum Objekt von Cates Blick und Cates Körper wird zum Objekt von Ians sexuellen Annäherungen, gegen die sie sich, als sie noch bei Bewusstsein war, gewehrt hat. Diese Objektivierungen sind von gänzlich unterschiedlicher Natur und obwohl es schlimmer erscheint, sich an jemandem sexuell zu vergreifen, als jemanden bloß anzustarren, haben wir schon gemerkt, welche Auswirkungen Cates Blick auf Ian hat. Cates Körper ist darüber hinaus nicht permanent krank - wie oben erläutert, sind ihre Anfälle eher am Beginn des Stückes situiert, während es mit Ians Gesundheit jedoch stetig bergab geht. Cates Körper wird also als der gesündere, vitalere, dargestellt, während Ians Körper bloß eine gerade noch lebensfähige Hülle ist.

Besonders interessant in Hinblick auf Körperbeschreibungen ist die Tatsache, dass der Körper des Soldaten nie explizit beschrieben wird, sondern er immer als derjenige dargestellt wird, der Gewalt an anderen Körpern ausübt, wie unter anderem aus dem folgenden Zitat ersichtlich wird:

SOLDAT Hab 'ner Frau das Genick gebrochen. Ihr ein Messer zwischen die Beine
gebohrt, beim fünften Stich knackte die Wirbelsäule. (61)

Nachdem traditionellerweise der Frau alles Körperliche zugeschrieben wird, sind die Beschreibungen der Körper Ians und des Soldaten höchst aufschlussreich, was das Aufbrechen traditioneller Geschlechterrollen betrifft. Ian wird dadurch, dass er öfter beschrieben wird, mehr auf seinen Körper reduziert als Cate und befindet sich damit in einer als eher weiblich konnotierten Rolle. Dieser Eindruck wird verstärkt in der letzten Szene, kurz bevor Cate zurückkommt, in der nur von Ians Körper und seinen Funktionen die Rede ist:

Dunkel.

Licht.

IAN, der sich mit bloßen Händen erwürgt.

Dunkel.

Licht.

IAN, der schießt.

Und dann mit Zeitungspapier sauber machen will.

Dunkel.

Licht.

IAN, der hysterisch lacht.

Dunkel.

Licht.

IAN, der einen Albtraum hat.

Dunkel.

Licht.

IAN, der weint, große blutige Tränen.

Als Trost hält er den Körper des SOLDATEN im Arm.

Dunkel.

Licht.

IAN, der völlig reglos daliegt, ganz schwach vor Hunger.

Dunkel.

Licht.

IAN zieht das Kreuz aus dem Boden, reißt den Boden auf und hebt den Körper des Babys heraus.

Er isst das Baby.

Die Reste wickelt er wieder in die Babydecke und legt das Bündel zurück in das Loch.

Eine sehr kurze Pause, dann klettert er hinterher und legt sich hin, sein Kopf schaut aus dem Boden heraus.

Erleichtert stirbt er.

Durch das Dach beginnen Regentropfen auf ihn zu fallen.

Schließlich.

IAN Scheiße. (74-75)

Der Körper des Soldaten wird im Gegensatz zu Ians nur einmal explizit erwähnt, und zwar in der obigen Episode, als der Soldat schon tot ist. Zu Lebzeiten steht er also in ausgeprägtem Gegensatz zu Ian, und befindet sich durch seine nicht explizit erwähnte Körperlichkeit in einer klassisch männlichen Rolle.

Die Darstellung der Bewegung im Raum zeigt die handelnden Personen anfangs, wie schon zuvor das Konzept der Stimme, in sehr traditionellen Rollenzuschreibungen. So beginnt das Stück damit, dass Cate in der Tür stehen bleibt, Ian jedoch sofort zur Bar und dann ins Bad geht, womit er also bewegungstechnisch in einer sehr aktiven Rolle ist. Cate fängt erst an, sich zu bewegen und das Zimmer zu erkundschaffen, als Ian im Bad ist. Während sie jedoch in ihren Bewegungen dann wieder eher passiv wird, bewegt sich Ian nach wie vor sehr viel: er geht ständig zwischen dem Zimmer und dem Bad hin und her, er geht zum Telefon und zur Tür und beansprucht somit den ganzen Raum für sich. Cate hingegen hat bald ihren ersten Ohnmachtsanfall (vgl. Seite 25), der ultimatives Symbol ihrer Bewegungslosigkeit ist.

Dieses Ungleichgewicht an Bewegung beginnt sich in der zweiten Szene zu relativieren. Cate erleidet zwar einen zweiten Ohnmachtsanfall und bewegt sich noch immer nicht so viel wie Ian, der hier ständig zwischen Schlafzimmer und Bad hin und her pendelt (vgl. Seite 41), doch sie stürzt sich auf Ian und prügelt ihn (vgl. Seite 42), sie geht einmal ins Bad und zurück (vgl. Seite 49), sie geht zur Tür und versucht diese aufzumachen (vgl. Seite 50), und geht letztendlich wieder ins Bad, aus dem sie nicht mehr hervorkommt (vgl. Seite 50). Da es hier schon annähernd gleich viel Bewegung von Ian und Cate gibt, beginnen sich die tradierten Rollen des aktiven Mannes und der passiven Frau aufzulösen. Die beginnende Passivität Ians wird verstärkt durch den Soldaten, der ins Zimmer kommt, als Cate es verlassen hat. Der Soldat durchsucht das Zimmer und das Bad während Ian „voller Panik“ (Seite 53) wartet; hier nimmt also der Soldat den Raum in Anspruch und etabliert sich damit selbst als der Machtvollere.

Von nun an wird das Stück sehr statisch, da es in den letzten drei Szenen allgemein sehr wenig Bewegung gibt. In der dritten Szene geht überhaupt niemand durch den Raum, und in der vierten und fünften Szene werden traditionelle Rollenzuschreibungen komplett aufgebrochen, da es in beiden Szenen nur Cate ist, die sich bewegt. Gerade in der letzten Szene kristallisiert sich Cate als die ultimativ Aktivere und Mächtigere heraus, da Ian nun explizit als reglos daliegend beschrieben wird (vgl. Seite 74) und die letzte Bewegung des Stückes ist, dass Cate sich von ihm wegsetzt, „zusammengekauert, um sich warm zu halten“ (Seite 75). Obwohl sie ihn also kurz zuvor noch mit dem Essen, für das sie sich prostituieren musste, gefüttert und sich also sehr fürsorglich Ian gegenüber verhalten hat, zeugt diese eine Bewegung, die Tatsache, dass sie sich lieber von ihm wegsetzt, obwohl ihr kalt ist und sie sich eigentlich gegenseitig wärmen könnten, von ihrer enormen Abneigung gegen Ian.

Während die Darstellung der Bewegung anfangs noch sehr deutlich traditionelle Geschlechterzuschreibungen zeigt und diese erst allmählich aufbricht, weisen die handelnden Personen in ihrem Berührungsverhalten von Anfang an äußerst widersprüchliches Verhalten auf. Betrachtet man das Berührungsverhalten zwischen Ian und Cate, so fällt auf, dass er die Berührungen häufiger initiiert als sie, also hier wieder einen aktiveren Part einnimmt. Die Berührungen, die von Ian ausgehen, sind häufig sexueller Natur, wie im folgenden Zitat:

*IAN küsst sie.
Sie erwidert den Kuss.
Er schiebt seine Hand unter ihr Oberteil und lässt sie zu ihren Brüsten gleiten.
Mit der anderen Hand macht er seine Hose auf und fängt an zu masturbieren.
Er will ihr das Oberteil ausziehen.
Sie stößt ihn weg. (30)*

Während Ian solche Annäherungen ziemlich häufig unternimmt, ist Cate diejenige, die diese Berührungen wieder unterbricht, was abgesehen vom obigen Zitat auch noch an anderer Stelle (vgl. Seiten 28 und 31) ersichtlich ist. Wie häufig deutlich wird, empfindet sie sogar einen gewissen Ekel und Abscheu vor Ians Berührungen:

*Leidenschaftlich küsst er sie, dann geht er zur Tür.
Sobald er ihr den Rücken zukehrt, wischt sich CATE über den Mund. (33)*

Nicht alle Berührungen Ians sind jedoch sexueller Natur. Während ihres ersten Anfalls versucht er, Cate wieder zu Bewusstsein zu bringen:

IAN

Cate?

(Er dreht sie um und zieht ihr die Augenlider hoch.

Er ist ratlos.

Er holt ein Glas Gin und betupft ihr damit das Gesicht.) (25)

Kurz darauf, als er durch seine sexuellen Annäherungen fast einen weiteren Anfall auslöst, streicht er Cate übers Gesicht um sie zu beruhigen (vgl. Seite 30); eine Geste, die, angesichts seines sonstigen Verhaltens Cate gegenüber, ungemein liebevoll wirkt. Auch noch etwas später im Stück ist er sehr zärtlich ihr gegenüber, obwohl Cate ihn kurz davor in den Penis gebissen hat:

Sie zittert.

IAN sieht für eine Weile zu, dann nimmt er sie in den Arm.

Sie zittert immer noch, also umarmt er sie ganz fest, damit sie aufhört. (48)

Ian erscheint in seinen Berührungen also als eine sehr widersprüchliche Person, da er einerseits eine zärtliche Seite zu haben scheint, aber sich Cate andererseits gegen ihren Willen immer wieder sexuell annähert.

Cate hingegen zeigt solche Zärtlichkeit in ihren Berührungen erst ziemlich spät im Stück. In der ersten Hälfte des Stücks ist es nur zweimal sie, die Berührungen initiiert, und sie wirkt dabei durchgehend aggressiv:

Er langt nach seiner Jacke und steckt einen Arm durch ein Loch.

Er starrt auf die kaputte Jacke, dann sieht er CATE an.

Eine sehr kurze Pause, dann stürzt sie sich auf ihn und prügelt wie wild auf seinen Kopf ein.

Er drückt sie aufs Bett, während sie weiter tritt, boxt und beißt.

Sie nimmt die Pistole aus dem Halfter und zielt auf seinen Schritt.

Ruckartig fährt er zurück. (42)

Kurz nach dieser Episode folgt die scheinbare Verführungsszene, und obwohl wir wissen, dass sich Cate damit für Ians Verhalten in der vorhergehenden Nacht rächt, ist es doch frappierend, dass wir das volle Ausmaß von Cates Gewaltbereitschaft hautnah miterleben, während wir Ians Gewalttätigkeit nur folgendermaßen nacherzählt bekommen:

IAN Cate, ich werd dich eigenhändig erschießen, wenn du nicht aufhörst.
Ich hab's dir erzählt, weil ich dich liebe, nicht, um dir Angst zu machen.

CATE Tust du nicht.

IAN Doch, widersprich nicht. Und du liebst mich.

CATE Nicht mehr.

IAN Gestern Nacht schon.

CATE Ich wollte das nicht machen.

IAN Dachte, dir hat's gefallen.

CATE Nein.

IAN Laut genug warst du.

CATE Es hat wehgetan.

IAN Stella hab ich's dauernd mit der Zunge besorgt, der tat's nie weh.

CATE Du hast mich gebissen. Blutet immer noch. (46-47)

Zärtlichkeit in ihren Berührungen zeigt Cate nur ein einziges Mal, und das in der vierten Szene, als der Soldat schon tot ist und Ian ihr durch seine fehlenden Augen und allgemeine körperliche Schwäche nichts mehr anhaben kann. Doch selbst hier muss Ian darum bitten und ist der Moment nur von kurzer Dauer:

IAN Fasst du mich an?

CATE Nein.

IAN Damit ich weiß, du bist da.

CATE Du kannst mich doch hören.

IAN Ich tu dir nicht weh, ich versprech's.

CATE *(geht langsam zu ihm und berührt seinen Kopf)*

IAN Hilf mir.

CATE *(streichelt seine Haare)*

IAN Bin sowieso bald tot, Cate.
Und es tut weh.
Hilf mir zu -
Hilf mir -
Mach
Schluss

CATE *(zieht ihre Hand zurück)* (67-68)

Betrachtet man nun die Art und Weise, wie der Soldat Ian berührt (alle Berührungen zwischen den beiden werden vom Soldaten initiiert), so zeigt dieser dieselbe Widersprüchlichkeit wie Ian zuvor in seinen Berührungen an Cate, da er ihn einmal „sehr zärtlich“ küsst (Seite 64), ihn kurz darauf jedoch vergewaltigt und anschließend seine Augen isst (vgl. Seite 65).

Obwohl der Soldat und Ian in ihren Berührungen anderen Personen gegenüber bei weitem gewalttätiger erscheinen als Cate (obwohl Cate Ian in den Penis beißt und ihn schlägt, übersteigt die Anzahl der unerwünschten sexuellen Annäherungen Ians an Cate diese Übergriffe doch enorm), bedarf das Berührungsverhalten der drei noch näherer Betrachtung. Wie oben erwähnt, ist Cate nur ein einziges Mal annähernd liebevoll in ihren Berührungen an Ian, und das erst, als er sie zweimal darum geben hat. Ian und der Soldat jedoch, so gewalttätig sie andererseits auch sein mögen, müssen nicht erst explizit zu Zärtlichkeit aufgefordert werden; sie haben von sich aus Momente, in denen ihre Berührungen nicht gewaltsamer Natur sind. Von besonderer Bedeutung ist hier nun auch die Art, in der sich Ian Cate sexuell annähert: meist handelt es sich hier um Küsse oder er masturbiert, alleine oder mit ihrer Hand um seinen Penis, und obwohl diese Avancen unerwünscht und daher natürlich keinesfalls tolerabel sind, kann sich Cate jedes Mal ziemlich leicht losreißen und diese wieder unterbinden. Des Weiteren fügt ihr Ian in keiner dieser Annäherungen körperliche Verletzungen zu und das einzige Mal, wo er sie tatsächlich verletzt hat, wird, wie oben beschrieben, nur nacherzählt. Ian wird hier also zwar als gewaltsamer Mann präsentiert, doch diese Gewalttätigkeit hat ihre Grenzen und wird uns in ihrem extremsten Ausmaß nur im Gespräch der beiden wiedergegeben. Cates Gewalt während der scheinbaren Verführungsszene müssen wir jedoch mitverfolgen und obwohl diese als Rache durchaus nachvollziehbar ist, erleben wir also ihre Gewalttätigkeit in ganz anderer Intensität als Ians.

Der Soldat, obwohl er kurz zärtlich ist, ist der gewaltsamste von allen, da er Ian nicht nur vergewaltigt, sondern ihm daraufhin auch den Revolver in den Anus schiebt und seine Augen aussaugt und isst. Auch diese Gewalt müssen wir hautnah miterleben; was die Machtverhältnisse, die sich über das Konzept Körper herstellen, betrifft, ist also der Soldat am obersten Ende, da er im Gegensatz zu den anderen in seiner Körperlichkeit nie explizit erwähnt wird, nicht krank ist und Gewalttätigkeit in höchstem Ausmaß präsentiert. Cate ist, wie schon durch die anderen Konzepte, auch hier Ian gegenüber mächtiger: sie besitzt den gesünderen Körper, ist in ihren Berührungen gewalttätiger als Ian und zeigt ihre

machtvollere Position ultimativ in der Tatsache, dass sie sich am Ende des Stücks von ihm wegesetzt.

2.1.4. Handlungsermächtigung / *agency*

Mit ihrem vierten Konzept will Marion Gymnich der Frage nachgehen, ob „sich eine Korrelation zwischen dem Geschlecht der Figuren und deren Einfluss auf den Handlungsverlauf ausmachen [lässt]“ (2010, 259). Besonders signifikante Wendepunkte in der Handlung seien hierbei zu untersuchen.

Wie sich in den obigen Ausführungen unschwer erkennen lässt, handelt es sich bei den Konzepten Stimme, Blick, Körper, und Handlungsermächtigung um eng miteinander verknüpfte und ineinander verwobene Kategorien. Insbesondere das letzte Konzept der Handlungsermächtigung ist nun nicht mehr ohne die obigen Konzepte zu denken, da jede sprachliche Äußerung, jeder getätigte Blick, und jede Bewegung im Raum oder Berührung auch schon eine Handlung war. Vieles, was sich über den Handlungsverlauf in „Zerbombt“ sagen lassen könnte, wurde bereits in den anderen Kapiteln untersucht, ist also an dieser Stelle redundant und soll daher nur mehr kurz erwähnt werden.

Betrachtet man den Handlungsverlauf in „Zerbombt“, so tritt der erste signifikante Wendepunkt mit Beginn der zweiten Szene ein als Cate, wie im ersten Teil dieses Kapitels erwähnt, sich von Ian nicht mehr einschüchtern lässt und dies mit dem Wort „Wichser“ demonstriert. Plötzlich erscheint sie ihm gegenüber sehr feindselig: sie sagt ihm, er soll an seinem Frühstück ersticken, sie prügelt ihn und bedroht ihn mit seiner Pistole (vgl. Seite 42). Gleich darauf fängt sie jedoch zu stottern an und scheint somit wieder in ihrer alten, machtlosen Rolle zu sein. Nach ihrem anschließenden Ohnmachtsanfall folgt jedoch die scheinbare Verführungsszene, die nun endgültig Cates Entwicklung zu einer nicht länger von Ian eingeschüchterten Person einläutet. Während in der Nacht zuvor noch Ian die Macht über Cate gehabt und sie sexuell misshandelt hat (vgl. Seite 47), ist es jetzt Cate, die zum *agent* der sexuellen Gewalt wird und Ian auf diesem Wege ihre Macht demonstriert.

Der zweite signifikante Wendepunkt in „Zerbombt“ tritt ein, als der Soldat das Hotelzimmer betritt. Aufgrund seiner Handlungen kristallisiert sich relativ schnell ein eindeutiges Machtverhältnis zwischen ihm selbst und Ian heraus: er nimmt Ian das Essen weg (vgl. Seite 52), durchsucht den Raum und das Bad (vgl. Seite 52) und markiert am

Ende der zweiten Szene mit den Worten „Ist jetzt unsere Stadt“ (Seite 54) das Zimmer als sein Revier, indem er auf die Kissen uriniert.

Solange Cate mit Ian im Zimmer war, hat Ian nie ganz an Macht verloren, denn obwohl es zu einer deutlichen Machtverschiebung zwischen den beiden gekommen ist, hat es doch noch Augenblicke gegeben, wo Cate eingeschüchtert von ihm war und seinen Befehlen gehorchte - wie zum Beispiel kurz bevor der Soldat kam und Ian Cate anordnete, die Tür aufzumachen (vgl. Seite 50). Durch die Präsenz eines anderen, mächtigeren Mannes und die gleichzeitige Abwesenheit einer unterlegenen weiblichen Person sieht sich Ian nun mit einem vollkommenen Machtverlust konfrontiert.

Dieser Machtverlust, der sich graduell steigert, erreicht seinen Höhepunkt, als der Soldat Ians Augen isst, Ian also zum Objekt der gewaltsamsten aller Handlungen im ganzen Stück wird und gleichzeitig eines seiner bedeutendsten Mittel, Cate zu objektivieren, den männlichen Blick, verliert.

Kurz vor dem Ende von „Zerbombt“ gibt es einen dritten signifikanten Punkt, an dem die sich das ganze Stück hindurch aufbauende Transformation Cates zu einer selbstbestimmten Frau kulminiert: sie ist hungrig und beschließt, sich bei einem Soldaten für Essen zu prostituieren (vgl. Seite 73). Obwohl sie dadurch zu einem sexuellen Objekt wird, handelt es sich hier um eine selbstgetroffene Entscheidung und daher keineswegs, wie man annehmen könnte, um einen Verlust von Macht.

Was in diesem Kapitel über die Handlungsermächtigung nun noch näherer Betrachtung bedarf, sind die Waffen im Stück und der Symbolismus, der damit einhergeht. Da es sich hier um ein äußerst bedrohliches Objekt handelt, liegt es auf der Hand, dass diejenige Person, die die Waffe besitzt und auf jemand anderen richtet, die Mächtigere ist; dementsprechend vollzieht sich entlang der schon beschriebenen Machtverhältnisse ein Wechselspiel von Bedrohen und Bedroht-Werden für die einzelnen handelnden Personen. So ist in der ersten Szene, wo Ian der Machtvollere ist, ausschließlich er im Besitz der Waffe; am Beginn der zweiten Szene jedoch, als Cate schon durch eine Beschimpfung und ein „verächtliches Geräusch“ (Seite 41) demonstriert hat, dass sie sich nicht mehr von Ian einschüchtern lässt, nimmt sie die Pistole an sich:

*CATE starrt auf die Pistole.
Sie steht sehr langsam auf und zieht sich an.
Sie packt ihre Tasche.*

*Sie hebt IANS Lederjacke hoch und riecht daran.
Sie reißt die Ärmel an den Nähten ab.
Sie nimmt seine Pistole und untersucht sie.
Man hört IAN im Bad abhusten.
CATE legt die Pistole hin, und er kommt zurück.
Er zieht sich an.
Er schaut auf die Pistole. (41)*

Dieser erste Kontakt mit der Pistole ist zwar noch etwas zögerlich, doch schon kurz darauf folgt die Szene, wo sich Cate auf Ian stürzt, ihn prügelt, und ihn daraufhin auch mit der Pistole bedroht (vgl. Seite 42). Als Cate dann jedoch einen Ohnmachtsanfall hat, wird ihr damit einhergehender Machtverlust durch den Verlust der Waffe, die nun wieder Ian an sich nimmt, symbolisiert. Am Ende des Stückes ist es wiederum Cate, die die Macht über die Pistole innehat - sie gibt sie Ian zwar, doch hat zuvor die Patronen herausgenommen, sodass er sich nicht umbringen kann.

Die Waffen in „Zerbombt“ sind offensichtlich ein Symbol für Macht und die Art der Waffe symbolisiert auch die Machtposition anderen Personen gegenüber. Während sich die Machtverhältnisse zwischen Ian und Cate hin- und herschieben, wechselt die Pistole den Besitz. Der Soldat jedoch ist ständig im Besitz einer Waffe und besitzt darüber hinaus auch noch eine größere als Ian, nämlich ein Gewehr, mit dem seine Überlegenheit Ian gegenüber symbolisiert wird. Die Pistole und das Gewehr sind als phallusartige Objekte jedoch nicht nur ein Symbol für die Machtverhältnisse, sondern repräsentieren Männlichkeit schlechthin. Der Soldat wird somit als der „Männlichere“ der beiden und, aufgrund der Assoziation von Männlichkeit mit Macht, eben als der Machtvollere präsentiert. Betrachtet man die Waffe als Männlichkeitssymbol, ist insbesondere Ians Verhalten an der Pistole sehr interessant: er nimmt sie ständig aus dem Halfter, steckt sie wieder zurück und prüft, ob sie geladen ist. Letzteres dient natürlich dem Selbstschutz; mit dem Prüfen der Waffe prüft Ian jedoch auch, wie es um seine Machtposition und seine Männlichkeit bestellt ist. Genauere Erläuterungen zu der Männlichkeitskrise Ians, die hier mitunter durch die Pistole symbolisiert wird, folgen im zweiten Kapitel; beachtenswert ist hier nun noch ein Vergleich von Ians Handhabung der Pistole mit seinem sexuellen Verhalten.

Wie bereits erläutert, startet Ian zahlreiche sexuelle Annäherungsversuche zu Cate. Hierbei handelt es sich jedoch größtenteils um Küsse; darüber hinaus masturbiert er, simuliert Geschlechtsverkehr während sie ohnmächtig ist (vgl. Seite 42) und beißt sie während des

Oralverkehrs (vgl. Seite 47) - zum tatsächlichen Geschlechtsverkehr zwischen den beiden kommt es also scheinbar nie. Die Tatsache, dass Ian seine Pistole - als Repräsentant des Phallus und damit seines eigenen Penis - so oft aus dem Halfter nimmt und zurücksteckt, wird nun zum Symbol des nicht vollzogenen Sexualakts und Ians sexueller Frustration.

Wie oben beschrieben, gibt es in „Zerbombt“ also gewisse Momente, die Wendepunkte im Handlungsverlauf sind, insofern sie die äußere Handlung in eine Richtung lenken, die, angesichts der Tatsache, dass Cate eingangs als eine von Ian sehr eingeschüchterte Person wirkt, so nicht zu erwarten war. Betrachtet man die innere, psychische Entwicklung der handelnden Personen, handelt es sich hier jedoch keinesfalls um Wendepunkte, da Cates Selbstbestimmtheit und Macht über Ian und Ians Unterworfenheit bereits von Anfang an in Ansätzen gegeben ist. Diese Punkte markieren nur sehr deutliche Fortschritte in ebendieser Entwicklung und in einer damit einhergehenden Umkehrung von tradierten Geschlechterrollen. Im Falle des Soldaten handelt es sich sogar um ein veräußerlichtes Symbol von Ians psychischer Entwicklung, da er ständig hin- und hergerissen ist zwischen Liebe und Hass, zwischen zärtlichen und gewaltsamen Momenten Cate gegenüber. Doch erst als der Soldat kommt und Ian solche Gewalttätigkeit am eigenen Leib erfährt, beendet er seine Gewalt an Cate. Wie sich bereits in allen Kapiteln abgezeichnet hat, handelt es sich hierbei um äußerst komplexe psychische Vorgänge der handelnden Personen. Um diesen Rechnung zu tragen, reicht eine Textinterpretation anhand vorab gegebener Kategorien wie den obigen nicht mehr aus, weshalb sich im Folgenden mit psychoanalytischen Interpretationsansätzen beschäftigt werden soll.

2.2. Psychoanalytische Interpretationsansätze

Die obige Analyse der Machtverhältnisse im Stück zeigt schon sehr deutlich, wie Geschlechterrollen in „Zerbombt“ konstruiert werden: einerseits sehen wir in Cate das Bemühen und den zunehmenden Erfolg, aus tradierten Rollenzuschreibungen auszubrechen, andererseits in Ian das Bestreben, ebendiese Rollen zu wahren, indem er seine Männlichkeit immer wieder herzustellen versucht. Jedoch war diese Analyse noch nicht komplett aufschlussreich, da wir es hier mit sehr komplexen, keineswegs eindimensionalen Figuren zu tun haben, die sich nicht auf die obigen Untersuchungen beschränken lassen; ein Problem, das sich bei „4.48 Psychose“ noch viel mehr stellen wird.

Um der inneren Dynamik der Charaktere ein wenig mehr auf die Spur zu kommen, bieten sich nun psychoanalytische Ansätze an, denn laut Dorothee Birke und Stella Butter

„eignet sich die psychoanalytische Interpretationsmethode besonders, um der Beschreibung von **innerseelischen Zuständen** in literarischen Texten auf die Spur zu kommen, vor allem dann, wenn das Verhalten von Figuren **rätselhaft** oder **widersprüchlich** erscheint, oder wenn Texte Strukturen aufweisen, die an **Traumlogik** erinnern [...].“ (2010, 68)

Obwohl „Zerbombt“ für Kanes Verhältnisse ein relativ unkompliziertes Stück ist und sich schon die obigen Analysen als sehr fruchtbar herausgestellt haben, ist das Verhalten der handelnden Personen in der Tat ziemlich widersprüchlich: Cate hat einen neuen Freund und liebt Ian angeblich nicht mehr, erklärt sich aber doch dazu bereit, mit ihm ins Hotel zu fahren, wird von ihm missbraucht, rächt sich, kümmert sich letztendlich aber wieder sehr fürsorglich und mütterlich um ihn; Ian übt zwar Gewalt an Cate aus, entschuldigt sich aber teilweise wieder dafür, also scheint doch nicht komplett gewissenlos; und der Soldat ist noch gewalttätiger als Ian, vergewaltigt diesen und isst seine Augen, aber weint während des Verkehrs und bringt sich selbst um. Er scheint also gewissenloser als Ian; betrachtet man jedoch seine Geschichte - seine Freundin wurde vor seinen Augen missbraucht und ermordet - wird schnell deutlich, dass er nicht nur Gewalt ausübt, weil es ihm Spaß macht, anderen Menschen Qualen zuzufügen, sondern dass er an einer Reihe von Traumata leidet, die er mit eigener Gewaltausübung scheinbar etwas kompensieren kann.

2.2.1. Sigmund Freud

Da es sich bei „Zerbombt“ um das zugänglichste und, sowohl auf Struktur- als auch Handlungsebene, unkomplizierteste Stück Kanes handelt, wird den psychoanalytischen Interpretationsansätzen hier nicht so viel Bedeutung zukommen wie in „4.48 Psychose“. In der Tat lassen sich die oben beschriebenen Widersprüchlichkeiten der handelnden Personen mit einer einzigen Abhandlung Freuds schon erfolgreich entwirren.

In seinem Aufsatz „Das Ich und das Es“ beschreibt er sein Strukturmodell der Persönlichkeit, laut dem sich die menschliche Psyche aus drei Teilen, dem Ich, dem Es, und dem Über-Ich oder Ichideal zusammensetzt.

Psychoanalytischen Theorien zufolge können Kinder in den ersten Monaten ihres Lebens nicht zwischen sich selbst und ihrer Umgebung, beziehungsweise anderen Personen,

unterscheiden: sie nehmen alles als ein zusammenhängendes Ganzes wahr und sehen sich selbst als Einheit mit der Mutter (die üblicherweise durch das Stillen die primäre Bezugsperson ist). Erst später werden andere Personen als solche wahrgenommen. In weiterer Folge kommt es schon in frühkindlichster Phase zu einer sexuellen Objektwahl, die für den Jungen (auf den Freud seine Ausführungen hauptsächlich bezieht) üblicherweise die Mutter ist, und zu einer Identifizierung mit dem Vater. Auf diese Art versucht das Kind, seinen Verlust der anfänglich symbiotischen Einheit mit anderen Personen wettzumachen: es bemächtigt sich des Vaters durch die Identifizierung und den Wunsch, so zu sein wie er, und es bemächtigt sich der Mutter durch diese Objektstreben nach ihr (Freud 1999a, 260). Nachdem der Vater bei der Objektstreben nach der Mutter aber nun ein Hindernis darstellt, keimt im jungen Burschen der Wunsch auf, den Vater zu töten, um die Mutter vollends für sich zu haben - es kommt zum sogenannten Ödipuskomplex.

Dieser Sachverhalt hat nun lebenslange Auswirkungen auf die menschliche Psyche, denn obwohl es im Laufe des Lebens zu vielen Identifizierungen und Objektbesetzungen kommt, sind, so sagt Freud,

„die Wirkungen der ersten, im frühesten Alter erfolgten Identifizierungen [...] allgemeine und nachhaltige [...]. Dies führt uns zur Entstehung des Ichideals zurück, denn hinter ihm verbirgt sich die erste und bedeutsamste Identifizierung des Individuums, die mit dem Vater der persönlichen Vorzeit. Diese [...] ist eine direkte und unmittelbare und frühzeitiger als jede Objektbesetzung.“ (ebda, 259)

Das Ichideal oder Über-Ich ist also unmittelbares Ergebnis der ersten Identifizierung und Objektbesetzung, die das Kind durchmacht; es entsteht aus der Identifizierung mit dem Vater und aus dem Ödipuskomplex, den das Kind verdrängen muss, da es den Vater ja nicht tatsächlich umbringen kann. Da diese die früheste Identifizierung, Objektbesetzung und darauffolgende Verdrängung sind, die das Kind leistet, sind sie bei weitem prägender für die weitere psychische Entwicklung als jede andere Identifizierung oder Besetzung, die jemals stattfinden wird. Je nachdem, wie genau die Verdrängung des Ödipuskomplexes vor sich geht, kommt es zur Entwicklung eines stärkeren oder nicht so starken Über-Ichs:

„Die Verdrängung des Ödipuskomplexes ist offenbar keine leichte Aufgabe gewesen. Da die Eltern, besonders der Vater, als das Hindernis gegen die Verwirklichung der Ödipuswünsche erkannt werden, stärkte sich das infantile Ich für diese Verdrängungsleistung, indem es dies selbst Hindernis in sich aufrichtete. Es lieh sich gewissermaßen die Kraft dazu vom Vater aus

und diese Anleihe ist ein außerordentlich folgenschwerer Akt. Das Über-Ich wird den Charakter des Vaters bewahren und je stärker der Ödipuskomplex war, je beschleunigter (unter dem Einfluß von Autorität, Religionslehre, Unterricht, Lektüre) seine Verdrängung erfolgte, desto strenger wird später das Über-Ich als Gewissen, vielleicht als unbewußtes Schuldgefühl über das Ich herrschen.“ (ebda, 263)

Während das Über-Ich also die moralische Instanz der menschlichen Psyche ist, ist das Es das genaue Gegenteil dazu: es ist amoralisch und beinhaltet ungehemmte Triebe. Wie alle anderen Instanzen des psychischen Strukturmodells ist das Es ein Teil des Unbewussten; laut Freud jedoch gibt es zweierlei Unbewusstes, nämlich „das latente, doch bewußtseinsfähige, und das Verdrängte, an sich und ohne weiteres nicht bewußtseinsfähige.“ (ebda, 241) Nur das zweite trägt wirklich den Namen Unbewusstes; das erste, das bewußtseinsfähige, nennt Freud Vorbewusstes. Das Es ist (wie das Über-Ich) Teil des Unbewussten, des Nicht-Bewußtseinsfähigen, und beinhaltet alles, was irgendwie mit verdrängten Trieben und Leidenschaften zu tun hat. Was im Unbewussten angesiedelt ist, besitzt in Freuds Worten „dynamischen Charakter“ da es, im Gegensatz zu latenten Gedanken des Vorbewussten, trotz der enormen Intensität dieser Triebe nicht dazu in der Lage ist, jemals ins Bewusstsein vorzudringen (Freud 1989, 31-32).

Der letzte Teil der menschlichen Psyche, das Ich, ist am zugänglichsten von allen, da es Teil des Vorbewussten ist und nicht aus verdrängtem Material besteht. Freud beschreibt das Ich als

„eine[] zusammenhängende Organisation der seelischen Vorgänge in einer Person [...]. An diesem Ich hängt das Bewußtsein, es beherrscht die Zugänge zur Motilität, das ist: zur Abfuhr der Erregungen in die Außenwelt; es ist diejenige seelische Instanz, welche eine Kontrolle über all ihre Partialvorgänge ausübt [...]. Von diesem Ich gehen auch die Verdrängungen aus [...].“ (1999a, 243)

Die menschliche Psyche besteht also aus einem unbewussten amoralischen Es, in dem hemmungslos Triebe und Leidenschaften wüten, einem ebenso unbewussten moralischen Über-Ich, das die Kontrollinstanz solcher Triebe ist und die Ausübung dieser verbietet, und einem vorgewussten Ich, das eine Mischung der unbewussten Teile der Psyche darstellt, da es zwar aus Trieben und Leidenschaften besteht, aber diese auch kontrolliert, ihnen also nicht immer stattgibt.

Betrachtet man nun mit diesem Hintergrundwissen die Tatsache, dass es in „Zerbombt“ exakt drei handelnde Personen gibt, etwas näher, so finden sich damit gute Erklärungen für deren Verhalten. Am auffälligsten ist wohl das Verhalten des Soldaten, der, wie wir schon gesehen haben, ungehemmt seine Triebe auslebt, und von Cate, die eine eher unschuldige und fürsorgliche Rolle innehat. Demnach kann der Soldat als Personifizierung des Es angesehen werden und Cate als eine des Über-Ichs. Ian wiederum scheint tatsächlich Züge beider Personen in sich zu tragen: er ist triebgesteuert wie der Soldat, aber nicht in einem solchen Ausmaß wie dieser; er besitzt also noch eine gewisse Kontrolle über seine Triebe. Schreibt man Ian also die Rolle des Ich zu, so kann das Stück als eine Männlichkeitskrise Ians gelesen werden: er (= Ich) ist zwar triebgesteuert, jedoch im Gegensatz zum Soldaten (= Es) nicht zu allem bereit und wird teilweise von Cate (= Über-Ich) als moralische Instanz an seiner Triebausübung gehindert. In Analogie zum Krieg außerhalb des Hotelzimmers kann man also auch einen inneren Kampf Ians beobachten, der sich im Konflikt zwischen ungehemmter Triebenergie und Verdrängung bzw. Hemmung von inakzeptablen Triebbedürfnissen, also quasi in der Phase, die beim Kind die Subjektbildung ist, befindet.

Von besonderer Bedeutung ist hier die Tatsache, dass sich Cate und der Soldat nie im gleichen Zimmer befinden, es kommt hier also nie zum tatsächlichen Konflikt zwischen dem Es und dem Über-Ich, sondern nur zu einem zwischen Über-Ich und Ich bzw. Ich und Es. Das Es und Über-Ich, der Soldat und Cate, scheinen in ihrer kompletten Gegensätzlichkeit unfähig zu sein, miteinander zu koexistieren. So flüchtet Cate aus dem Hotel, bevor der Soldat kommt und der Soldat muss zuerst sterben, bevor Cate ins Zimmer zurückkehrt. Die Position Ians bzw. des Ichs in diesem moralischen Zwiespalt zwischen Es und Über-Ich ist besonders interessant insofern als er es in den ersten zwei Szenen schafft, selbst wenn er diese für kurze Zeit einbüßen muss, die Machtposition seinem Über-Ich Cate gegenüber immer wieder herzustellen. Als dann jedoch sein personifiziertes Es die Szene betritt und damit sprichwörtlich bewusst wird, Ian also merkt, welche gewaltsamen Triebe in ihm wüten und diese am eigenen Leib erfährt, siegt letztendlich das moralische Über-Ich über sein nicht so moralisches Ich. Freud zufolge gestaltet sich der Kampf zwischen Über-Ich und Es folgendermaßen:

„Es ist merkwürdig, daß der Mensch, je mehr er seine Aggression nach außen einschränkt, desto strenger, also aggressiver in seinem Ichideal wird. Der gewöhnlichen Betrachtung erscheint dies umgekehrt, sie sieht in der Forderung des Ichideals das Motiv für die Unterdrückung der Aggression. Die Tatsache bleibt aber, wie wir sie ausgesprochen haben: Je

mehr ein Mensch seine Aggression meistert, desto mehr steigert sich die Aggressionsneigung seines Ideals gegen sein Ich. Es ist wie eine Verschiebung, eine Wendung gegen das eigene Ich.“ (ebda, 284)

Die Meisterung von Ians Aggression sehen wir in „Zerbombt“ im Tod des Soldaten. Mit dem Soldaten stirbt nicht nur die Personifikation des Es, sondern auch jener Teil des Ichs, der gewalttätig war, denn Ian vergreift sich gegen Ende des Stücks kein einziges Mal mehr an Cate. Die Meisterung der Aggression, also die Meisterung des Es, geht nun in der Tat mit einem strengen Ichideal einher, da Cate, wie im Kapitel über die Machtverhältnisse erwähnt, sich spätestens ab diesem Zeitpunkt als die deutlich Mächtigere herausstellt. Die Aggressionsneigung des Über-Ich gegen das Ich zeigt sich jedoch nicht nur in der machtvolleren Position Cates, die ja nur Veräußerlichung für Ians Ichideal war, sondern auch in dem sehr starken Über-Ich, das Ian nun in sich selbst aufgebaut hat: er möchte sich umbringen, was eine Wendung gegen das eigene Ich in ihrem höchstvorstellbaren Ausmaß ist.

2.2.2. Luce Irigaray

Freuds Theorien waren für eine Interpretation von „Zerbombt“ insofern fruchtbar, als man schon mit ihnen eine Männlichkeitskrise Ians ausmachen kann; in Hinblick auf eine nähere Analyse der Männlichkeits- und Weiblichkeitspositionen in diesem Stück ist es jedoch erforderlich, über die klassische Psychoanalyse hinauszudenken. Besonders wertvoll sind hier die Theorien des poststrukturalistischen französischen Feminismus, dessen Vertreterinnen sich kritisch mit Freud auseinandersetzen und das Weibliche nicht länger in einer vom phallogozentrischen Diskurs geprägten Welt verortet sehen möchten. Da, wie schon eingangs in diesem Kapitel erwähnt, diese eher für eine Analyse von „4.48 Psychose“ als für „Zerbombt“ von Bedeutung sind, wird auch die Interpretation von „Zerbombt“ nach Theorien aus französisch-feministischer Richtung hier auf ein Minimum beschränkt. Zielführend hier sind nun vor allem Interpretationsansätze nach Luce Irigaray.

Eine der zentralsten ihrer Theorien ist die Beobachtung, dass die Gesellschaft, aufgrund der Unterdrückung der Frau, ideologisch gesehen homosexuell ist und Frauen hierbei bloße Mittel sind, um ein Bestehen dieser Gesellschaft zu sichern. Irigaray bezeichnet Frauen demnach als Tauschwert zwischen Männern, bzw. Ware (1976, 14), da durch diesen Handel und Austausch von Frauen die Gesellschaft weiterhin bestehen kann - die Tochter

wird vom Vater an den Ehemann weitergereicht und damit zur Ehefrau und in dieser Funktion auch bald die Rolle einer Mutter annehmen. Diese gesellschaftliche Funktion als Ware entsteht dabei nach Irigaray über die sexuelle Markierung des weiblichen Körpers: der Frauenkörper kann in solch einer patriarchalen Ökonomie nur jungfräulich oder nicht-jungfräulich sein, woraus sich nun genau drei mögliche gesellschaftliche Rollen für die Frau ergeben: Jungfrau, Mutter und Prostituierte (ebda, 57).

In tradierten patriarchalen Mustern denkend, können wir Elemente genau dieser Rollen in Cates Figur ausmachen: sie ist zwar offensichtlich keine Jungfrau mehr, wirkt aber auch nicht sehr erfahren und gibt lange Zeit für Ian die sexuell Unantastbare, wodurch sie für ihn umso interessanter wirkt. Sie bemuttert Ian und das in ihre Obhut gegebene Baby und sie prostituiert sich bei einem Soldaten gegen Essen. Besonders in Hinblick auf die gesellschaftlichen Funktionen, die eine Frau in der patriarchalen Ökonomie innehaben kann - Irigaray beschreibt Frauen als „die Hüterinnen des vielgestaltigen Embryos, des heranwachsenden Kindes, des leidenden Mannes“ (1989, 110) - wirkt Cate also auf den ersten Blick wie Ware, die in ihren verschiedenen Funktionen von Mann zu Mann weitergereicht wird. Nähere Betrachtung zeigt jedoch, dass sie keinesfalls in einer solchen patriarchalen Ökonomie eingeschlossen ist.

In Anlehnung an Irigaray, die dafür spricht, dass sich „Frauen [...] freimachen davon, schlichte Spieleinsätze zwischen Männern, Transaktionsobjekte zu sein [...]“ (1976, 19), kann Cates Verhalten als ein Aufbrechen patriarchaler Muster gesehen werden. So ist es bedeutend, dass wir ihre sexuellen Kontakte zu anderen Männern nie miterleben, sondern vom ihrem neuen Freund und dem Soldaten, bei dem sie sich prostituiert, nur erzählt wird. Der einzig tatsächlich vorhandene Mann außer Ian ist der Soldat, der ins Hotelzimmer kommt. In dem Augenblick jedoch als er es betritt, als Cate zum Transaktionsobjekt dieser beiden Männer werden könnte, verlässt sie das Hotel, macht sich also frei davon, Ware zu werden.

Als sie aus dem Zimmer geht, bricht die patriarchale Ökonomie mangels eines warenartigen Frauenkörpers zusammen und die männliche Homosexualität zeigt sich nun nicht nur als rein ideologische. Mit Sicherheit hat Ians Vergewaltigung durch den Soldaten auch mit dem schweren Trauma des letzteren zu tun, das er in Kriegszeiten erleben musste und das er durch die Gewalttätigkeiten an seiner Freundin erlitten hat, doch das Interesse des Soldaten scheint nicht primär dem homosexuellen Akt, sondern vielmehr einer Gewaltausübung als Machtdemonstration und als Kompensation für die Gewalt, die er

selbst erleben musste, zu gelten. Anfänglich scheint er auch sehr interessiert an der nicht mehr vorhandenen Cate - so durchsucht er das Badezimmer nach ihr und reibt sich ihre Unterwäsche über sein Gesicht (vgl. Seite 53), weshalb es umso wahrscheinlicher scheint, dass sich der Soldat an ihr und nicht an Ian vergriffen hätte, wenn sie nicht geflüchtet wäre. Da jedoch kein Frauenkörper mehr vorhanden ist, durch den die immer bestehende ideologische männliche Homosexualität verschleiert werden kann, offenbart sich diese in einem Akt tatsächlicher Homosexualität.

Cates später selbst auferlegter Rolle als Prostituierte kommt nun besondere Bedeutung zu, wenn wir Irigarays These zu einer Entwicklung eines neuen, weiblichen Diskurses betrachten, die sich aber nicht nur auf Sprache beschränken muss, sondern für jegliches weibliche Verhalten stehen kann:

„Es existiert, zunächst vielleicht, nur ein einziger “Weg”, derjenige, der historisch dem Weiblichen zugeschrieben wird: die Mimetik. Es geht darum, diese Rolle freiwillig zu übernehmen. Was schon heißt, eine Subordination umzukehren in Affirmation, und von dieser Tatsache aus zu beginnen, jene zu vereiteln. [...] Mimesis spielen bedeutet also für eine Frau den Versuch, den Ort ihrer Ausbeutung durch den Diskurs wiederzufinden, ohne darauf sich einfach reduzieren zu lassen. Es bedeutet - was die Seite des “Sensiblen”, der “Materie” angeht -, sich wieder den “Ideen”, insbesondere der Idee von ihr, zu unterwerfen, so wie sie in/von einer “männlichen” Logik ausgearbeitet wurden; aber, um durch einen Effekt spielerischer Wiederholung das “erscheinen” zu lassen, was verborgen bleiben mußte: die Verschüttung einer möglichen Operation des Weiblichen in der Sprache.“ (1976, 31-32)

Cate wird also zur Prostituierten, einer für die patriarchale Ökonomie typischen Rolle, wird aber dadurch, dass sie sich selbst dazu entschieden hat, keineswegs auf diese Rolle reduziert. In der Tat ist einiges von Cates Benehmen durch Mimesis geprägt, denn sie verhält sich ständig so, wie es von ihr als Frau erwartet wird: sie fährt mit Ian ins Hotel, entschuldigt sich sogar für ihre sexuelle Unnahbarkeit und nimmt sich des Babys einer sterbenden Mutter an. Was dabei jedoch im Verborgenen vor sich geht, wie schon im ersten Kapitel erläutert, ist eine stete Entwicklung zu einer immer selbstbewussteren Frau und die scheinbare Subordination von Cate wird immer wieder umgekehrt. Auch der letzte sehr fürsorgliche Akt Cates gegenüber Ian, das Füttern, durch den sie sich mimetisch eine mütterliche Rolle aneignet, erweist sich letztendlich, durch ihr Wegsetzen, als Affirmation ihrerseits.

Eine weitere der zentralsten Theorien Irigarays ist ihr Verständnis von Sexualität. Eine Auffassung von Sexualität, die sich über den Penis definiert, und die männliche Sexualität

daher als aktive und die weibliche als passive ansieht, wird dabei von ihr revolutioniert. Sie sieht vielmehr die weibliche Sexualität als die privilegierte an, da Frauen, aufgrund ihrer beiden Schamlippen, die sich ständig berühren, über eine Auto-Erotik verfügen, die Männer nicht haben und deshalb immer ein „Instrument“ (ihre Hand oder eine Frau) benötigen, um sich zu berühren (ebda, 7-8). Von besonderer Bedeutung für die männliche Sexualität ist bei Irigaray jedoch die Figur der Mutter. Irigaray sieht die männliche Sexualität als

„geprägt durch „sado-masochistische[...] Phantasien, die ihrerseits durch die Beziehung des Mannes zur Mutter bestimmt sind: der Wunsch, sich des Zugangs zu bemächtigen zu den Mysterien des Bauches, von dem man empfangen worden ist, zu dem Geheimnis seiner Erzeugung, seines „Ursprungs“, in es einzudringen und es sich anzueignen.“ (ebda, 8)

Dieser Wunsch wird offensichtlich in Cates Vergewaltigung durch Ian, aber auch das tote - weibliche - Baby, das Ian isst, kann als Symbol für den Wunsch nach Aneignung durch sprichwörtliche Einverleibung der Mutter gelesen werden. In Hinblick darauf ist auch Hélène Cixous erwähnenswert, die in ihren Theorien der Figur der Mutter eine ähnliche Rolle zuspricht wie Irigaray, hier jedoch noch einen Schritt weiter geht, wenn sie sagt: „Wir verleiben uns alles ein, wir verschlingen. Das ist es, was für die Söhne mit der Mutter passiert: sie verinnerlichen sie, sie verleiben sie sich ein [...].“ (1980, 15)

Etwas später in ihrem Schaffen zeichnet Irigaray eine Verbindung zwischen der männlichen Erektion und der Mutter:

„Die nicht-allmächtige phallische Erektion wäre dann eine männliche Version der Nabelschnur. Sie würde, wenn sie das Leben der Mutter respektierte - der Mutter in jeder Frau, der Frau in jeder Mutter -, die lebendige Verbindung zu ihr wiederholen. Da wo die Nabelschnur, dann die Brust war, käme von seiten des Mannes und zu seiner Zeit der Penis, der die Körper wieder verbindet, lebendig macht, nährt und neu zentriert und in der Penetration, dem Berühren über die Haut und den Willen hinaus, in dem Verschmelzen etwas von dem intra-uterinen Leben in Erinnerung ruft, von dessen Ende das Abswellen des Penis (Detumeszenz) ein Bild ist, das Ende, die Trauer, die immer offene Wunde. (1989, 39-40)

Nicht nur in seiner Vergewaltigung Cates und der Einverleibung des toten Babys, sondern in seinem allgemein sexuell schwer obsessiven Verhalten, in seinen wiederholten Annäherungen an Cate und vor allem in der Masturbation mit ihrer Hand um seinen erigierten Penis und in seiner Simulation von Geschlechtsverkehr - mit der zu diesem Zeitpunkt an einem Anfall leidenden Cate, die in ihrer geistigen Abwesenheit nun noch

viel stärker als Symbol für die Mutter fungiert - zeigt sich also in Ians Verhalten ein sehr starker Wunsch nach der Annäherung zur Mutter.

Nähere Erläuterungen über die Mutter folgen im Kapitel über die psychoanalytischen Interpretationsansätze von „4.48 Psychose“; ihre immense Bedeutung als erstes und demnach prägendstes Objekt wurde jedoch schon im Kapitel über Freud deutlich. Nicht nur Ians Hin- und Hergerissenheit zwischen ungehemmter Triebausübung und Unterdrückung dieser Triebe, sondern auch sein scheinbar zwanghafter Sexualtrieb und das Einverleiben des weiblichen Babys sprechen also dafür, dass er sich psychoanalytisch gesehen in einer Phase der Subjektbildung befindet. Die Gefühlsambivalenz gegenüber der Mutter, die mit dieser Phase einhergeht - die Mutter wird in ihrer Rolle als prägendstes Objekt geliebt, muss aber, um ein eigenständiges Subjekt zu werden, dennoch abgestoßen werden - wird hier in seinem ambivalenten Verhalten Cate gegenüber sehr deutlich: er scheint sie auf eine gewisse Art zu lieben, fügt ihr aber Schmerzen zu, von denen man nicht erwarten würde, dass jemand sie einem geliebten Menschen zufügt. Cate scheint also für ihn ein mütterliches Objekt zu sein, mittels dem er den ursprünglichen mütterlichen Objektverlust kompensieren möchte, doch in seinem Verhalten ihr gegenüber wiederholt er die schon einmal durchgemachte Ambivalenz der realen Mutter gegenüber. Letztendlich schafft er es auch nicht, den für die Subjektbildung notwendigen Schnitt zwischen sich selbst und dem mütterlichen Objekt zu machen, da das Stück in einer Beschreibung seiner immensen Abhängigkeit endet.

3. „4.48 Psychose“

„4.48 Psychose“ ist das letzte Theaterstück Kanes, geschrieben im Herbst und Winter 1998/99, also nur wenige Wochen bevor sie Selbstmord beging. Es handelt von einer an schweren Depressionen erkrankten Frau, die in einer psychiatrischen Klinik behandelt wird. Diese Protagonistin ist auch die einzige Person im Stück (abgesehen von einer anderen Person, die jedoch, wie unten näher erläutert wird, nicht einfach zu identifizieren ist). Gleich zu Beginn werden die LeserInnen in die Psyche der Patientin versetzt, in der sie das ganze Stück hindurch gefangen bleiben. Die LeserInnen begleiten die Protagonistin durch Tage, Wochen oder Monate ihres Klinikaufenthaltes, der mit deren Selbstmord endet, und erleben ihre Emotionen, Ängste und Probleme, als ob es ihre eigenen wären, da die „Narration“ (sofern bei diesem Stück überhaupt davon gesprochen werden kann) durchgehend fokalisiert ist und wir niemals die Ich-Perspektive dieser Person verlassen.

„4.48 Psychose“ ist eine textuelle Collage von vierundzwanzig klar abgegrenzten Fragmenten, eine Aneinanderreihung von Monologen, Wort- und Zahlenketten, sowie von Bruchstücken einiger Dialoge aus scheinbar therapeutischen Gesprächen mit einem Arzt / einer Ärztin. Aufgrund von fehlenden Personenbezeichnungen kann diese andere Person jedoch nicht deutlich ausgemacht werden - es könnte sich auch um einen Liebhaber / eine Liebhaberin, einen Freund / eine Freundin, oder sogar um Selbstgespräche der Patientin handeln.

Die in der Einleitung erwähnten autobiographischen Züge von „4.48 Psychose“ werden am deutlichsten im Titel des Stücks: dieser bezieht sich auf die Zeit, zu der die Patientin jede Nacht aufwacht und für zweiundsiebzig Minuten geistige Klarheit fühlt. Auch Kane wachte während ihrer Depressionen eine Zeit lang jeden Morgen um 4:48 Uhr auf und nur in diesen Phasen verschwanden die Ängste, Wahnvorstellungen und Verwirrungen ihrer Krankheit.

3.1. Machtverhältnisse

3.1.1. Stimme

Wie eingangs bereits ersichtlich, ist das Konzept Stimme aufgrund des besonderen Aufbaus und der fehlenden äußeren Handlung in „4.48 Psychose“ äußerst wichtig, jedoch aufgrund der komplexen linguistischen Natur des Stücks auch nicht einfach zu analysieren.

Da in „4.48 Psychose“ jegliche Regieanweisungen fehlen und man daher nicht weiß, wann spricht bzw. ob überhaupt gesprochen wird oder es sich nur um Erinnerungen an Dialoge oder innere Monologe handelt, bietet sich das Stück nicht so sehr für eine Analyse wie nach Marion Gymnichs Ansätzen an, sondern vielmehr für eine psychoanalytische Interpretation, wie sie im folgenden Kapitel gemacht wird. Näher beachtenswert in diesem Kapitel sind jedoch die Redeanteile der „handelnden“ Personen, da auf diese Weise, im Gegensatz zu „Zerbombt“, schon von Anfang an tradierte Subjekt-Objekt-Positionen aufgebrochen werden.

Von den 24 Fragmenten des Stückes entfallen 16 komplett auf die Patientin. Bei sieben der anderen Fragmente handelt es sich um die oben erwähnten scheinbar therapeutischen Gespräche, wie im folgenden Beispiel ersichtlich ist:

- Wie sehn Ihre Pläne aus?

- Mir 'ne Überdosis verpassen, die Pulsadern aufschlitzen und mich erhängen.

- Alles auf einmal?

- Dass mir das keiner verwechselt mit einem Hilfeschrei.

(Schweigen.)

- So funktioniert das nicht.

- Und ob das so funktioniert.

- So funktioniert das nicht. Sie wären schon müde von der Überdosis und hätten nicht mehr die Kraft, sich die Pulsadern aufzuschlitzen.

(Schweigen.)

- Ich würde mich auf einen Stuhl stellen, um den Hals die Schlinge.

(Schweigen.)

- Wenn man Sie allein ließe, würden Sie sich was antun?

- Ich fürchte, ja.

- Vielleicht bewahrt Sie das vor dem Schlimmsten.

- Stimmt. Nur aus Angst werf ich mich nicht vor den Zug. Ich bete zu Gott, dass der Tod wirklich das beschissene Ende ist. Ich fühl mich, als wär ich schon achtzig. Ich hab das Leben satt. Mein Verstand sagt, er will sterben.

- Das ist eine Metapher, nicht die Wirklichkeit.

- Es ist ein Gleichnis.

- Das ist nicht die Wirklichkeit.

- Ein Gleichnis, ja, keine Metapher. Und selbst wenn, das bestimmende Merkmal einer Metapher ist doch, dass sie wirklich ist.

(Langes Schweigen.)

- Sie sind aber nicht achtzig.

(Schweigen.)

Oder?

(Schweigen.)

Oder?

(Schweigen.)

Vielleicht doch?

(Langes Schweigen.)

- Verachten Sie jeden, der unglücklich ist, oder einfach nur mich?

- Ich verachte Sie nicht. Sie können nichts dafür. Sie sind krank.

- Das glaub ich nicht.

- Nein?

- Nein. Ich bin depressiv. Depression heißt Zorn. Es geht darum, was man mir angetan hat, wer dabei war und wem man die Schuld gibt.

- Und wem geben Sie die Schuld?

- Mir. (218-220)

Die Patientin hat also den größten Redeanteil im Stück, doch schon im obigen Zitat kann man sehen, dass es in diesen Gesprächen mit dem Arzt / der Ärztin auch viele Momente gibt, wo sie beschließt, nicht zu sprechen. Dieses Schweigen kann jedoch nicht wie bei Ian in „Zerbombt“ als Verlust der Rede und dementsprechend auch als Verlust von Macht interpretiert werden, da die Patientin hier die Stimme nicht bewusst als Mittel der Machtkonstitution im Sinne eines *doing gender* verwendet. Das Konzept Stimme hat hier vordergründig nichts mit Machtdemonstration zu tun, sondern ist alleiniges Ausdrucksmittel des Gemütszustandes der Patientin und auch für uns das einzige Mittel um mitzuverfolgen, wie es um ihren Geisteszustand steht. Wir merken also anhand bestimmter Charakteristika der Sprache der Patientin, ob sie verärgert, wütend, traurig etc. ist, und wenn sie einmal schweigt und offensichtlich keine Lust zu sprechen hat, dann hat das wohl eher damit zu tun, dass es ihr nicht leicht fällt, auf schwierige und äußerst intime

Fragen des Arztes / der Ärztin zu antworten und nicht mit dem Wunsch, sich dem Arzt / der Ärztin gegenüber überlegen zu fühlen, wie es bei Ian der Fall war.

Dennoch hat dieses Schweigen Implikationen auf die Machtverhältnisse, die sich hier bilden, da sie den ÄrztInnen, die in therapeutischen Situationen aufgrund ihres Wissens kranken PatientInnen fachlich überlegen sind, durch die Weigerung, bestimmte Fragen zu beantworten, den Zugang zu den intimsten Details ihrer Persönlichkeit verwehrt. Die Stimme der Patientin ist nicht nur für uns LeserInnen, sondern auch für den Arzt / die Ärztin das einzige Mittel um herauszufinden, wie es ihr geht, und obwohl die Patientin nicht so offensichtlich wie Ian in „Zerbombt“ an Machtdemonstration interessiert ist, ist ihr diese Tatsache durchaus bewusst und sie weiß, dass sie dem Arzt / der Ärztin mit den Antworten jegliche Interpretationsgrundlage für ihren Geisteszustand verwehrt. Mächtiger als der Arzt / die Ärztin zu sein, ist nicht ihr vordergründiges Ziel, jedoch möchte sie auch nicht bloßes Therapieobjekt sein, das ständig nur Fragen beantwortet, sondern ebenbürtige Gesprächspartnerin. Dieser Wunsch äußert sich nicht nur im zeitweisen Schweigen der Patientin, sondern auch durch, mit Hilfe von Großbuchstaben suggeriertes, lautes Sprechen und durch das Vorgeben von Fragen, die der Arzt / die Ärztin ihrer Meinung nach stellen sollte:

- Oh je, Schätzchen, was ist denn mit Ihrem Arm passiert?

- Zerschnitten.

- Das ist doch kindisch, nur weil man im Mittelpunkt stehn will. Ging es Ihnen besser danach?

- Nein.

- Hat es den Druck verringert?

- Nein.

- Ging es Ihnen besser danach?

(Schweigen.)

- Ging es Ihnen besser danach?

- Nein.

- Ich verstehe nicht, wie Sie so etwas tun konnten.

- Dann fragen Sie doch.

- Hat es den Druck verringert?

(Langes Schweigen.)

Darf ich mal sehen?

- Nein.

- Ich möchte nur nachsehen, ob nichts infiziert ist.

- Nein.

(Schweigen.)

- Ich dachte mir schon, dass Sies tun würden. Viele tun es. Es verringert den Druck.

- Haben Sies schon mal versucht?

-

- Nein. Dazu sind Sie verdammtnochmal viel zu klug und vernünftig. Ich weiß nicht, woher Sie das haben, aber den Druck verringert es nicht.

(Schweigen.)

Warum fragen Sie mich nicht mal *warum*?

Warum ich mir den Arm zerschnitten hab?

- Würden Sies mir gern sagen?

- Ja.

- Dann sagen Sies.

- FRAGEN.

SIE.

DOCH.

(Langes Schweigen.)

- Warum haben Sie sich den Arm zerschnitten?

- Weil es ein verdammt großartiges Gefühl ist. Weil es ein verdammt tolles Gefühl ist.

- Darf ich mal sehen?

- Ansehen ja. Aber nicht anfassen.

- *(betrachtet es)* Und Sie meinen, Sie sind nicht krank?

- Nein.

- Ich schon. Sie können nichts dafür. Aber Sie sind verantwortlich für das, was Sie tun. Versuchen Sies bitte nicht wieder. (223-225)

Das obige Zitat lässt nun auch schon auf bestimmte Charakteristika der Sprache der Patientin schließen. Wie Ian in „Zerbombt“ flucht sie sehr viel, was jedoch hier, ebenso wie die längeren Redeanteile, nicht als Zeichen von Männlichkeit interpretiert werden kann, sondern als ein durch die Krankheit entstandenes Fehlen jeglicher inneren Zensur,

woraufhin die Patientin nicht darüber nachdenkt, was sie sagt, sondern alles ausspricht, was ihr gerade in den Sinn kommt und ihrem Ärger und Wut am besten Ausdruck verleiht. So beschwert sie sich einmal über die ÄrztInnen, die sie „verarschen“, und insbesondere über eine/n, dem/der sie im Gegensatz zu den anderen vertraut hat, der/die sie jedoch auch enttäuscht hat, wie in den folgenden zwei Zitaten ersichtlich ist:

Unergründliche Ärzte sensible Doktoren durchgeknallte Ärzte Doktoren die man verflucht nochmal für Patienten hielte wenn mans nicht besser wüsste stelln dir dieselben Fragen und drehn dir die Worte im Mund um behandeln mit der Chemiekeule deine angeborene Angst und einer rettet des anderen Arsch bis ich schreien will schreien nach dir dem einzigen Arzt der mich jemals von sich aus berührte mir in die Augen sah der ihn komisch fand meinen Galgenhumor wenn ich mit meiner Stimme sprach wie aus frischem Grab der mich verarschte als ich mir den Kopf kahl rasierte der mich belog und meinte Schön dich zu sehn. Der mich belog. Und meinte Schön dich zu sehn. Ich vertraute dir ich liebte dich und nicht dich zu verlieren tut weh nur deine Scheißlügen die dreisten all das Theater wie Krankenakten so falsch. (217)

Und wie ich noch dachte: Du bist anders und vielleicht fühlst du ja wirklich den Kummer, der dir ins Gesicht geschrieben stand manchmal und gleich geht er aus sich heraus, wolltest auch du nur deinen Arsch retten. Wie alle anderen blöden sterblichen Fotzen. (218)

Das Fluchen erreicht seinen Höhepunkt, als die Patientin eine Unbekannte anspricht, die anscheinend der Grund für ihr Leiden ist, da diese verlorene bzw. niemals vorhanden gewesene Liebe das ganze Stück hindurch beklagt wird. Als sie diese Unbekannte anspricht, diese aber nicht antwortet, äußert sich der Frust der Patientin in einer Salve von Beschimpfungen von Personen, die in ihrem Leben irgendetwas falsch gemacht haben:

Manchmal wenn ich mich umdreh steigt dein Geruch mir in die Nase ich kann nicht mehr weiter ich kann verdammt nochmal nicht mehr weiter ohne dass dieser schreckliche so verflucht grässliche physische Schmerz aus mir raus will das Verlangen nach dir. Und ich kanns einfach nicht fassen dass ich all das empfinde für dich und du fühlst nichts. Fühlst du denn gar nichts?

(Schweigen.)

Fühlst du gar nichts?

(Schweigen.)

Um sechs Uhr früh geh ich los und beginne die Suche nach dir. Wenn ich ein Zeichen bekomme im Traum von einer bestimmten Straße einer Kneipe oder Haltestelle dann geh ich dorthin. Und ich warte auf dich.

(Schweigen.)

Weißt du, ich fühl mich wirklich wie ferngesteuert.

(Schweigen.)

Es ist mir nie schwer gefallen im Leben, andern Menschen zu geben, was immer sie wollten. Doch keiner war je imstande, dasselbe für mich zu tun. Keiner berührt mich, keiner traut sich an mich heran. Doch jetzt hast du geschafft, mich so schießtief zu berühren, ich kanns nicht fassen und kann dir doch nicht sein, was du für mich bist. Weil ich dich einfach nicht finde.

(Schweigen.)

Wie sieht sie aus?
Und woran erkenne ich sie, wenn ich sie treffe?
Sie wird sterben, sterben wir sie, sie wird verfluchtnochmal sterben.

(Schweigen.)

Was meinst du, gibt es das, ein Mensch wird im falschen Körper geboren?

(Schweigen.)

Was meinst du, gibt es das, ein Mensch wird ins falsche Zeitalter geboren?

(Schweigen.)

Fick dich. Fick dich. Fick dich, weil du mich aufgegeben hast, indem du nie da warst, fick dich, weil ich mich scheiße fühle wegen dir, fick dich, weil du mein Leben so aus mir rausbluten lässt, meine Liebe, schieß auf meinen Vater, weil er mein Leben versaut hat für immer, schieß auf meine Mutter, weil sie ihn nicht verlassen hat, und vor allem, fick dich, Gott, weil ich jemanden lieben muss, den es nicht gibt, FICK DICH FICK DICH FICK DICH.
(222-223)

Die Intensität der Sprache der Patientin steigert sich im Laufe des Stücks: die Flüche und Beschimpfungen werden zahlreicher und auch die in Großbuchstaben gedruckten Redeanteile, die das laute Sprechen oder sogar Schreien suggerieren, häufen sich. Gleichzeitig werden die Redeanteile der Patientin immer länger; so sind das dritt- und zweitletzte Gespräch im Stück fast vollständig von ihr eingenommen, während der Arzt/die Ärztin immer nur kurz versucht, sie zu beruhigen:

- Ich wars, ich hab die Juden vergast, die Kurden gekillt, ich hab die Araber bombardiert, ich hab kleine Kinder gefickt, während sie um Gnade flehten, die Todesfelder, das war ich, wegen mir hat jeder die Party verlassen, ich saug dir deine Scheißaugen raus und schick sie an deine Mutter in einer Schachtel, und wenn ich gestorben bin, such ich dich heim in Gestalt deines Kindes, nur fünfzigmal schlimmer und so verrückt wie alle, Scheiße, ich wird dir das Leben zur Hölle machen ICH STEIGE AUS ICH STEIGE AUS ICH STEIGE AUS STARREN SIE MICH NICHT SO AN
- Alles ist gut
- STARREN SIE MICH NICHT SO AN
- Alles ist gut. Ich bin hier.
- Starren Sie mich nicht so an. (235)

- Um 4 Uhr 48

Wenn die Klarheit vorbeischaud

Für eine Stunde und zwölf Minuten bin ich ganz bei Vernunft.

Kaum ist das vorbei, werd ich wieder verloren sein,
eine zerstückelte Puppe, ein absurder Trottel.

Noch bin ich da, kann mich selber sehn,

doch sobald mich die scheußlichen Trügereien des Glücks verhexen,
die Maschine der Schwarzkunst mit ihrer üblen Magie,
kann ichs vergessen, mein echtes Selbst zu berühren.

Warum glaubt ihr mir dann erst und nicht schon jetzt?

Erinnere dich an das Licht und glaub an das Licht.

Nichts zählt mehr als das.

Hört auf, nach dem Äußern zu urteilen, urteilt gerecht.

- Schon gut. Das bessert sich.

- Euer Unglaube wird gar nichts heilen.

Starren Sie mich nicht so an. (236-237)

Wie in diesen Zitaten auch sehr gut ersichtlich ist, geht die sich steigernde Sprachintensität mit einem zunehmenden Realitätsverlust und Wahnvorstellungen der Patientin einher. Dies ist also der beste Beweis dafür, wie wir durch ihre Sprache ihren Geisteszustand verfolgen können: am Ende des Stückes begeht die Patientin Selbstmord, doch abgesehen von expliziten Äußerungen, dass sie sich umbringen möchte, kündigt sich der bevorstehende Suizid schon das ganze Stück hindurch durch die spezifische Sprachverwendung an.

Da die Sprachbesonderheiten der Patientin Folge ihrer Erkrankung sind, ist sie auch die einzige im Stück, die regelmäßig flucht, Schimpfwörter verwendet und schreit. Der Arzt / die Ärztin ist entsprechend seiner/ihrer therapeutischen Funktion sehr kontrolliert in seiner/ihrer Sprachverwendung; bloß einmal flucht auch er/sie und wir lernen ihn/sie hier nicht nur als Arzt/Ärztin kennen, sondern als Person mit eigenen Gefühlen, die über die Schwierigkeiten dieses Berufs klagt:

Die meisten meiner Patienten würden mich am liebsten erwürgen. Wenn ich hier rausgehe nach Feierabend, brauch ich zu Hause jemanden, bei dem ich mich ausruhen kann, jemanden, der mich liebt. Ich muss dann mit Freunden zusammen sein, um mich auszuruhen. Ich brauch meine Freunde, um wirklich eins zu sein mit mir selbst.

(Schweigen.)

Ich hasse diesen Scheißjob, ich brauch meine Freunde, um bei Verstand zu bleiben.

(Schweigen.)

Tut mir Leid.

- Ich kann nichts dafür.

- Tut mir Leid, das war ein Fehler.

- Ich kann nichts dafür.

- Natürlich. Sie können nichts dafür. Tut mir Leid.

(Schweigen.)

Ich wollte damit nur sagen -

- Ich weiß. Ich bin wütend, gerade weil ichs kapiere, nicht weil ich mich sträube. (244-245)

Abgesehen vom allerersten Fragment des Stückes, bei dem es sich auch um ein Gespräch mit dem Arzt/der Ärztin handeln dürfte, die Patientin aber überhaupt nichts sagt, ist das gerade zitierte das einzige Gespräch, in dem der Arzt/die Ärztin so viel spricht. Es handelt sich hier um das vorletzte Fragment von allen und ist situiert an einem Zeitpunkt, wo wir denken könnten, dass es mit dem Gesundheitszustand der Patientin bergauf geht. Nach dem extremen Realitätsverlust der obigen Zitate, direkt vor dieser letzten Konversation, gibt es drei Fragmente, die für eine Genesung der Patientin sprechen.

Das erste dieser Fragmente (das 20. insgesamt) besteht aus einer Zahlenkette, in der in Siebenschritten von 100 abwärts gezählt wird. Hierbei handelt es sich um eines der Test-Items des Mini-Mental Status-Test, einem Verfahren zur Feststellung kognitiver Defizite. Während die Patientin bei der ersten Durchführung dieses Tests (vgl. Seite 216) nicht dazu in der Lage war, korrekt abwärts zu zählen und ihr verwirrter Geisteszustand durch einen wüsten Haufen irgendwelcher Zahlen auch noch visuell repräsentiert wurde, handelt es sich beim 20. Fragment um eine korrekte Abfolge von Zahlen, die in Reih und Glied untereinander stehen.

Im 21. Fragment spricht die Patientin zum ersten Mal nach den oben zitierten Wahnvorstellungen wieder und gibt nicht nur vollständige Sätze von sich, sondern bezeichnet 4:48 Uhr, was früher die Zeit größter Verzweiflung war, nun als Zeit, zu der sie schlafen wird, und den Arzt/die Ärztin als ihre/n RetterIn, wodurch der Eindruck ihrer Genesung noch stärker wird:

Gesundheit des Geistes zeigt sich im Zentrum der Konvulsion,
dort, wo der Wahnsinn versengt wird von der Seele, die zweigeteilt ist.

Ich kenne mich selbst.

Ich erkenne mich selbst.

Mein Leben, gefangen im Netz der Vernunft,
das ein Arzt gesponnen hat, das Gesunde zu mehren.

Um 4 Uhr 48

werde ich schlafen.

Ich kam zu dir in der Hoffnung auf Heilung.

Du bist mein Arzt, mein Retter, mein allmächtiger Richter, mein Priester, mein Gott, der Chirurg meiner Seele.

Und ich bin der, den du zu geistiger Gesundheit bekehrst. (240-241)

Beim 22. Fragment handelt es sich nun um eine Reihe von Wünschen bzw. Zielen, die die Patientin sich scheinbar für ihr Leben nach dem Klinikaufenthalt gesteckt hat. Dazu gehören simple Dinge wie „kommunizieren, Konversation treiben“ (Seite 242), aber auch nicht so leicht zu erreichende Ziele wie „eine Beziehung zu anderen aufbauen, zu seinesgleichen, eine, die von Dauer ist, gegenseitig, herzlich, einander entsprechend und kooperativ“ (Seite 242). Ultimativ jedoch möchte sie „Vergebung erlangen / geliebt werden / frei sein“ (Seite 243); ein Wunsch, der entweder als Befreiung von der Psychose, die sie bis jetzt gefangen hielt, interpretiert werden kann, oder als Todeswunsch, wobei aufgrund ihrer anderen Wünsche eine Interpretation als der Wunsch nach einem gesunden Leben naheliegender scheint.

Nach diesen drei Fragmenten und dem darauffolgenden oben zitierten Gespräch mit dem Arzt/der Ärztin folgt das 24. und letzte Fragment des Stückes. Es handelt sich hier um das längste und sowohl emotional als auch sprachlich intensivste des ganzen Stückes. Unsere Erwartungen hinsichtlich einer Genesung der Patientin werden hier radikal enttäuscht: ihr Zustand ist nun schlimmer als jemals zuvor und treibt sie letztendlich in den Selbstmord. Auf stolzen siebeneinhalb Seiten müssen wir nun dieses „letzte[] Gefecht“ (Seite 250) der Patientin in den Minuten vor ihrem Tod mitverfolgen und bekommen hautnah noch einmal das volle Ausmaß ihrer Krankheit zu spüren:

Gemästet
Gerüstet
Abgeschoben

mein Körper von innen zerrüttet
mein Körper fliegt auseinander

[...]

Hoffnungslosigkeit treibt mich zum Selbstmord
Qual die keiner der Ärzte zu lindern vermag
Oder überhaupt zu verstehen versucht

[...]

ruhiges schwarzes Wasser
so tief wie für immer
so kalt wie der Himmel
so ruhig wie mein Herz wenn deine Stimme verstummt ist
erfrieren werde ich in der Hölle

[...]

Luke öffnet sich
Starres Licht

die Zerreißung
beginnt

[...]

Bitte schneidet mich nicht auf um herauszufinden woran ich gestorben bin
Ich werd euch sagen woran ich starb

Einhundert Lofepamin, fünfundvierzig Zopiclon,
fünfundzwanzig Temazepam und zwanzig Melleril

Alles was ich hatte

Geschluckt

Aufgeschlitzt

Aufgehängt

[...]

Mein letztes Gefecht

Keiner spricht

Bestätige mich
Zeuge für mich
Erblicke mich
Liebe mich

meine letzte Unterwerfung
meine letzte Niederlage

das Huhn tanzt noch immer
das Huhn hört nicht auf
[...]
Ich hab kein Verlangen nach dem Tod
welcher Selbstmörder hatte das schon

sieh mich verschwinden
sieh mich

verschwinden

sieh mich

sieh mich

sieh (245-251)

3.1.2. Blick

Das Konzept des Blickes in diesem Stück ist ebenso komplex wie das der Stimme. Zwar wird vielerorts deutlich gemacht, wer wen anschaut; da man sich jedoch über das Geschlecht der „handelnden“ Personen nicht sicher sein kann, ist es schwierig, den Blick hier gendertheoretisch zu interpretieren. Auf diese Problematik und eine dennoch mögliche Interpretation wird weiter unten eingegangen; im Folgenden soll zuerst eine weitaus offensichtlichere Subjekt-Objekt-Position als die zwischen Mann und Frau beschrieben werden.

Im ganzen Stück gibt es nicht mehr als sechs Hinweise auf das Konzept des Blickes und bei fast allen ist der Arzt / die Ärztin das Subjekt und die Patientin das Objekt dieses Blickes. Im folgenden Zitat finden sich gleich drei Hinweise auf den Blick; bei zweien davon ist die erkrankte Person das Objekt des Beobachtens bzw. Begaffens. Einmal ist sie auch das Subjekt des Blickes; im Gegensatz zu allen anderen Blicken, die im Stück vorkommen, hat sie jedoch kein direktes Objekt, sondern „glotzt“ der ganzen Welt um sie herum entgegen:

Man beobachtet mich beurteilt mich beschnüffelt mein Versagen das mir aus allen Poren dringt und Verzweiflung zerrt an mir alles zerstörende Panik durchtränkt mich während ich stumm vor Entsetzen der Welt entgegenglotze und mich frage warum alle hier immerfort lächeln und mich begaffen mit diesem wissenden Blick für meine brennende Scham. (217)

Obwohl sie ab diesem Zeitpunkt das Objekt des Blickes bleibt, lässt sich nicht sagen, dass die Patientin sich dadurch automatisch in einer machtlosen Objektposition befindet. Schon auf derselben Seite findet sich eine andere Szene, in der es zwar wieder die Patientin ist, die von einem Arzt / einer Ärztin angeschaut wird, die Natur des Blickes jedoch eine ganz andere ist, da der Arzt / die Ärztin der Patientin in die Augen schaut:

[...] Doktoren die man verflucht nochmal für Patienten hielte wenn mans nicht besser wüsste stell dir dieselben Fragen und drehn dir die Worte im Mund um behandeln mit der Chemiekeule deine angeborene Angst und einer rettet des anderen Arsch bis ich schreien will schreien nach dir dem einzigen Arzt der mich jemals von sich aus berührte mir in die Augen sah [...] (217)

Auch im weiteren Verlauf des Stückes ist die Patientin das Objekt des Blickes, weiß sich im Gegensatz zum Anfang des Stückes jedoch dagegen zu wehren: viermal sagt sie „Starren Sie [bzw. starr] mich nicht so an“ (vgl. Seiten 235, 237, 250); zweimal davon (Seite 235) ist dies in Großbuchstaben gedruckt, was ihrer Aufforderung eine sehr starke Vehemenz verleiht. Nicht außer Acht gelassen werden darf hier jedoch die Tatsache, dass das Stück durch die Patientin fokalisiert ist, und es sich bei ihr aufgrund der Erkrankung wohl kaum um eine verlässliche Erzählerin handelt. Somit lässt sich auch nicht mit Sicherheit sagen, ob sie zu den oben erwähnten Zeitpunkten wirklich angestarrt wird, oder ob es sich hier nicht um Wahnvorstellungen ihrerseits handelt.

In diesem Zusammenhang sind jedoch die im ersten Kapitel erläuterten blicktheoretischen Überlegungen von Jean-Paul Sartre und Michel Foucault sehr wertvoll für eine Interpretation des Stückes, denn selbst wenn die Patientin in diesen Momenten nicht angestarrt wird, ist sie durch ihre bloße Sichtbarkeit den ÄrztInnen schon ausgeliefert und wird dadurch zu deren Objekt. Es ist also nicht ein in einem bestimmten Moment getätigter Blick, gegen den sie sich wehrt; sondern schon allein das Gefühl der Sichtbarkeit und das Wissen, dass sie jederzeit wieder Objekt so eines tatsächlichen Blickes sein könnte, reicht dafür aus, dass sie sich unwohl fühlt. Das Gefühl der Scham, das in diesem Zusammenhang von Sartre erwähnt wird, wird auch von der Patientin einmal explizit artikuliert, als die ÄrztInnen sie „begaffen mit diesem wissenden Blick für [ihre] brennende Scham“ (Seite 217) und sie daraufhin noch äußert:

Scham Scham Scham
Ersauf doch in deiner Scheißscham (217)

Am Ende des Stückes wehrt die Patientin sich nicht nur dagegen, ein sichtbares Objekt zu sein, sondern geht noch einen Schritt weiter und inszeniert sich selbst als so ein Objekt. Bei ihrem Selbstmord sagt sie: „sieh mich verschwinden“ (Seite 251) und ist somit gar nicht so sehr Objekt des Blickes, sondern vielmehr ein machtvolles Subjekt, das einem unidentifizierten Objekt den Befehl erteilt, ihr beim Verschwinden zuzuschauen.

Was nun zu klären bleibt, ist eine gendertheoretische Interpretation des Blickes in „4.48 Psychose“. Auf das Geschlecht der ÄrztInnen findet sich keinerlei Hinweis,² was aber auch nicht besonders wichtig ist, da es auf die blicktheoretische Interpretation kaum Einfluss hätte. Natürlich ist es nicht unerheblich, ob die Patientin von einem Mann oder einer Frau angeschaut wird; wie in der obigen Analyse schon gezeigt, ist es in diesem Stück aber keineswegs der Fall, dass eine Objektposition im Blick mit einer generell machtlosen Objektposition korreliert. Ganz im Gegenteil sehen wir hier eine Verwandlung einer weiblichen Patientin, die zu Beginn tatsächlich machtlos erscheint und penibel beobachtet und „begafft“ wird, zu einer selbstbestimmten Frau, die sich selbst als Subjekt konstituiert, indem sie den anderen verbietet, sie anzustarren und indem sie letztendlich aber wieder den Befehl, sie anzuschauen, gibt. Für diese Interpretation würde es faktisch keinen Unterschied machen, ob es sich beim Subjekt des Blickes um eine weibliche Ärztin oder einen männlichen Arzt oder um irgendeine andere Person welchen Geschlechts auch immer handelt.

3.1.3. Körper

Da „4.48 Psychose“ von einer psychischen Erkrankung handelt, spielt der Körper, im Gegensatz zu „Zerbombt“, nur eine sekundäre Rolle, was sich im Stück auch sprachlich niederschlägt insofern als es weder Beschreibungen vom Berührungsverhalten der Personen, noch Bewegung im Raum gibt. Es gibt also nur explizite Beschreibungen des Körpers selbst, und dies in zweierlei Hinsicht: einerseits wird der Körper von der psychotischen Person als gegensätzlich zum Geist präsentiert, andererseits wird dieser Körper von den ÄrztInnen als physisch vorhandenes Objekt dazu genutzt, die psychische Krankheit durch Medikation in den Griff zu bekommen. Hauptaugenmerk kommt dabei der Beschreibung des Körpers als Gegensatz zum Geist und der Ablehnung alles

² In der deutschen Fassung wird von „Arzt“ gesprochen; aufgrund der geschlechtsneutralen Berufsbezeichnung im Original kann jedoch nicht mit Sicherheit davon ausgegangen werden, dass es sich tatsächlich um einen Mann handelt.

Körperlichen der Patientin zu. Hinweise auf den Körper als zu behandelndes Objekt finden sich dabei nur einmal von Seiten der Patientin, als sie dieser Behandlung zustimmt:

Okay, bringen wirs hinter uns, ich nehme die Medikamente, wir machen die chemische Lobotomie, schalten die höheren Hirnfunktionen aus, vielleicht bin ich dann verdammt nochmal etwas besser imstande zu leben. (229)

Weitere Beschreibungen des behandelten Körpers finden sich im 14. Fragment, das als einziges Fragment kein Monolog oder Dialog zu sein scheint und bei dem es sich um eine Aufzählung der Medikation und diversen Krankheitssymptome der Protagonistin handelt:

Symptome: Isst nicht, schläft nicht, spricht nicht, kein Sexualtrieb, verzweifelt, will sterben.

Diagnose: Pathologische Trauer.

Sertralin, 50 mg. Schlaflosigkeit verschlimmert, heftige Angstanfälle, Anorexie (Gewichtsverlust 17 kg), verstärkt Selbstmordgedanken, -absichten und -pläne. Abgebrochen infolge Einweisung.

[...]

Lofepramin, 70 mg, erhöht auf 140 mg, dann 210 mg. Gewichtszunahme 12 kg. Kurzzeitiger Gedächtnisverlust. Keine sonstigen Reaktionen.

[...]

Citalopram, 20 mg. Morgens Schüttelfrost. Keine sonstigen Reaktionen.

[...] (231)

Alle anderen Beschreibungen, die sich auf den Körper der Patientin beziehen, sind nicht neutral wie die obigen, in denen er als Mittel zum Zweck der Genesung präsentiert wird, sondern hoch emotionsgeladen. Relativ früh im Stück beschreibt die Protagonistin ihren Körper folgendermaßen und verspürt offensichtlich eine immense Ablehnung gegen diesen:

Ich bin fett

[...]

Meine Hüften sind zu breit

Ich mag meine Genitalien nicht (215)

Hierbei handelt es sich aber nicht um gängige Komplexe hinsichtlich des äußeren Erscheinungsbildes, die für viele Menschen häufig sind, sondern um die Quintessenz ihrer

Krankheit: sie fühlt sich, als wäre sie im „falschen Körper geboren“ (vgl. Seite 223) und als wäre ihr Verstand „eingesperrt in ein fremdes Körperwrack“ (vgl. Seite 221). Die Patientin besteht also aus zwei Teilen, ihrem „echten Selbst“ (vgl. Seite 237), das gleich ihrem Geist und ihrer Seele ist und zu dem sie nur nachts um 4:48 Uhr Zugang hat, und ihrem Körper, dem sichtbaren Teil ihrer Person, der für sie selbst jedoch gar nicht Teil ihres Ichs ist. Die häufigsten Referenzen auf den Körper in „4.48 Psychose“ beziehen sich auf diese Unvereinbarkeit von Geist und Körper, wie im folgenden Beispiel:

Körper und Seele das passt nicht zusammen

Ich musst erst werden der ich bin und ich werd immerfort anschrein gegen die Unvereinbarkeit die mich zur Hölle verdammt

Unauflöslich das Hoffen das mich kaum aufrecht hält

Ich werde ertrinken in Dysphorie
in dem kalten schwarzen Teich der ich bin
in diesem Schacht meines immateriellen Geistes

Wie kann ich zur Form zurückkehrn
seit alles formstrenge Denken mir abgeht?

Kein einziges Leben dem ich noch zustimmen könnte. (220)

Obwohl die Ablehnung gegen ihren Körper offensichtlich sehr groß ist, zeigt das obige Zitat, dass es nicht so sehr der Körper an sich ist, den die Protagonistin ablehnt, sondern sie vielmehr Probleme mit dieser Unvereinbarkeit von Körper und Geist hat. In der Tat scheint es so, als würde die Patientin auch untertags, also auch wenn sie nicht von der nächtlichen Klarheit um 4:48 Uhr betroffen ist, diese Unvereinbarkeit bedauern, wenn sie sagt, dass sie

[i]n die Enge getrieben [ist] von dieser sanften Psychiaterstimme der Vernunft die mir sagt es gibt eine objektive Realität in der mein Geist eins ist mit meinem Körper. Nur bin ich leider nicht hier und bins auch niemals gewesen. (217)

In diesem Zitat äußert sich ihr Genesungswunsch sehr deutlich: wenn sie sagt, dass sie „leider“ nicht hier ist, impliziert das, dass sie gerne hier sein möchte und dass sie gerne in dieser Realität, in der ihr Geist mit ihrem Körper übereinstimmt, leben würde; auch wenn sie sich den ÄrztInnen gegenüber manchmal unkooperativ zeigt und es nicht immer so scheint, als ob sie gesund werden möchte.

Der Körper ist nun nicht nur ihre äußere Hülle, die sie gleichzeitig ablehnt und mit der sie wieder vereint sein möchte, sondern auch ein Objekt, an dem sie all ihre Aggressionen über ihre Krankheit auslässt und dem sie großen Schaden zufügt. So zerschneidet sie sich einmal den Arm (vgl. Seite 223), ganz zu schweigen von ihrem Selbstmord, im Zuge dessen sie nicht nur Tabletten schluckt, sondern sich auch aufschlitzt und aufhängt (vgl. Seiten 248, 249).

In der Tat scheint es teilweise so, als ob der Körper für sie keinerlei Bedeutung hätte und es ihr demnach auch egal wäre, was damit geschieht:

Schneidet mir die Zunge ab
reißt mir die Haare raus
hackt mir die Glieder ab
nur meine Liebe die lasst mir
lieber würde ich meine Beine verlieren
meine Zähne gezogen bekommen
ausgestochen die Augen
als sie zu verliern meine Liebe (238)

Diese unidentifizierte Liebe zu finden und von ihr berührt zu werden, wie sie schon früher von ihr berührt wurde (vgl. Seite 52 dieser Arbeit), ist primäres Ziel in ihrem Leben und demgegenüber tritt der Körper in den Hintergrund. Jedoch ist es keinesfalls so, als ob es ihr egal wäre, was damit geschieht, denn sie möchte alleine die Kontrolle über ihren Körper haben und vermeiden, dass jemand anders ihm Schaden zufügt. So sagt sie während ihres Selbstmords: „Bitte schneidet mich nicht auf um herauszufinden woran ich gestorben bin“ (Seite 248).

Die Bedeutung des Körpers für die Patientin wird erst deutlich, wenn man bedenkt, warum genau sie ihm manchmal Schaden zufügt. Ihren Arm zum Beispiel hat sie zerschnitten „,[w]eil es verdammt tolles Gefühl ist“ (Seite 225). Darüber hinaus gibt es kurz vor ihrem Selbstmord ein Fragment, das größtenteils aus einer Liste von Verben besteht, deren Sinn nicht wirklich festgemacht werden kann, die aber auch mit körperlichen Qualen zu tun haben:

wringen schlitzen schlagen schlitzen treiben flackern
blitzen schlagen wringen tupfen flackern schlagen
schlitzen zerquetschen blitzen zerquetschen tupfen
flackern wringen brennen flackern tupfen blitzen tupfen
treiben brennen zerquetschen brennen blitzen flackern
schlitzen

schöner Schmerz
der mir sagt ich lebe (239)

Obwohl für sie also Körper und Geist voneinander getrennt und scheinbar unvereinbar sind, ist diese Trennung nicht vollkommen, denn über den Schaden, den sie ihrem Körper zufügt, und dem daraus resultierenden Schmerz, kann sie doch noch eine Verbindung zwischen Körper und Geist herstellen. Dieser Schmerz ist das einzige Mittel, mit dem sie diese Verbindung noch bilden kann und ist daher essentiell für sie. Als sie unmittelbar vor ihrem Suizid ihre Wünsche und Ziele aufzählt, befindet sich „Schmerz vermeiden“ (Seite 242) darunter, was, ähnlich wie der Wunsch nach Freiheit (vgl. Seite 55 dieser Arbeit) auch als Todeswunsch interpretiert werden kann, aufgrund ihrer anderen Wünsche aber eher einen Wunsch nach Genesung ausdrückt. Von all ihren Zielen und Wünschen spricht die Vermeidung von Schmerz am stärksten für die vermeintliche Besserung ihres Zustandes, da sie hier wie jeder gesunde Mensch nicht mehr das Bedürfnis hat, sich Schmerzen zuzuführen, nur um zu spüren, dass sie am Leben ist.

3.1.4. Handlungsermächtigung / *agency*

Wie schon bei „Zerbombt“ gezeigt wurde, ist es schwierig, dieses Kapitel von den anderen zu trennen, da Handlungen auch schon in die obigen Analysen eingeflossen sind. Bei „4.48 Psychose“ ist der Begriff *agency* nun umso komplexer, da es in diesem Stück keine Handlung im üblichen Sinne gibt, sehr wenige Handlungen der Personen ausgemacht werden können und es so gut wie keine signifikanten Wendepunkte gibt. „4.48 Psychose“ schildert den Verlauf einer Krankheitsgeschichte; Handlungen, die aber auch nicht explizit während des Stücks geschehen, sondern über die nur gesprochen wird, werden dabei häufig von den ÄrztInnen ausgeführt und beinhalten die Behandlung der Patientin - sei es durch Lobotomie, durch Verabreichung von Medikamenten oder, als sie die Klinik verlassen will, den Zwang, dort zu bleiben. Handlungen von Seiten der Patientin (abgesehen von dem erwähnten Fluchtversuch) wenden sich ausschließlich gegen ihren Körper: so schneidet sie sich die Arme auf (vgl. Seiten 223-225 und 231), läuft vor fahrende Autos (vgl. Seite 231), nimmt gleichzeitig Tabletten und Alkohol zu sich (vgl. Seite 232) und bringt sich schließlich um.

Wendepunkte in der „Handlung“ gibt es zwei: nachdem die LeserInnen fast das ganze Stück über selbst im psychotischen Geist gefangen waren, ist die korrekte Zahlenfolge des

Mini-Mental Status-Tests im 20. Fragment ein erster Wendepunkt, da man bis dahin davon ausgehen konnte, dass sich der Geisteszustand der Patientin nicht so schnell bessern würde. Nach dieser scheinbaren Genesung, die sehr abrupt kam, ist nun der von Beginn an angekündigte, aber fast schon abgewendete Suizid der Patientin der zweite Wendepunkt.

Obwohl viele Handlungen von den ÄrztInnen durchgeführt werden, ist es doch die Patientin und somit eine Frau, die ausschlaggebend für den „Handlungsverlauf“ des Stückes ist: sie stimmt der Medikation und der Lobotomie zu (vgl. Seite 229) - Handlungen, die ohne ihr Einverständnis gar nicht geschehen wären - und verfügt demnach über mehr *agency* als die ÄrztInnen. Nicht nur stellt sie sich als das mächtigere Subjekt der Stimme und des Blickes heraus; sie ist es auch, die alleine über ihren Körper bestimmt, indem sie ihm selbst Schaden zufügt und der Medikation einwilligt und sie ist es, durch die der letzte und unerwartete Wendepunkt des Stückes, nämlich ihr Suizid, zustande kommt.

3.2. Psychoanalytische Interpretationsansätze

3.2.1. Freud

Rufen wir uns die Freudsche Analyse von „Zerbombt“ in Erinnerung, so ist auch in „4.48 Psychose“ eine immense Aggressionsneigung gegen die eigene Person bemerkbar. Die drei Teile des psychischen Strukturmodells sind hier nicht so offensichtlich wie in „Zerbombt“ durch andere Personen symbolisiert, doch es wird ziemlich schnell deutlich, wie die Psyche der Protagonistin funktioniert. Ihre Aggressionen lassen auf ein äußerst stark ausgeprägtes Es schließen und ihr Über-Ich lässt sich erkennen in der Person, die sie nach ihrer Genesung werden möchte und die sie mit ihren Wünschen für dieses Leben nach der Klinik kurz vor ihrem Selbstmord beschreibt. Was sie in diesem Wunsch, gesund zu werden, bekräftigt, ist diese unidentifizierte Liebe, von der sie so oft spricht und die in ihrer scheinbaren Vollkommenheit, wie Cate für Ian, als Veräußerung des Ichideals der Patientin gelesen werden kann. Auch die Arzt-/Ärztinnenstimme nimmt hier die Rolle eines Über-Ich ein und ist in dem Fall, dass das Stück nur durch innere Monologe aufgebaut ist, bloß Teil ihrer eigenen Psyche; in dem Fall, dass es sich um eine/n tatsächlich vorhandene/n Ärztin / Arzt handelt, ebenso wie Cate ein nach außen symbolisiertes Ichideal.

Nachdem sich die Aggressionen der Protagonistin vorwiegend gegen sie selbst richten, kann auch hier davon ausgegangen werden, dass es durch die Beherrschung einer

Aggression nach außen zur Herausbildung eines starken Über-Ichs gekommen ist, das ebendiese Aggressionen gegen das eigene Ich richtet. Ähnlich wie bei Ian in „Zerbombt“, der sich zwar nicht umgebracht, jedoch den Wunsch danach verspürt hat, resultiert diese Aggressionsneigung auch hier in der höchsten Wendung gegen das Ich, die man sich überhaupt vorstellen kann, nämlich im Suizid.

Da es sich bei der Protagonistin in „4.48 Psychose“ um eine ebenso komplexe, wenn nicht sogar komplexere, Figur wie bei Ian in „Zerbombt“ handelt, bleiben auch hier die Gründe für dieses selbstzerstörerische Verhalten zu klären. Wie im ersten Stück Kanes ist auch hier hauptsächlich eines von Freuds Werken, nämlich „Trauer und Melancholie“, äußerst fruchtbar für eine Interpretation. Mit seinen Ausführungen in diesem Aufsatz wird schnell klar, dass das dargestellte Krankheitsbild der Protagonistin ein Fall von Melancholie ist. So sind die wichtigsten Charakteristika der Melancholie laut Freud ein Desinteresse an der Außenwelt (1999f, 429), das das ganze Stück hindurch deutlich wird, sowie Schlaflosigkeit und Ablehnung der Nahrung (ebda, 431), die von der Protagonistin selbst identifiziert werden, als sie erklärt „Ich kann nicht schlafen / Ich kann nicht essen“ (Seite 214). Auch die Herabsetzung ihrer selbst (Freud 199f, 429) wird in einer Reihe von Selbstvorwürfen explizit:

Ich bin ein absoluter Versager als Mensch
Ich bin schuldig, ich werde bestraft
Ich möchte mich umbringen (214)

In seinen Ausführungen beschreibt Freud die Melancholie als eine Reaktion auf einen realen Objektverlust oder einen Verlust ideeller Natur (Freud 199f, 430-431), bei dem das Objekt nicht tatsächlich verloren gegangen, also gestorben ist, sondern die Melancholie durch Kränkung oder Enttäuschung ausgelöst wurde. Da die Patientin in „4.48 Psychose“ noch Hoffnung hat, ihre verlorene Liebe wiederzufinden, lässt sich davon ausgehen, dass es sich hier nicht um einen realen Verlust handelt. Laut Freud entsteht durch solch einen ideellen Verlust, durch eine Kränkung oder Enttäuschung, die vom verlorenen Objekt ausgegangen ist, eine Gefühlsambivalenz gegenüber diesem Objekt, da es noch immer geliebt, aber gleichzeitig, aufgrund dieser Enttäuschung, nun auch gehasst wird. In ebendieser Gefühlsambivalenz finden sich nun die Gründe für die Selbstvorwürfe und das selbstzerstörerische Verhalten der melancholischen Person: nachdem diese vom Objekt verlassen oder auf irgendeine Art und Weise enttäuscht wurde, wird die an dieses Objekt

gekettete Libido aufgehoben. Findet sich kein Ersatzobjekt, an das die freie Libido gebunden werden kann, kommt es anstatt einer Libidoverschiebung zu einer Zurückziehung der Libido ins eigene Ich und dieses Ich wird zum Ersatzobjekt. Da die Libido noch immer an dieses verlorene Objekt gekettet ist, sich jedoch gleichzeitig im Ich befindet, kommt es nun zu einer Identifizierung des Ichs mit diesem Objekt und all die Wut und Aggressionen gegen das Objekt richten sich nun auch gegen das eigene Ich:

„Hat sich die Liebe zum Objekt, die nicht aufgegeben werden kann, während das Objekt selbst aufgegeben wird, in die narzißtische Identifizierung geflüchtet, so betätigt sich an diesem Ersatzobjekt der Haß, indem er es beschimpft, erniedrigt, leiden macht und an diesem Leiden eine sadistische Befriedigung gewinnt.“ (ebda, 438)

Alle Vorwürfe, die die melancholische Person gegen sich selbst äußert, sind somit versteckte Vorwürfe gegen das verlorene Liebesobjekt; auch die scheinbaren Selbstvorwürfe zu Beginn von „4.48 Psychose“ stellen sich bald als Anklagen gegen das verlorene Objekt heraus, die immer offenkundiger werden.

Mit dem Bewusstsein über die unbewussten psychischen Vorgänge der melancholischen Person lassen sich auch die Unfähigkeit der Patientin, zu schlafen und zu essen, erklären. Obwohl das verlorene Objekt durch die Libidoverschiebung ins Ich in gewisser Weise immer bei sich getragen wird und ansonsten jedoch nicht wiederfindbar ist, ist die melancholische Person doch ständig auf der Suche nach ebendiesem und möchte es so nah wie möglich bei sich haben, damit es nicht wieder verloren gehen kann. Gemäß der oralen Phase der infantilen Sexualität, die die erste aller Phasen ist und in der mit der Mutterbrust die erste und bedeutendste Objektbesetzung vor sich geht, versucht die melancholische Person, sich des verlorenen Objekts auf dem Weg der Einverleibung zu bemächtigen. Weil nun jegliches Handeln der melancholischen Person davon gekennzeichnet ist, dieses Objekt wiederzuerlangen, möchte sie sich auch nichts einverleiben, was nicht diesem Objekt entspricht, woraus in schweren Fällen von Melancholie die Ablehnung jeglicher Nahrung folgt (ebda, 436).

Da bei der melancholischen Person der einzige Lebensinhalt darin besteht, den Verlust des Objekts zu betrauern und zu versuchen, es wiederzuerlangen, sind sämtliche unbewussten Energien mit diesem Verlust beschäftigt. Weil aber für den Schlaf eine Einbeziehung der Objektbesetzungen notwendig wäre (ebda, 439-440), die von diesen Energien verhindert wird, schafft es das melancholische Subjekt nun äußerst selten bis nie, zu schlafen.

Obwohl die Patientin fast ständig in ihrer Melancholie gefangen ist, gibt es jede Nacht um 4:48 Uhr Augenblicke von geistiger Gesundheit. Nur in diesen 72 Minuten, wo sie klaren Verstandes ist, findet sie zu ihrem „echten Selbst“ (vgl. oben). An anderer Stelle verweist die Patientin auf diese Zeit geistiger Gesundheit als Zustand von Verzweiflung:

Um 4 Uhr 48
wenn die Verzweiflung mich überkommt
werd ich mich aufhängen
im Ohr die Atemzüge meines Geliebten (215)

Diese Gleichsetzung von Klarheit und Verzweiflung ist nicht überraschend, da der Protagonistin in den klaren Phasen bewusst wird, wie fortgeschritten ihre Krankheit ist. Abgesehen von 72 Minuten jede Nacht ist sie ständig in ihrer Psychose gefangen, ein Zustand, der für sie nicht länger tragbar ist. An dieser Stelle werden sich auch die LeserInnen des immensen Ausmaßes ihrer Krankheit bewusst: von Beginn des Stückes an (die zitierte Passage befindet sich auf der dritten Seite) werden wir auf den Selbstmord der Patientin vorbereitet.

Durch die ständigen Anspielungen auf ihren bevorstehenden Suizid wird für die Interpretation des Stückes ein anderes Konzept Freuds unabdingbar, nämlich der Todestrieb. Mit seinen Ausführungen darüber werden auch einige Ursachen für die Melancholie der Protagonistin erkennbar. In seinem Aufsatz „Das Unbehagen der Kultur“ erklärt er:

„Das Leben, wie es uns auferlegt ist, ist zu schwer für uns, es bringt uns zuviel Schmerzen, Enttäuschungen, unlösbare Aufgaben. Um es zu ertragen, können wir Linderungsmittel nicht entbehren [...] Solcher Mittel gibt es vielleicht dreierlei: mächtige Ablenkungen, die uns unser Elend gering schätzen lassen, Ersatzbefriedigungen, die es verringern, Rauschstoffe, die uns für dasselbe unempfindlich machen. Irgendetwas dieser Art ist unerlässlich.“ (1999b, 432)

Kurz darauf erläutert er Ursachen für das Leiden, von denen, wie oben ersichtlich, zumindest von der ersten und von der dritten mit Sicherheit gesagt werden kann, dass sie auf die Patientin in „4.48 Psychosis“ zutreffen:

„Von drei Seiten droht das Leiden, vom eigenen Körper her, der, zu Verfall und Auflösung bestimmt, sogar Schmerz und Angst als Warnungssignale nicht entbehren kann, von der Außenwelt, die mit übermächtigen, unerbittlichen, zerstörenden Kräften gegen uns wüten kann, und endlich aus den Beziehung zu anderen Menschen. Das Leiden, das aus dieser Quelle stammt, empfinden wir vielleicht schmerzlicher als jedes andere [...]“ (ebda, 434)

Über die oben zitierten Bewältigungsstrategien verfügt die Protagonistin in „4.48 Psychose“ nicht, sie ist sich jedoch durchaus anderer Möglichkeiten, die ihr Leiden lindern könnten, bewusst. Laut Freud ist „jene Richtung des Lebens, welche die Liebe zum Mittelpunkt nimmt, alle Befriedigung aus dem Lieben und Geliebtwerden erwartet“ (ebda, 440-441) eine sehr verbreitete Methode, um Glück zu gewinnen und Leiden zu mindern und genau diese Methode versucht die Patientin anzuwenden, wenn sie die unbekannte Person, ihre große Liebe, anspricht. Geliebt zu werden ist für sie „der Lebenswunsch für den es sich zu sterben lohnt“ (249). Paradoxiertweise ist jedoch diese unbekannte Person, die ihr Leiden lindern könnte, gerade diejenige, die für ihr Leiden verantwortlich ist und die Patientin befindet sich in einem Teufelskreis: die Abwesenheit dieser Person und der psychische Schmerz, der daraus folgte, sind der Grund für ihre Krankheit; die Hoffnung, diese Person zu finden, ist alles, was sie am Leben hält; und die immer wiederkehrende Enttäuschung über die Tatsache, dass sie diese Person doch nicht findet, resultiert in einem immer stärker werdenden Todestrieb, da ein Leben ohne diese Person für sie ja unvorstellbar ist.

Da es jetzt eben sehr unwahrscheinlich ist, dass die Patientin diese Person jemals findet, kommt nun eine weitere von Freud erwähnte Bewältigungsstrategie ins Spiel, nämlich die Ablehnung der Realität. Dieses Verfahren, das die Realität als Quelle allen Leidens betrachtet (ebda, 439) wird laut Freud oft angewendet, um Leiden zu vermeiden. Im Zuge dieser Strategie kann man entweder der Welt den Rücken kehren oder „man kann sie umschaffen wollen, anstatt ihrer eine andere aufbauen, in der die unerträglichsten Züge ausgetilgt und durch andere im Sinne der eigenen Wünsche ersetzt sind“ (ebda, 439). Die unerträglichsten Züge des Lebens, die in „4.48 Psychose“ ausgetilgt werden, sind nun eben die Abwesenheit der geliebten Person und die Realität, die sie sich versucht aufzubauen, ist eine Wunschvorstellung, in der diese Person noch in ihrem Leben ist. Unweigerliche Konsequenz dieser Bewältigungsstrategie ist nun die geistige Krankheit (ebda, 439-440), da die Wirklichkeit in ihrer immensen Stärke die betroffene Person doch immer wieder einholen wird.

Personen, die laut Freud für besonders starke Formen solch geistiger Krankheit gefährdet sind, sind solche, die „eine besonders ungünstige Triebkonstitution mitgebracht und die zur späteren Leistung unerläßliche Umbildung und Neuordnung [ihrer] Libidokomponenten nicht regelrecht durchgemacht [haben]“ (ebda, 443). Bei diesen Personen kommt es meist schon sehr früh zur Entwicklung einer geistigen Krankheit und ihr Leiden kann entweder

durch Intoxikation oder „den verzweifelten Auflehnungsversuch der Psychose“ (ebda, 443) gelindert werden, was bei unserer Protagonistin scheinbar der Fall ist.

Da es sich in „4.48 Psychose“, wie mehrfach erwähnt, anscheinend um einen ziemlich schweren Fall von Melancholie handelt und der Titel überhaupt eine andere Krankheit nahelegt, bleibt zu klären, welches Krankheitsbild uns genau hier präsentiert wird. Freud diskutiert verschiedene geistige Krankheiten in zahlreichen seiner Abhandlungen; viele Symptome können jedoch für mehrere Krankheiten sprechen und viele Krankheitsbilder gehen so fließend ineinander über, dass die Krankheiten nicht genau voneinander abgegrenzt werden können.

Generell unterscheidet Freud zwischen Krankheiten, die durch drei verschiedene Arten von Konflikt entstehen: so gibt es die Neurose, der ein Konflikt zwischen dem Ich und dem Es zugrunde liegt; die Psychose, die durch einen Konflikt zwischen dem Ich und der Außenwelt entsteht, und die sogenannten narzisstischen Psychoneurosen (zu denen er die Melancholie zählt), hervorgerufen durch einen Konflikt zwischen Ich und Über-Ich (1999e, 390). Durch die oben analysierte Wendung des Über-Ich gegen das eigene Ich und die narzisstische Libidoverschiebung ins eigene Ich scheint eine Diagnose als narzisstische Psychoneurose (Melancholie) in der Tat sehr naheliegend in diesem Stück.

Die an einer Psychose Erkrankten sind es jedoch, die laut Freud versuchen, eine neue Realität zu schöpfen (1999d, 364-365) und Ansätze der Patientin, die Wirklichkeit zu verleugnen und durch eine selbstgeschaffene zu ersetzen, sind hier auch gegeben. Eine bestimmte Form der Psychose, nämlich die Schizophrenie, verlangt hier besondere Aufmerksamkeit. Wie alle Psychosen durch einen Konflikt zwischen Ich und Außenwelt entstehend, ist es nun für die Schizophrenie besonders charakteristisch, dass sie zum Verlust jeglichen Anteils an der Außenwelt führt (1999e, 389); was wir bei der Patientin in „4.48 Psychose“ auch schon beobachten konnten. Kennzeichnend für die Schizophrenie ist des Weiteren die oben diskutierte Zurückziehung der Libido ins eigene Ich, die aber andererseits auch für die narzisstische Psychoneurose sprechen könnte. Am deutlichsten lässt sich die Schizophrenie jedoch anhand sprachlicher Besonderheiten ausmachen. So Freud:

„Bei den Schizophrenen beobachtet man, zumal in den so lehrreichen Anfangsstadien, eine Anzahl von Veränderungen der Sprache, von denen einige es verdienen, unter einem bestimmten Gesichtspunkt betrachtet zu werden. Die Ausdrucksweise wird oft Gegenstand

einer besonderen Sorgfalt, sie wird „gewählt“, „geziert“. Die Sätze erfahren eine besondere Desorganisation des Aufbaues, durch welche sie uns unverständlich werden, so daß wir die Äußerungen der Kranken für unsinnig halten. Im Inhalt dieser Äußerungen wird oft eine Beziehung zu Körperorganen oder Körperinnervationen in den Vordergrund gerückt.“ (1999c, 295-296)

Vor allem die Desorganisation des sprachlichen Aufbaus ist hier von Bedeutung, da diese größtes Charakteristikum von „4.48 Psychose“ ist. Den sprachlichen Besonderheiten dieses Stücks soll sich aber im Kapitel über Julia Kristevas Theorien näher gewidmet werden, da sie sich in größerem Ausmaß als Freud damit auseinandersetzt.

Offensichtlich ist nun, dass die Patientin, obwohl es Symptome gibt, die für beide Krankheiten sprechen, sowohl Charakteristika einer narzisstischen Psychoneurose (Melancholie) als auch einer Psychose (Schizophrenie) aufweist, was nun den Eindruck, dass es sich hier um eine hochkomplexe Figur handelt, der sich von Anfang an aufgedrängt hat, bestätigt.

Unklar ist nun noch die Identität der großen, unbekanntten Liebe, von der die Patientin so häufig spricht. Wie eingangs erwähnt, kann diese unidentifizierte Person wie Cate als eine tatsächlich vorhandene Person mit einer Über-Ich Funktion gelesen werden; nachdem nach den obigen Erkenntnissen aus Freuds Werk jedoch feststeht, dass es bei der Patientin zu einer narzisstischen Identifikation mit dieser Person infolge einer Libidorückziehung gekommen ist, stellt sich die Frage, ob diese Person als solche überhaupt existiert oder ob diese nicht vielmehr eine durch die Krankheit bedingte, dem Geist der Patientin entsprungene, Projektion ihres eigenen Über-Ichs ist. Aufschlussreich ist hier ein Zitat, das sich auf der letzten Seite des Stücks, nach dem „Verschwinden“ der Patientin findet: „Wem ich nie begegnete, das bin ich, sie mit dem Gesicht eingenäht in den Saum meines Bewusstseins“ (Seite 252). Davon ausgehend, dass es sich bei der Frau und Geliebten, die die Patientin so oft anspricht, und bei der hier erwähnten Person, also ihr selbst, um dieselbe Person handelt (und sie nicht zwei unidentifizierte Personen anspricht, denen sie nie begegnet ist), lässt sich somit mit ziemlich großer Sicherheit sagen, dass so eine Person nie existiert hat, sondern die Patientin ständig danach gestrebt hat, den in der narzisstischen Psychoneurose vorherrschenden Konflikt zwischen Über-Ich und Ich zu lösen. Kehren wir nun zur Melancholie zurück, die aus ebendiesem Konflikt entsteht, so finden wir in Freuds Ausführungen darüber folgende Beschreibung:

„Die Todesangst der Melancholie läßt nur die eine Erklärung zu, daß das Ich sich aufgibt, weil es sich vom Über-Ich gehaßt und verfolgt anstatt geliebt fühlt. Leben ist also für das Ich gleichbedeutend mit Geliebtwerden, vom Über-Ich geliebt werden, [...].“ (1999a, 288)

Hier handelt es sich nun nicht nur um wohl eine der treffendsten Beschreibungen der Melancholie allgemein, sondern auch um eine sehr zutreffende Darstellung der Erkrankung unserer Patientin. Nachdem Geliebtwerden vom Über-Ich von Freud so sehr hervorgehoben wird und die Protagonistin selbst Geliebtwerden als eines ihrer Ziele angibt (vgl. Seite 243), spricht auch dieses Zitat Freuds für eine Interpretation der unbekanntenen Person als Über-Ich der Patientin.

3.2.2. Julia Kristeva

Wie im letzten Kapitel festgestellt, gründet die Krankheit der Protagonistin mitunter auf ihrem Unvermögen, mit der Realität zurechtzukommen, einer Realität, der sie letzten Endes jedoch nicht entfliehen kann, da diese stärker als das Ich ist. Lange Zeit können wir in ihr einen inneren Kampf beobachten, in dem das Ich einerseits die verlorene Liebe (bzw. das Über-Ich) sucht und nach Genesung strebt, und andererseits das Über-Ich die Aggressionen des Es nach außen abwendet und so zur Zerstörung des Ich führt. Die Psyche der Protagonistin besteht also nicht aus einem unbewussten Es und Über-Ich und einem vorbewussten Ich, das es schafft, Partialtriebe abzuleiten, sondern aus einem nur zu sehr bewussten Über-Ich aus scheinbar inkompatiblen Teilen, die es nicht schaffen, ein harmonisches Ganzes herzustellen. Auch die Protagonistin selbst bezeichnet sich als „eine zerstückelte Puppe“ (vgl. Seite 237). Nach Julia Kristeva kann nun die Depression der Patientin als Abwehr gegen diese Zerstückelung des Selbst gelesen werden (2007, 27).

Auch die Zerstückelung der Patientin hat jedoch tiefliegende Gründe, die in einem, schon in Bezug auf Freuds Theorien analysierten, Objektverlust gefunden werden können: an irgendeinem Punkt ihres Lebens verlor sie ein Objekt (ein Verlust, der laut Freud sofort zu Trauer und einer Disposition zur Melancholie, jedoch noch nicht zur tatsächlichen Erkrankung führte) und das Leben ohne dieses Objekt ist eine Realität, der sie versucht zu entkommen, was sie aber nicht schafft und deswegen multiple, fragmentarische Persönlichkeiten entwickelt. Als Konsequenz dieser Zerstückelung entwickelt sich nun laut Kristeva die konkrete Depression, mit der die Patientin versucht, ihre Fragmentierung abzuwehren.

Für diesen Objektverlust, der hier so zentral scheint, liefert Kristeva in ihrem Werk aufschlussreiche Analysen. Wie oben erläutert, ist die erste Objektbesetzung, bei der noch kein Unterschied zur Identifizierung besteht, üblicherweise die der Mutter: das Kind erlebt sich als symbiotische Einheit mit ihr und kann nicht zwischen ihm selbst und der Mutter unterscheiden. Entscheidend für eine eigene Subjektbildung ist es nun, diese Einheit aufzugeben und die Mutter nicht mehr als Teil des Selbst, sondern als ein Objekt anzuerkennen. Diese Trennung nennt Kristeva den Muttermord und beschreibt ihn als

„[...] unsere Lebensnotwendigkeit, *conditio sine qua non* unserer Individuierung, vorausgesetzt, er erfolgt auf optimale Weise und kann erotisiert werden: sei es, daß das verlorene Objekt als erotisches Objekt wiedergefunden werden kann (der Fall der männlichen Heterosexualität, der weiblichen Homosexualität), sei es, daß das verlorene Objekt kraft unerhörter und nur zu bewundernder symbolischer Anstrengung eine Transposition erfährt, in der der/das *Andere* (das andere Geschlecht im Fall der heterosexuellen Frau) erotisiert wird [...].“ (ebda, 36)

Die allererste und demnach prägendste Objektbesetzung hat also auch unweigerlich den ersten Objektverlust zur Folge, und auch den schmerzhaftesten, da hier nicht nur ein Objekt, sondern aufgrund der Identifizierung auch ein Teil des eigenen Ich verloren geht. Um diesen schmerzhaften Verlust wettzumachen, bedient sich das Kind im Normalfall der Sprache, einer „symbolische[n] Gleichsetzung des Fehlenden“ (ebda, 32), mittels der es die Mutter, zumindest für eine gewisse Zeit, wieder zurückholen kann. Dieser am häufigsten praktizierte Weg um mit dem Verlust der Mutter umzugehen, ist einer, den Kristeva Verneinung des Verlusts nennt (ebda, 51). Zweite mögliche Bewältigungsstrategie, im Zuge derer das Kind die Trennung ebenso verweigert, ist die Flucht „in eine passive, faktisch schizo-paranoide, von der projektiven Identifizierung beherrschte Position“ (ebda, 72). Hier weiß das Kind zwar um die Möglichkeit der Sprache, weigert sich aber zu sprechen und hält an der primären Identifizierung mit der Mutter fest. Die dritte und letzte Bewältigungsstrategie nach dem Muttermord ist die Verleugnung der Verneinung, in der das Kind den depressiven Affekt, der mit dem Muttermord einhergeht, in sich selbst kehrt und in einem unzugänglichen „psychischen Innenraum“ (ebda, 72) konserviert. In diesen Fällen wird der naturgegebene muttermörderische Impuls aus irgendeinem Grund gehemmt, die Mutter introjiziert und anstatt des Muttermords ein Mord am eigenen Ich begangen, der die Person in die Depression führt (ebda, 37).

Dieses ursprünglich verlorene Objekt, das gar nicht so sehr die Mutter an sich als vielmehr die Einheit mit ihr ist, nennt Kristeva auch Ding oder Prä-Objekt (ebda, 22). Wie mit dem Verlust des Dings umgegangen wird, hängt maßgeblich vom Zeitpunkt dieses Verlusts ab: Um nämlich den Verlust überhaupt verneinen zu können bzw. in die schizo-paranoide Identifizierung zu flüchten, muss das Kind schon im sprachlichen Repräsentationssystem angekommen sein, also schon über die linguistischen Mittel verfügen, um die Mutter wieder herbeizurufen bzw. diese Wiederbeschaffung zu verweigern. Findet der Verlust des Dings zu einem Zeitpunkt statt, an dem das Kind noch nicht im Symbolischen (also in gerade diesem Repräsentationssystem der Sprache) angekommen ist, bleibt unweigerlich nur die Verleugnung der Verneinung, also die depressive Position. Eine auf diese Art und Weise erworbene Subjektivität ist jedoch äußerst labil und kann leicht durch erneute Trennungen oder Verluste - wodurch der unterdrückte, nie durch Sprache verarbeitete Mutterverlust wieder an die Oberfläche gelangt - zusammenbrechen (ebda, 73).

Betrachtet man nun die Patientin in „4.48 Psychose“, so liegt es auf der Hand, dass sie sich keinesfalls in einer schizo-paranoiden Position befindet, denn eine Weigerung zu sprechen ist bei ihr nur in einigen therapeutischen Gesprächen bemerkbar. Bedenkt man darüber hinaus, dass sie enorme Probleme hat, das verlorene Objekt zu benennen, so scheint es naheliegend, dass sie es nicht geschafft hat, diesen Verlust zu verneinen und ihn durch Sprache zu kompensieren. Auch nach Kristeva, die die depressive Person als eine „im Mechanismus der Verleugnung steckengeblieben[e]“ (ebda, 61) beschreibt, wäre das Krankheitsbild der Protagonistin in „4.48 Psychose“ somit eines einer Depression (ein Begriff, der für sie gleichbedeutend mit Melancholie ist).

Im Gegensatz zu Freud jedoch, nach dessen Klassifikation die Patientin Anzeichen sowohl einer narzisstischen Neurose als auch einer Psychose zeigte, ist sie nach Kristeva eindeutig depressiv und nicht psychotisch. Kristeva macht den Unterschied zwischen Depression und Psychose an der Sprache der kranken Person fest:

„Anders als der Psychotiker behält der Depressive allerdings einen zwar abgeleugneten, klein gemachten, zwispältigen, entwerteten, aber doch bis zum Auftreten der Asymbolie fortbestehenden väterlichen Signifikanten. Solange ihn dieses Leichentuch der Asymbolie nicht völlig umhüllt und den Vater wie das Subjekt in einsame Stummheit verbannt, büßt der Depressive nicht den Gebrauch der Zeichen ein. Er bewahrt sie, freilich als absurde, gehemmte und durch die bis ins Zeichen selbst eingedrungene Spaltung zum Erlöschen bereite Zeichen.“ (ebda, 56)

Der Sprachgebrauch der Patientin in „4.48 Psychose“ (sowie die im obigen Zitat angespielte Bedeutung des Vaters für den Spracherwerb) wird unten in seinen Einzelheiten analysiert; wie sich zeigen wird, ist sie jedoch trotz teilweise sehr chaotischer Sprache weit von einem kompletten Zusammenbruch der Sprache entfernt, weshalb eine Psychose in Kristevascher Terminologie bei ihr ausgeschlossen werden kann.

Kristeva zufolge gibt es nun zwei Möglichkeiten, wie die depressive Person mit ihrem Verlust umgeht:

„Vor dem Hintergrund dieser archaischen Bindung hat der Depressive das Empfinden, eines unnennbaren höchsten Guts, eines Unrepräsentierbaren verlustig zu sein, das vielleicht nur durch Verschlungenwerden Gestalt gewinnen, nur durch *Anrufung* angezeigt werden, aber durch kein Wort bedeutungsvoll werden könnte. Daher vermag für ihn auch kein erotisches Objekt die unersetzbare Wahrnehmung eines Orts oder eines Prä-Objekts, das die Libido gefangenhält und die Bande des Begehrens kappt, zu ersetzen. Im Wissen um den Verlust seines Dings flüchtet sich der Depressive in die stets enttäuschende Jagd nach Abenteuern und Liebeleien oder aber schließt sich, untröstbar und apathisch, ein in die Zweisamkeit mit dem unbenannten Ding.“ (ebda, 21)

Dies mag wohl eine der treffendsten Charakterisierungen der Patientin in diesem Stück sein, da auch hier die schon bei Freud diskutierte Einverleibung und die Widersprüchlichkeit, dass sie ein Objekt anspricht, von dem sie aber gar nicht weiß, welches es ist, erwähnt werden. Das verlorene Prä-Objekt unserer Patientin ist in der Tat unrepräsentierbar und ihre Strategie, damit umzugehen, ist nicht die der zahlreichen Liebeleien, sondern die Zweisamkeit mit diesem Ding.

Von besonderer Bedeutung ist nun, wie im letzten Kapitel angekündigt, die Sprache der depressiven Person. Da aufgrund der Verleugnung der Verneinung herkömmliche Sprache nicht verfügbar und das Ding daher nicht repräsentierbar im traditionellen Sinne ist, bleibt nur ein Akt der Sublimation. Durch eine besondere Art der Sprachverwendung ist es der depressiven Person nun möglich, sich den Zugriff auf das verlorene Objekt zu sichern (ebda, 22). Das Sprechen der depressiven Person ist demnach:

„repetitiv und monoton [...] Da die Satzglieder sich nicht miteinander verknüpfen lassen, bricht der Satz ab, schrumpft, hört auf. [...] Über die gebrochenen logischen Sequenzen herrschen nun ein repetitiver Rhythmus und eine monotone Melodie und verwandeln sie in immer wiederkehrende, zwanghafte Litaneien. Erschöpft sich nun ihrerseits diese kärgliche Musikalität oder kann sie aufgrund von Pausen gar nicht erst aufkommen, scheint beim Melancholiker mit der Artikulation jede Denkfähigkeit auszusetzen, und er versinkt in der Leere der Asymbolie oder in der Überfülle eines Gedankenchaos.“ (ebda, 43)

Alle von Kristeva aufgezählten Charakteristika dieses „depressiven Sprechens“ lassen sich auch in „4.48 Psychose“ beobachten; durch die Schwierigkeit, einen solch komplexen Text zu übersetzen, sind manche Merkmale jedoch ausschließlich in der englischen Version vorhanden, weshalb in Folge gegebenenfalls beide Versionen zitiert werden.

Zwanghafte Litaneien finden sich zum Beispiel in zwei Fragmenten: so kommt der Satz „Erinnere dich an das Licht und glaub an das Licht“ dreimal im Stück vor (vgl. Seiten 214, 236, 237) und die Phrase „Luke öffnet sich/Starres Licht“ sogar viermal (vgl. Seiten 233, 237, 246, 247). Der stark repetitive Charakter des Sprechens der Patientin zeigt sich jedoch am deutlichsten im folgenden Zitat:

Wo fange ich an?
Wo höre ich auf?
Wie fange ich an?
(Falls ich je vorhab weiterzumachen)

Wie höre ich auf?
Wie höre ich auf?
Wie höre ich auf?
Wie höre ich auf?
Wie höre ich auf? Ein Zacken Schmerz
Wie höre ich auf? Durchbohrt mir die Lungen
Wie höre ich auf? Ein Zacken Tod
Wie höre ich auf? Sticht mir ins Herz (233)

Die häufigste literarische Stilfigur ist allerdings die Alliteration, die auch von Kristeva (ebda, 107) erwähnt wird. So nennt die Protagonistin sich einmal das „Schlusslicht einer langen Reihe literarische Kleptomanen“ (vgl. Seite 221) bzw. im Original „[l]ast in a long line of literary kleptomaniacs“ (Kane 2001, 213), wo der Effekt umso stärker ist, da der Anfangsbuchstabe sogar viermal wiederholt wird. Auch im folgenden Zitat hat die Übersetzung einiges an Intensität verloren, da es im Original nicht nur eine Alliteration mit zwei Buchstaben („flash“, „flicker“ und „float“) gibt, sondern durch den Reim mit „slash“ noch zusätzlich eine Assonanz hergestellt wird. Auch dem visuellen Bild, das Kane hier kreiert hat („flicker“ und „burn“ stehen als zweites und viertes Wort jeder Zeile fast genau untereinander; „flash“ und „dab“ als erstes und siebtes Wort der ersten zwei Zeilen und „punch“ als erstes Wort der letzten zwei Zeilen ebenso; und die Position des sechsten Wortes haben alternierend „press“ und „flicker“ inne) und das in der deutschen Version leider nicht mehr vorhanden ist, sollte Beachtung geschenkt werden:

blitzen flackern schlitzen brennen wringen zerquetschen
tupfen schlitzen blitzen flackern schlagen brennen treiben
flackern tupfen flackern schlagen flackern blitzen brennen
tupfen zerquetschen wringen zerquetschen schlagen
flackern treiben brennen blitzen flackern brennen (238)

flash flicker slash burn wring press dab slash
flash flicker punch burn float flicker dab flicker
punch flicker flash burn dab press wring press
punch flicker float burn flash flicker burn (Kane 2001, 231)

Es finden sich auch Stellen, wo die Alliteration nicht nur schwächer wurde, sondern in der Übersetzung vollständig verloren gegangen ist:

Alles geht vorüber
Alles geht zugrunde
Alles wird öde (226)

Everything passes
Everything perishes
Everything palls (Kane 2001, 218)

Luke öffnet sich
Starres Licht

Hatch opens
Stark light

der Fernsehapparat spricht
tausendäugig
Geister des Augenlichts (233)

the television talks
full of eyes
the spirits of sight (Kane 2001, 225)

Der Effekt der Assonanz wird kurz nach diesem Zitat noch mehr verstärkt; in der deutschen Version gehen hier jedoch nicht nur die Alliterationen von „lost my legs“ und „leave me my love“ bzw. „lost my love“ und die Assonanz von „gouged out“ verloren, sondern auch die Wiederholung des „cut out“ bzw. „cut off“:

Schneidet mir die Zunge ab
reißt mir die Haare raus
hackt mir die Glieder ab
nur meine Liebe die lasst mir
lieber würde ich meine Beine verlieren
meine Zähne gezogen bekommen
ausgestochen die Augen
aus sie zu verliern meine Liebe (238)

Cut out my tongue
tear out my hair
cut off my limbs
but leave me my love
I would rather have lost my legs
pulled out my teeth
gouged out my eyes
than lost my love (Kane 2001, 230)

Am sprachlich wohl beeindruckendsten ist jedoch unter anderem das folgende Fragment, in dem Kane es schafft, die Alliterationen durchgehend mit nur drei Lauten herzustellen, und das mit einer, in dieser Einzigartigkeit unübersetzbaren, Assonanz endet:

Abstraktion bis hin zum	abstraction to the point of
Unangenehmen	unpleasant
Untragbaren	unacceptable
Begeisterungslosen	uninspiring
Undurchdringlichen	impenetrable
Belanglosen	irrelevant
Respektlosen	irreverent
Gottlosen	irreligious
Reuelosen	unrepentant
Widerwillen	dislike
Ausrenken	dislocate
Entkörperlichen	disembody
Zerlegen	deconstruct
[...]	[...]
Kein geborener Sprecher	No native speaker
unvernünftig	irrational
unteilbar	irreducible
unwiederbringlich	irredeemable
unerkennbar	unrecognizable
entgleist	derailed
gestört	deranged
deformieren	deform
freie Form	free form
[...]	[...]
ertrinkend in einem Meer von Logik dieser ungeheure Zustand der Lähmung	drowning in a sea of logic this monstrous state of palsy
krank noch immer (229-230)	still ill (Kane 2001, 221-223)

Rufen wir uns nun Freuds Ausführungen in Erinnerung, der meinte, dass die Ausdrucksweise der depressiven Person sehr gewählt und geziert wäre, was durch die obigen Stilfiguren ohnehin schon ersichtlich war, so ist noch folgendes Zitat besonders auffällig, da es nicht nur durch die leider nur im Original vorhandenen Alliterationen („be

broken“, „driven to darkness“), sondern zusätzlich durch die Verwendung des alt- bzw. mittelenglischen „ye“ und die formelle Form „shall“ besticht:

Seid gewappnet:
denn ihr werdet zerbrechen in Stücke
es wird bald vorbei sein

Gird yourselves:
for ye shall be broken in pieces
it shall come to pass

Schau das Licht der Verzweiflung
Den grellen Schein der Qual
und es wird dich in Finsternis treiben (235)

Behold the light of despair
the glare of anguish
and ye shall be driven to darkness
(Kane 2001, 228)

Wenn wir uns nun an ein obiges Zitat von Kristeva zurückerinnern, so zeichnet sich die Sprache der depressiven Person nicht nur in der laut ihr (in „4.48 Psychose“ jedoch keinesfalls) „kärglichen“ Musikalität aus, sondern auch in der „Leere der Asymbolie“ und im Gedankenchaos. In der Tat entwickelt die Patientin die Musikalität ihrer Sprache erst später; anfänglich sind noch sehr großes Gedankenchaos und Asymbolie bemerkbar:

ein stabilisiertes Bewusstsein thront in einem abgedunkelten Festsaal nahe der Deckenwand eines Geistes dessen Boden schwankt wie zehntausend Kakerlaken wenn ein Lichtstrahl eindringt während alle Gedanken zusammenschießen für einen Moment im Einklang Körper nicht länger mehr ausgegrenzt während die Kakerlaken eine Wahrheit umschließen die keiner je ausspricht

Es gab eine Nacht, in der alles sich mir offenbarte.
Wie kann ich je wieder reden?

der gebrochene Hermaphrodit die nur sich selber vertraute nun sieht sie der Raum wimmelt von Leben in Wirklichkeit und er fleht darum nie erwachen zu müssen aus diesem Albtraum

und alle waren da
bis auf den Letzten
und sie kannten meinen Namen
während ich wie ein Käfer über ihre Stuhllehnen flitzte (213-214)

Die sprachlichen Besonderheiten dieser depressiven Rede haben hier nicht nur Bedeutung insofern als sie den „Container“ (2007, 22) darstellen, mittels dem die Patientin noch ein wenig Zugriff auf das verlorene Objekt hat, sondern auch in Hinblick auf ihren Todestrieb. Laut Julia Kristeva spaltet der Todestrieb das Ich in einen unbewussten Teil, der vom Todestrieb zwar nichts weiß, aber davon beeinflusst wird, und in einen bewussten Teil, der den Todestrieb aktiv bekämpft (ebda, 34). Diese Spaltung zieht sich durch die gesamte

Rede des Ichs und lässt sich an den „Leerstellen der Rede, den Vokalen, Rhythmen [...] entziffern“ (ebda, 35). Wie nun bereits ersichtlich war, sind Leerstellen, Ellipsen und Rhythmen, sowie andere stilistische Figuren vielerorts erkennbar, der Todestrieb der Protagonistin also höchst präsent. Nun ist der Todestrieb, der in jedem Menschen vorhanden ist, nicht ident mit dem tatsächlichen Todeswunsch, den die Patientin in „4.48 Psychose“ offensichtlich verspürt, weshalb die Gründe für diesen Verfall des Todestriebes in den Todeswunsch zu klären bleiben.

Kristeva zufolge gibt es zwei Erklärungen, weshalb eine depressive Person Selbstmord begeht. Der ersten liegen der Mechanismus der primären Identifizierung und die Ambivalenz gegenüber dem verlorenen Ding zugrunde: der vermeintliche Hass gegen die eigene Person kaschiert also den Hass gegen das verlorene Objekt und beim Selbstmord handelt es sich demzufolge um kaschierte Aggressivität dem anderen gegenüber. Die innerpsychischen Vorgänge der depressiven Person lassen sich in diesem Falle wie folgt beschreiben:

„»Ich liebe es (scheint der Depressive in bezug auf ein verlorenen [sic!] Wesen oder Objekt zu sagen), aber mehr noch hasse ich es; weil ich es liebe, nehme ich es, um es nicht zu verlieren, in mir auf; aber weil ich es hasse, ist dieses andere in mir ein schlechtes Ich, ich bin schlecht, ich bin nichts, ich töte mich.«“ (ebda, 18)

Die zweite Möglichkeit gilt für Personen, die sich, nachdem sie nach dem Objektverlust kein anderes Objekt für die frei gewordene Libido finden, an ihre Depression als Ersatzobjekt binden (ebda, 20). In diesen Fällen ist der Selbstmord nicht der symbolische Mord am Anderen, sondern eine Vereinigung mit dieser, mangels eines anderen Ersatzobjekts, so geliebten Depression.

Betrachten wir die Patientin in „4.48 Psychose“, so scheint es aufgrund expliziter Äußerungen (so begrüßt sie die nächtlichen Zeitspannen von 4:48 Uhr bis 6 Uhr, in denen sie geistige Klarheit erlebt) als auch aufgrund ihres Hasses gegenüber dem verlorenen Objekt unwahrscheinlich, dass ihre Trauer als ein Ersatzobjekt fungiert. Ihr Hass auf das verlorene Objekt äußert sich Kristevas Theorie entsprechend in Selbsthass, einer, in ihren Worten, „implosive[n] Stimmung“ (ebda, 37), die nur im Suizid, der einzigen Möglichkeit, das verlorene Objekt endlich aufzugeben, enden kann.

Wenn wir uns nun an den Anfang des Kapitels zurückerinnern, so entsteht laut Kristeva eine Depression aufgrund einer fehlerhaften Verarbeitung des muttermörderischen Impulses. Auch die Patientin in „4.48 Psychose“ hat es nicht geschafft, den Verlust der Mutter zu verneinen. Dieses Unvermögen könnte auf zwei Gründe zurückzuführen sein: entweder hat die Protagonistin bewusst auf Sprache verzichtet und die Verneinung aktiv verleugnet, oder aber sie befand sich zum Zeitpunkt des Verlusts noch gar nicht in einer Position, wo sie über Sprache verfügte, um den Verlust verneinen zu können. Die Melancholie könnte sich demnach auch durch den Verlust der Mutter im Imaginären erklären lassen.

In dieser Hinsicht ist auch die Bedeutung des Vaters für das Ich und seine Subjektbildung essentiell für eine Interpretation des Stücks. Der Vater ist für Kinder beider Geschlechter von enormer Wichtigkeit: für den Buben als männliche Identifikationsfigur, für das Mädchen als Repräsentant des Phallus, den es selbst nicht besitzt, aber besitzen will, und des Symbolischen - des Bereichs der Sprache und der Kultur, in den aufzusteigen für das Kind unabdingbar ist, um sich als Subjekt konstituieren zu können. Wenn also der Vater nicht vorhanden ist, oder aber eine sehr schlechte Beziehung zum Vater besteht, muss demzufolge die Tochter schmerzlich feststellen, dass sie nie ins Reich des Symbolischen kommen kann. Einige Hinweise sprechen dafür, dass genau dies der Patientin in „4.48 Psychose“ widerfahren ist: sie schafft es nicht, eine Ordnung von Signifikant und Signifikat herzustellen, da das verlorene Ding immer unbenannt bleibt. Darüber hinaus ist auch ihre Wut auf ihren Vater zu bedenken, die zwar nicht näher erklärt wird, die aber darauf zurückzuführen sein kann, dass er ihr den Eintritt ins Symbolische verweigert hat und sie deswegen auf Lebenszeit gezwungen ist, am Rande des Symbolischen bzw. im Imaginären zu verbleiben, einem Reich außerhalb von Sprache und Repräsentation. Gerade diese Position macht es ihr aber möglich, eine neue Art von Sprache zu kreieren, eine, die sich vom phallozentrischen Diskurs im Symbolischen unterscheidet und der sich das nächste Kapitel widmen wird.

Zuvor möchte ich jedoch noch kurz auf den Unterschied zwischen Depression und Psychose bei Kristeva zurückkommen und den Kreis zum Anfang des Kapitels, wo nach Freud ein sehr starkes Überich der Patientin festgestellt wurde, schließen. So ist laut Kristeva ein „frühes narzisstisches Trauma“ (ebda, 63) die Ursache für sowohl die Depression als auch die Psychose und dieses Trauma, das die depressive Person erleiden musste

„[...] hätte zu einer Psychose ausarten können, aber eine Überich-Abwehr hat es faktisch stabilisiert. Zu dieser Stabilisierung beigetragen haben eine aus dem Rahmen fallende Intelligenz und eine sekundäre Identifikation mit einer väterlichen oder symbolischen Instanz.“ (ebda, 63)

Wenn auch nicht mit Sicherheit eine überdurchschnittlich hohe Intelligenz bei der Protagonistin in „4.48 Psychose“ festgestellt werden kann, so sprechen gewisse Äußerungen ihrerseits stark für eine solche, bzw. zumindest für ein gewisses Bildungsniveau. So diskutiert sie zum Beispiel mit ihrem Arzt / ihrer Ärztin über den Unterschied zwischen einem Gleichnis und einer Metapher (vgl. Seite 219); und auch ihre Wortwahl zeugt von einer gewissen Bildung bzw. Intelligenz, da Dysphorie (Seite 220) und Parias (Seite 235) Begriffe sind, die höchstwahrscheinlich nicht allen Menschen bekannt sind.

Von weitaus größerer Bedeutung hier sind jedoch die sekundäre Identifikation mit einer väterlichen Instanz und das Über-Ich der Patientin. Wie im Kapitel über die Stimme erwähnt, gibt es einen Arzt / eine Ärztin, den/die die Patientin offensichtlich besonders gern hatte. Obwohl es in der Originalversion keinerlei Hinweis auf das Geschlecht dieses Arztes / dieser Ärztin gibt, spricht in Hinblick auf das obige Zitat Kristevas doch einiges dafür, ihn/sie als männlich anzusehen. Es handelt sich hier nämlich um die einzige Person (abgesehen von dem unidentifizierten verlorenen Objekt bzw. dem Über-Ich), die die Patientin enttäuscht hat und diese Enttäuschung kränkt sie zutiefst. Es dürfte sich hierbei allem Anschein nach um eine zweite Objektbesetzung handeln; eine, die in ihrer Funktion als väterliche Instanz das Abdriften der Patientin in die Psychose verhindert hat. Nachdem nun, wie oben erwähnt, die depressive Position (die durch Verleugnung der Verneinung erworbene Subjektivität) äußerst labil ist, erinnert dieser neuerliche Objektverlust an den primären - die Identifikation mit dem mütterlichen Objekt - und führt so unweigerlich zum Zusammenbruch der Subjektivität und zum Selbstmord.

Eine ähnlich janusköpfige Funktion hat das Über-Ich der Patientin inne: einerseits ist es so stark, dass es das ursprünglich narzisstische Trauma stabilisiert und die Psychose abwehrt - wie es auch der Arzt tut, solange er als zweites Objekt vorhanden ist und den ursprünglichen Objektverlust damit zumindest ein wenig wettmachen kann - andererseits wird es in seiner Abwehr jeglicher Aggressionen nach draußen immer stärker und verliert nicht nur seine stabilisierende, sondern bekommt sogar eine äußerst zerstörerische Funktion, indem es das Subjekt in den Suizid treibt.

3.2.3. Luce Irigaray und Hélène Cixous

Wie am Ende des letzten Kapitels angekündigt, fungiert die einzigartige Sprache der Patientin in „4.48 Psychose“ nicht nur als Mittel, um Zugriff auf das verlorene Objekt zu haben, sondern sie ist auch ein Beitrag in der Entwicklung weg von der durch den Phallogentrismus geprägten Sprache und hin zu einer neuen weiblichen Sprach- und Identitätsfindung. In dieser Hinsicht sind nun die Theorien von Luce Irigaray, die für ein Frauen-Sprechen (*parler femme*) bzw. eine Vergeschlechtlichung des Diskurses (*sexuation du discours*) plädiert, und Hélène Cixous, die nach einem Weiblichen Schreiben (*écriture féminine*) verlangt, von besonderer Bedeutung.

Wie bei Julia Kristeva ist auch bei Luce Irigaray der Muttermord ein zentraler Punkt ihrer Theorien. Irigaray geht sogar noch einen Schritt weiter und sieht ein Problem weiblicher Subjektbildung nicht nur in Folge eines falsch oder nicht verarbeiteten Muttermords, sondern im Muttermord an sich: „Der Mord an der Mutter endet also mit [...] dem Einschluß [...] der Frauen in den Wahnsinn [...].“ (1989, 33) Der Muttermord geht also immer unweigerlich mit einem Trauma einher und selbst wenn dieser Verlust erfolgreich verneint wird, wird er im Grunde nie vollständig verarbeitet. Hauptgrund dafür ist die Tatsache, dass die Mutter zum Zweck einer eigenen Subjektbildung als ein vom eigenen Ich verschiedenes Objekt anerkannt werden muss, dies aber für das kleine Mädchen wesentlich schwieriger ist als für den kleinen Jungen. Da das Mädchen und seine Mutter das gleiche Geschlecht haben und in dieser Phase noch immer eine primäre Identifizierung vorherrscht, kann das weibliche Kind die Mutter nicht zum Objekt machen ohne sich gleichzeitig selbst zu objektivieren (ebda, 304). Die Mutter verbleibt nun in einer eigenartigen Position, in der sie weder Subjekt, noch Objekt ist, und das Mädchen wird Zeit seines Lebens mehr unter dem Muttermord und damit auch einem Mord am eigenen Ich leiden als der Junge.

Irigaray ist also in ihrer Argumentation sehr ähnlich zu Kristeva, scheint jedoch etwas radikaler, da letztere eine Analogie zwischen einer musikalischen Sprachverwendung und Depression zeichnet, Irigaray hingegen meint:

„Die Mädchen treten nicht auf die gleiche Weise in die Sprache ein wie die Jungen. Wenn sie zu sehr in Trauer versunken sind, treten sie überhaupt nicht in sie ein. Wenn nicht, dann dringen sie in sie ein, indem sie einen Raum, einen Weg, einen Fluß, einen Tanz, einen Rhythmus, einen Gesang... erfinden.“ (1989, 159-160)

Eine Sprache, die sich durch die oben analysierte Musikalität auszeichnet, hat nun laut Irigaray nichts mit der Art der Verarbeitung des Muttermords zu tun, sondern ist immer Konsequenz der unvermeidlichen Trauer, die mit dem Muttermord einhergeht.

Auch in der Beschreibung dieser post-muttermörderischen Trauer ist Irigaray nun radikaler in ihren Ansätzen als Kristeva. Ihr zufolge ist die Beziehung zwischen Tochter und Mutter, die aufgrund ihres gleichen Geschlechts um so vieles intensiver ist als die zwischen Sohn und Mutter, äußerst bedrohlich für die patriarchale Gesellschaft, denn wenn die Tochter den muttermörderischen Impuls unterdrücken und an der Beziehung zur Mutter festhalten würde, könnte aus den Töchtern kein Tauschwert mehr gemacht werden und die patriarchale Ökonomie wäre in ihren Grundfesten erschüttert. Nun wird aber durch das Gesetz des Vaters und durch die Unterwerfung in dessen symbolische Ordnung (wo sie aber doch immer nur am Rand bleibt, da sie nie vollständig in das Symbolische eintreten kann) die Tochter zum Muttermord und zur Aneignung einer phallogozentrischen Sprache (und demnach zur Aufgabe ihrer rhythmischen, musikalischen Sprache) gezwungen und verbleibt in einem Zustand, in dem sie niemals ein eigenständiges Subjekt und immer Objekt bzw. Ware ist. Diesen unterdrückten Zustand nennt Irigaray *déréliction* (vgl. Whitford 1991b, 77-78). In dieser Position können Frauen weder sich selbst noch andere Frauen erkennen und lieben und sie verfügen über keinerlei Mittel, um diesen Zustand zu sublimieren (ebda, 81). Verschmolzene, nicht-individuierte Beziehungen bzw. die Identifikation mit verlorenen Objekten, die nicht repräsentiert werden können, sind demnach die Hauptanzeichen von *déréliction* (ebda, 81-86).

Irigaray zufolge muss nun die Sprache des kleinen trauernden Mädchens mit seiner Musikalität wiedergefunden werden, damit aus dem Zustand der *déréliction* ausgebrochen werden kann und die Frauen davon befreit werden, Tauschwert zu sein. Weibliche Subjektbildung ist nur mit einem *parler-femme* möglich, das immer einen Bezug zum Körper hat und auf die voröidipale Beziehung zur Mutter verweist. Dieses *parler-femme* ist laut Irigaray eine Sprache,

„[...] von der “sie” in alle Richtungen (sens) aufbricht, ohne daß “er” hier die Kohärenz irgendeines Sinnes (sens) markiert. Widersprüchliche Reden, ein wenig verrückt für die Logik der Vernunft, unhörbar für den, der sie durch immer schon fertige Raster, mit einem schon immer vorgefertigten Code hört. Das heißt, daß auch in ihrem Sagen - wenigstens wenn sie es wagt - die Frau sich immerzu selbst berührt. ... Man muß ihr zuhören von einem anderen Punkt der Lust oder des Schmerzes aus, mit einem anderen Ohr, ihr zuhören wie einem “anderen” Sinn, der immer dabei ist, sich einzuspinnen, sich mit Worten zu umarmen, aber auch sich davon abzulösen, um sich darin nicht festzulegen, darin nicht zu erstarren. Denn

wenn "sie" es sagt, ist es nicht, nicht mehr, identisch mit dem, was sie sagen will. Es ist auch niemals mit irgendetwas anderem identisch; eher ist es angrenzend. Es be-rührt (an)." (1976, 12)

Betrachten wir mit diesen Ausführungen die Patientin in „4.48 Psychose“ noch einmal, so wird nun deutlich, dass sie sich in einem Irigarayschen Zustand der *déréliction* befindet: sie ist offensichtlich dem muttermörderischen Zwang gefolgt, da sie unter einem Objektverlust leidet, der das ganze Stück hindurch bemerkbar ist, und sie befindet sich nun in der den Frauen traditionellerweise zugewiesenen marginalisierten Position am Rande des Symbolischen; einem väterlichen, phallogozentrischen Diskurs unterworfen, der in ihrer Sprachverwendung immer wieder zum Vorschein kommt. Jedoch hat sie die Mutter nicht vollständig aufgegeben und da sie nur am Rande des Symbolischen, dem phallogozentrischen Diskurs also nicht komplett unterworfen ist, ist es ihr möglich, wie im letzten Kapitel schon angedeutet, eine neue Sprache zu kreieren - eine weibliche, inkohärente Sprache, die durch den vorgefertigten phallogozentrischen Code nicht verständlich ist.

Wenn wir uns Irigarays Theorien nun näher zuwenden, wird auch die eigentümliche Identität der unbekanntes anderen Person in „4.48 Psychose“, die nach Kristeva das nicht-verlorene mütterliche Prä-Objekt und nach Freud ein Teil der Patientin selbst, nämlich ein besonders starkes Über-Ich, sein könnte, etwas klarer. Wie schon im Kapitel über „Zerbombt“ kurz erwähnt, sieht Irigaray die Sexualität der Frau als die privilegierte „da ihr Geschlecht aus zwei Lippen besteht, die sich unaufhörlich aneinander schmiegen. Sie ist also in sich selbst schon immer zwei, die einander umarmen, die jedoch nicht in eins (einen) und eins (eine) trennbar sind.“ (ebda, 8) Das weibliche Geschlecht, die Frau, ist für Irigaray also nie „eins“ und diese Anschauung, die sich durch ihre gesamten Theorien zieht, wird am deutlichsten im Titel eines ihrer wichtigsten Aufsätze (und des gleichnamigen Sammelbandes) „Das Geschlecht, das nicht eins ist“. Hiermit bezieht sich Irigaray einerseits auf die Tatsache, dass die Frau traditionellerweise aufgrund ihres Mangels (des Penis) als „Nicht-Geschlecht“ betrachtet wurde - eine Auffassung, die sie vehement kritisiert - andererseits spiegelt sich hier ihr eigenes Körperverständnis wider, laut dem das Geschlecht der Frau eben nicht eins, sondern (mindestens) zwei ist. Dieses doppelte Geschlecht, die naturgegebene Auto-Erotik der Frau wird jedoch in der patriarchalen Gesellschaft - durch den Geschlechtsakt tatsächlich, durch den Zwang zum Muttermord und die Unterwerfung der Frau in den phallogozentrischen Diskurs und ihre Reduzierung auf einen warenartigen Status ideologisch - brutal suspendiert.

Über ein *parler-femme* sollen nun diese Mehrgeschlechtlichkeit und die Auto-Erotik zurück an die Frau gelangen. Mit dieser Sprache kann die Frau den Zustand der *déréliction* verlassen und sich selbst und andere Frauen wieder kennen und lieben lernen. Irigaray meint zu dieser weiblichen Ökonomie:

„Sich (wieder) zu finden, könnte daher für eine Frau nichts anderes bedeuten, als die Möglichkeit, nichts von ihrer Lust einem Anderen zu opfern, sich insbesondere mit niemandem zu identifizieren, niemals einfach nur eine zu sein. [...] Die Frau würde also immer mehrere bleiben, aber vor der Verstreuung bewahrt, weil das Andere schon in ihr und ihr auto-erotisch vertraut ist. Das bedeutet keineswegs, daß sie es sich aneignet, [...]. Die Frau genießt ein so Nahes, daß sie weder es noch sich besitzen kann. Sie tauscht sich mit dem Anderen unaufhörlich aus, ohne mögliche Identifikation mit dem (der) einen oder dem (der) anderen.“ (ebda, 14)

Genau die im obigen Zitat erwähnte Beziehung zum „Anderen“ ist es nun, was uns in „4.48 Psychose“ geschildert wird. Ein „Anderes“, das im Irigarayschen Sinn gleich der Patientin selbst ist, da die Frau ja immer „mehrere“ ist, und mit dem ein kontinuierlicher Austausch erfolgt. Ein „Anderes“, das kein „Anderes“ ist, da es ja Teil ihres Selbst ist, aber doch auch ein von ihr verschiedenes „Anderes“, mit dem sie sich nicht identifiziert. Irigaray gibt keine Antwort darauf, was genau dieses „Andere“ ist, und wenn sie eine geben würde, wäre das Ziel eines mehrdeutigen, nicht vorgegebenen *parler-femme* von vornherein zum Scheitern verurteilt, denn genau in dieser Unbestimmtheit der Sprache liegt das Potential ebendieser. Die Sprache und weibliche Beziehungen stehen in gegenseitiger Wechselbeziehung zueinander: die Auto-Erotik und die Beziehung zum „Anderen“, die sich aus der vielfältigen Sexualität und Körperlichkeit der Frau ableiten, müssen in die Sprache gebracht werden; und da das weibliche „Geschlecht“ nicht „eins“ ist, ist auch die daraus resultierende Sprache vielfältig und unbestimmt. Mit Hilfe dieser Sprache wiederum kann eine patriarchale Ökonomie revolutioniert und neue Beziehungen zu Frauen geschaffen werden, die aber ebenso wie ein *parler-femme* unbestimmt sein sollen.

Mit dieser Beziehung zum „Anderen“ erinnert „4.48 Psychose“ sehr an Irigarays Text „Wenn unsere Lippen sich sprechen“, der nicht nur theoretisch erklärt, sondern mit seinen sprachlichen Qualitäten äußerst deutlich macht, wie so ein weibliches Sprechen zustande kommt. In diesem Text fragt ein lyrisches Ich: „Wie dich berühren, wenn du nicht da bist? [...] Ich warte auf dich, ich warte auf mich.“ (ebda, 68) Diese Aussage, in der nicht zwischen „Ich“ und „Anderem“ unterschieden wird und dieses „Andere“ gleichzeitig so

nah und so fern ist, könnte ebenso von unserer Patientin stammen, die in ähnlicher Art und Weise die Abwesenheit, jedoch gefühlte innere Präsenz dieses „Anderen“ beklagt (vgl. dazu auch Seite 51 in dieser Arbeit):

Ich fürchte sie zu verlieren sie die ich niemals berührt hab
Liebe macht mich zum Sklaven in einem Käfig aus Tränen
Ich zerbeiße mir die Zunge mit der ich nie sprechen werde zu ihr
Ich vermisse eine Frau die nie geboren wurde
Ich küsse eine Frau über die Jahre hinweg die sagen wir werden uns nie begegnen (225)

Wenn wir also bis jetzt nicht genau festmachen konnten, wer genau diese unidentifizierte Person in „4.48 Psychose“ ist, so liegt das schlichtweg daran, dass es unmöglich und auch nicht erstrebenswert ist, die Identität dieser Person zu kennen. Sie ist ein „Anderes“ im Irigarayschen Sinn und symbolisiert damit sowohl das mütterliche Prä-Objekt als auch die Beziehungen zu anderen Frauen und zu ihr selbst.

Hélène Cixous ist in ihren Ansätzen zu einer *écriture féminine* sehr ähnlich zu Irigaray und ihrem *parler-femme*. Da sich Cixous jedoch in ihren Theorien explizit für ein weibliches Schreiben ausspricht und wir es in „4.48 Psychose“ auf Handlungsebene nicht mit einem solchen zu tun haben, werden ihre Theorien hier nur zweitrangig sein, sollen aufgrund ihres revolutionären Charakters aber trotzdem nicht unerwähnt bleiben.

Hauptähnlichkeit zu Irigaray ist, dass auch bei Cixous eine Person (hier jedoch nicht nur das weibliche Geschlecht) niemals nur „eins“ ist, sondern sich aus vielen Teilen zusammensetzt. So sagt sie: „A subject is at least a thousand people. This is why I never ask myself “who am I? [...] I ask myself “who are I?” [...] (Whitford, 1991a, xvii) Cixous liefert hiermit einen dem Irigarayschen „Anderen“ ähnlichen Anhaltspunkt zur Lösung der Frage, wieso unsere Patientin die unbekanntere andere Person nicht findet und nicht mit ihr sprechen kann - weil sie als solche nicht existiert, sondern nur Teil ihres Selbst ist, ihres psychotischen Selbst, in dem Körper und Geist getrennt voneinander sind und die verschiedenen Teile des Ich also keinen Zugang zu den jeweils anderen Teilen haben.

Wie das *parler-femme* geht auch die *écriture féminine* vom weiblichen Körper, der Beziehung zur Mutter und der Vielseitigkeit des Subjekts allgemein aus. Ein weibliches Schreiben ist also wie ein weibliches Sprechen dementsprechend chaotisch, unbeherrscht und funktioniert niemals über grammatikalische Regeln und vorgegebene phallogozentrische Codes. Wie bei Irigaray lässt sich diese Weiblichkeit in der Sprache bzw. in der Schrift

aber niemals genau definieren, da sie damit ihren Zweck verfehlen würde. Sie lässt sich aber sehr wohl beschreiben als

„etwas, das keinen Anfang hat kein Ende, keinen einzelnen bestimmten Anfang, denn es ist aus zehntausend Anfängen zusammengesetzt; das ist herrlich, denn es ist kein Chaos, es besteht aus ästhetischem Material, das vollkommen musikalisch und triebhaft ist, zusammengesetzt aus einer Reihe von Abschnitten und Seiten und diese Seiten sind vom Körper bestimmt [...]. (1980, 78-79)

Sei es nun mit einem Sprechen oder Schreiben, mit der Weiblichkeit in der Sprache verfolgen Irigaray und Cixous ein gemeinsames Ziel: ein weibliches Imaginäres. Irigaray sieht dieses Imaginäre einerseits als die nichtsymbolisierte, unterdrückte Schattenseite der westlichen Philosophie (vgl. Whitford 1991b, 89), andererseits als etwas, in dem großes subversives Potential steckt, das aber noch geschaffen werden muss. Wie genau ein weibliches Imaginäres aussieht, ist sowohl bei Irigaray als auch bei Cixous undefiniert, Cixous jedoch beschreibt es als „den Ort der Identifikationen eines Ichs, das nicht mehr entfremdet wäre nach dem Bild, das das Männliche vorschlägt [...].“ (1977, 39) Genau so einen Ort schildert uns Kane in „4.48 Psychose“, denn in ihrer Patientin sehen wir Annäherungen an die verschiedenen Teile, aus denen laut Cixous ein Subjekt besteht; eine Exploration eines weiblichen Ichs, das nicht durch eine männliche Ökonomie bestimmt wird und das sich voll und ganz der Beziehung zum unbestimmten „Anderen“ hingibt.

Obwohl Kanes Stücke zu den unter LiteraturwissenschaftlerInnen am meisten rezipierten der *in-yer-face* Generation gehören, ist das Thema Geschlecht eines, das nur wenig erforscht wurde; ein Unterfangen, das jedoch durchaus lohnenswert ist, wie die obigen Analysen zeigen.

Kane präsentiert uns in ihren Stücken eine Welt jenseits der patriarchalen Ökonomie und sprengt tradierte Geschlechterrollen radikal auf. So schafft es Ian in „Zerbombt“ zwar immer wieder über diverse Konzepte, hauptsächlich über die Stimme, seine Position als überlegenes, „starkes“ Geschlecht herzustellen, ultimativ stellt sich jedoch Cate als die Mächtigere der beiden heraus. Bereits am Anfang ihres Schaffens sehen wir, wie Kane binäre Oppositionen, die einer patriarchalen Ökonomie zugrunde liegen, aufbricht: am Beginn des Stückes ist Cate das Opfer und Ian derjenige, der Gewalt ausübt, schon bald

weiß sie sich jedoch in der vermeintlichen Verführungsszene zu wehren. Die Machtverhältnisse werden dann vollkommen umgekehrt, als der Soldat die Szene betritt und er zum Gewaltausüßer wird und Ian damit zum Opfer macht. Auch der Soldat übt jedoch nicht einfach nur blindlings Gewalt aus, sondern wurde selbst Opfer traumatischer Erlebnisse - er war im Krieg und hat miterleben müssen, wie seiner Freundin Gewalt auf die schlimmst vorstellbare Weise angetan wurde. Traditionelle TäterIn-Opfer-Zuschreibungen funktionieren hier also nicht; wir sehen einen Kreislauf von Gewalt, in dem jede(r) mal TäterIn, mal Opfer ist.

Während am Anfang von Kanes Karriere zumindest noch ansatzweise eine männliche Überlegenheit hergestellt werden kann, gibt es solch traditionelle Rollenzuschreibungen in „4.48 Psychose“ überhaupt nicht mehr und auch binäre Oppositionen, die in „Zerbombt“ zwar dekonstruiert wurden, aber doch vorhanden waren, gibt es nicht mehr. So wird die Kategorie „Geschlecht“ höchst selten explizit gemacht, womit deutlich wird, wie arbiträr eine solche Kategorisierung der Menschen ist, und auch die Opposition Arzt/Ärztin - Patientin kann nur erahnt werden.

Im Zuge von Kanes Schaffen können wir inhaltlich eine graduelle Dekonstruktion einer patriarchalen Ökonomie beobachten: so liegt „Zerbombt“ ansatzweise durchaus noch eine solche zugrunde; den Männern kommt hier jedoch keineswegs die tradierte Rolle des starken Geschlechts zu. Jeder von ihnen steckt in seiner persönlichen Männlichkeitskrise - der Soldat bedingt durch diverse Traumata und Ian scheint zusätzlich zu traumatischen Erfahrungen noch an einer Art Mutterkomplex zu leiden - die es Cate ermöglichen, sich zu emanzipieren und aus ihrer Rolle als Tauschwert auszubrechen. In „4.48 Psychose“ gibt es hingegen überhaupt nur noch das weibliche Subjekt, das sich ungehindert von patriarchalen Herrschaftsverhältnissen um sie herum - die Klinik mit ihren ÄrztInnen, die sie ständig beobachten, erinnert durchaus an ein Panoptikum, und die ÄrztInnen, bei denen naheliegt, dass zumindest einer männlich ist, versuchen sie zu „kurieren“ und in ihrer Annäherung zu dem unidentifizierten „Anderen“ einzuschränken - in einem Prozess weiblicher Identitätsbildung befindet.

Jedoch sind die Stücke nicht nur auf Handlungsebene interessant, sondern auch auf stilistischer und hier wird Hélène Cixous' Konzept der *écriture féminine* von Bedeutung. Während „Zerbombt“ zwar inkohärent und unrealistisch ist, kommt es dem traditionellen Drama von allen von Kanes Stücken noch am nächsten, da diese sowohl auf Inhalts- als auch auf struktureller Ebene immer komplexer werden. „4.48 Psychose“ ist mit den oben

analysierten sprachlichen Qualitäten ein stilistisches Meisterwerk und Cixous' Beschreibung einer *écriture féminine* als musikalisch und triebhaft trifft durchaus auf dieses Stück zu. Während nun die Patientin mit ihrem *parler-femme* auf Handlungsebene zu einem weiblichen Imaginären beiträgt, ist es Kane, die dieses weibliche Sprechen inszeniert und mit ihrer Zusammenstellung von 24 Fragmenten ein höchst weibliches Schreiben praktiziert. *Écriture féminine* ist für Cixous „the very possibility of change, the space that can serve as a springboard for subversive thought, the precursory movement of a transformation of social and cultural structures“ (1981, 879) und wenn man in Kanes Stücken nicht nur das Offensichtliche, wie zum Beispiel die immense Gewaltdarstellung, betrachtet, lässt sich erkennen, dass in allen von ihnen solches, im Laufe ihrer Karriere wachsendes, subversives Potenzial steckt und ihre Geschlechtsvorstellungen - um zu der in der Einleitung zitierten Natascha Würzbach zurückzukommen - durchaus progressiv sind.

4. Literatur

Primärtexte

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

Kane, Sarah (2010): *Sämtliche Stücke*. Rowohlt, Hamburg.

Sekundärliteratur

Allyson, Jule (2008): *A Beginner's Guide to Language and Gender*. Multilingual Matters, Clevedon.

Berger, John (2003): „Ways of Seeing“. In: [Hgin. Jones, Amelia], *The Feminism and Visual Culture Reader*. Routledge, London. 37-39 (gekürzte Fassung).

Birke, Dorothee; Butter, Stella (2010): „Methoden psychoanalytischer Ansätze“. In: [Hgin. Nünning, Vera], *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*. Metzler, Stuttgart. 51-70.

Bray, Abigail (2004): *Hélène Cixous. Writing and Sexual Difference*. Palgrave, Basingstoke.

Cahill, Ann J. [Hgin.] (2008): *French Feminists: Hélène Cixous*. Routledge, London.

Cixous, Hélène (1976): „The Laugh of the Medusa“. In: *Signs* 1/4. 875-893.

Cixous, Hélène (1977): *Die unendliche Zirkulation des Begehrens*. Merve, Berlin.

Cixous, Hélène (1980): *Weiblichkeit in der Schrift*. Merve, Berlin.

Cixous, Hélène; Calle-Gruber, Mireille (1997): *Hélène Cixous, Rootprints: Memory and Life Writing*. Routledge, London.

Coates, Jennifer (1998): *Language and Gender: A Reader*. Blackwell, Oxford.

Crawford, Mary (1995): *Talking Difference: On Gender and Language*. Sage Publ., London.

Foucault, Michel (1995): *Überwachen und Strafen: Die Geburt des Gefängnisses*. Suhrkamp, Frankfurt am Main.

Frei-Gerlach, Franziska (2004): „Luce Irigaray. Kontingenz als Differenz“. In: [Hgin. Munz, Regine], *Philosophinnen des 20. Jahrhunderts*. Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt. 237-260

Freud, Sigmund (1989): „Einige Bemerkungen über den Begriff des Unbewußten in der Psychoanalyse“. In: [Hg. Mitscherlich, Alexander, et al.], *Psychologie des Unbewußten, Band 3*. Fischer, Frankfurt am Main. 29-36.

- Freud, Sigmund (1999a): „Das Ich und das Es“. In: [Hgin. Freud, Anna], *Gesammelte Werke 13*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 235-289.
- Freud, Sigmund (1999b): „Das Unbehagen in der Kultur“. In: [Hgin. Freud, Anna], *Gesammelte Werke 14*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 419-506.
- Freud, Sigmund (1999c): „Das Unbewusste“. In: [Hgin. Freud, Anna], *Gesammelte Werke 10*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 263-303.
- Freud, Sigmund (1999d): „Der Realitätsverlust bei Neurose und Psychose“. In: [Hgin. Freud, Anna], *Gesammelte Werke 13*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 361-368.
- Freud, Sigmund. (1999e): „Neurose und Psychose“. In: [Hgin. Freud, Anna], *Gesammelte Werke 13*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 385-391.
- Freud, Sigmund (1999f): „Trauer und Melancholie“. In: [Hgin. Freud, Anna], *Gesammelte Werke 10*. Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main. 427-446.
- Gildemeister, Regina (2008): „Doing Gender: Soziale Praktiken der Geschlechterunterscheidung.“ In: [Hgin. Becker, Ruth], *Handbuch Frauen- und Geschlechterforschung*. Verlag für Sozialwissenschaften, Wiesbaden. 137-145.
- Grojs, Boris (2000): *Unter Verdacht: Eine Phänomenologie der Meiden*. Hanser, München.
- Gymnich, Marion (2010): „Methoden der feministischen Literaturwissenschaft und der Gender Studies“. In: [Hgin. Nünning, Vera], *Methoden der literatur- und kulturwissenschaftlichen Textanalyse: Ansätze - Grundlagen - Modellanalysen*. Metzler, Stuttgart. 251-269.
- Hanrahan, Mairead (2008): “Of altobiography”. In: [Hgin. Cahill, Ann J.; Hansen, Jennifer L.], *French Feminists: Critical Evaluations in Cultural Theory. Volume II – Hélène Cixous*. Routledge, London/New York. 270-282.
- Heymann, Brigitte (1991): *Textform und weibliches Selbstverständnis: die Romane von Hélène Cixous und Chantal Chawaf*. Dt. Studien-Verlag, Weinheim.
- Irigaray, Luce (1976): *Waren, Körper, Sprache. Der ver-rückte Diskurs der Frauen*. Merve, Berlin.
- Irigaray, Luce (1979): *Das Geschlecht das nicht eins ist*. Merve, Berlin.
- Irigaray, Luce (1989). *Genealogie der Geschlechter*. Kore, Freiburg.
- Irigaray, Luce (1991): *Die Zeit der Differenz: Für eine friedliche Revolution*. Campus, Frankfurt.

- Jespersen, Otto (1925): *Die Sprache: Ihre Natur, Entwicklung und Entstehung*. Winter, Heidelberg.
- Kristeva, Julia (2007): *Schwarze Sonne: Depression und Melancholie*. Brandes & Apsel, Frankfurt am Main.
- Lakoff, Robin (2005): „Language, Gender, and Politics: Putting “Women” and “Power” in the Same Sentence“. In: [Hgin. Holmes, Janet], *The Handbook of Language and Gender*. Blackwell, Malden. 161-178.
- Meyer, Eva. (1983): *Zählen und Erzählen: Für eine Semiotik des Weiblichen*. Medusa, Berlin.
- Mulvey, Laura (1980): „Visuelle Lust und narratives Kino“. In: [Hgin. Nabakowski, Gisli], *Frauen in der Kunst*. Suhrkamp, Frankfurt am Main. 30-46.
- Penrod, Lynn Kettler (1996): *Hélène Cixous*. Twayne Publishers, Boston.
- Postl, Gertrude (1991): *Weibliches Sprechen: Feministische Entwürfe zu Sprache und Geschlecht*. Passagen-Verlag, Wien.
- Sartre, Jean-Paul (1974): *Das Sein und das Nichts: Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Rowohlt, Hamburg.
- Sellers, Susan [Hgin] (1994): *The Hélène Cixous Reader*. Routledge. London/New York.
- Seppänen, Janne (2006): *The Power of the Gaze: An Introduction to Visual Literacy*. Lang, New York.
- Shiach, Morag (1991): *Hélène Cixous: A Politics of Writing*. Routledge, London.
- Sierz, Aleks (2001): *In-yer-face Theatre: British Drama Today*. Faber and Faber, London.
- Talbot, Mary (2005) „Gender Stereotypes: Reproduction and Challenge“. In: [Hgin. Holmes, Janet], *The Handbook of Language and Gender*. Blackwell, Malden. 468-486.
- Waniek, Eva (1990): *Bedingungen und Möglichkeiten eines “weiblichen Schreibgestus”*. Diplomarbeit Universität Wien, 170 Seiten.
- Waniek, Eva (1993): *Entlang einer Theorie der Schrift*. Turia & Kant, Wien.
- West, Candace; Zimmerman, Don H. (1987): “Doing Gender.” In: *Gender and Society* 1/2. 125-151.
- Whitford, Margaret [Hgin.] (1991a): *The Irigaray Reader*. Blackwell, Oxford.
- Whitford, Margaret (1991b): *Luce Irigaray. Philosophy in the Feminine*. Routledge. London.
- Wodak, Ruth (1997): *Gender and Discourse*. Sage, London.

Würzbach, Natascha. (1998): „Einführung in die Theorie und Praxis der feministisch orientierten Literaturwissenschaft. In [Hg. Nünning, Ansgar], *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. WVT, Trier. 137-152.

5. Anhang

Zusammenfassung

Sarah Kane (1971-1999) war eine der bedeutendsten britischen Dramatikerinnen des 20. Jahrhunderts. Anfangs wegen der Zurschaustellung von Brutalität und Gewalt vehement kritisiert, wurde ihr Werk später aufgrund der sowohl inhaltlichen, als auch strukturellen, Originalität gerühmt. Angesichts dieser Tatsache ist es ziemlich überraschend, dass ihre Stücke verhältnismäßig selten zum Gegenstand literaturwissenschaftlicher Forschung wurden.

Das am häufigsten untersuchte Stück Kanes ist ihr Erstlingswerk „Zerbombt“, das jedoch immer wieder auf die immense Gewaltdarstellung reduziert wurde. Während ihre drei folgenden Stücke ziemlich wenig wissenschaftliche Aufmerksamkeit erhielten, und das letzte Stück, „4.48 Psychose“, vergleichsweise häufig Gegenstand literaturwissenschaftlicher Analysen wurde, ist es gerade dieses, dem meines Erachtens am meisten Unrecht widerfahren ist, da es fast durchgehend nur in Anbetracht der Tatsache untersucht wurde, dass die Protagonistin an Depressionen leidet, Kane selbst depressiv war und das Stück deswegen sehr häufig als Abschiedsbrief betrachtet wurde.

Obwohl ich die Wichtigkeit literarischer Analysen unter den oben erwähnten Blickwinkeln keineswegs anzweifeln möchte, denke ich doch, dass hier eine Lücke in der bisherigen Forschung besteht, die zu füllen ich mir zum Ziel dieser Arbeit gesetzt habe. Hauptaugenmerk meiner Untersuchung ist hier die Darstellung von Geschlechterrollen und der damit einhergehenden Machtverhältnisse, und die Fragen, inwieweit Sarah Kanes Geschlechtstvorstellungen als subversiv gelesen werden können und ob und wie sich diese im Laufe ihre literarischen Schaffens entwickelt bzw. verändert haben.

Ausgangspunkt meiner Untersuchungen ist dabei ein Artikel der deutschen Literatur- und Genderwissenschaftlerin Marion Gymnich, laut der die Konzepte „Stimme“, „Blick“, „Körper“ und „Handlungsermächtigung“ sehr fruchtbar für eine genderorientierte Textinterpretation sind, insofern als sich anhand dieser Geschlechterrollen und Machtverhältnisse sehr gut festmachen lassen. Im Rahmen dieser Analyse zeigt sich, dass es in „Zerbombt“ durchaus noch einige patriarchal geprägte Strukturen gibt (so haben zum Beispiel die männlichen Protagonisten mehr Redeanteile inne und die Frau wird häufig zum Objekt des männlichen Blickes), die aber im Laufe des Stückes immer schwächer werden, wodurch sich am Ende die weibliche Protagonistin als die machtvollste Person

herausstellt. Im Gegensatz dazu gibt es in „4.48 Psychose“ von Anfang an ziemlich wenige solch phallogentrischer Strukturen: die Kategorie *Gender* wird kaum explizit gemacht und statt einer Frau, die, wie in „Zerbombt“, zwar um Emanzipation kämpft, aber doch immer wieder darin eingeschränkt wird, haben wir hier eine Frau, die in ihren Bemühungen um Subjektbildung nahezu ungehindert ist.

Das jeweilige zweite Kapitel meiner Analysen fokussiert auf psychoanalytischen Theorien, da die Charaktere in Kanes Stücken höchst komplexe Figuren sind, denen mit der Analyse anhand fest vorgegebener Konzepte nicht zur Genüge Rechnung getragen werden kann. Anhand Freuds Theorien zum Strukturmodell der menschlichen Psyche wird gezeigt, dass sowohl der Protagonist in „Zerbombt“, als auch die Protagonistin in „4.48 Psychose“, an einem inneren Konflikt leiden. Während die drei Teile der Psyche (das Ich, das Es, und das Über-Ich) in „Zerbombt“ auch durch drei tatsächlich vorhandene Personen symbolisiert werden und der innere Konflikt dementsprechend auch äußerlich als Streit und gegenseitige Gewaltausübung dieser drei Charaktere repräsentiert wird, gibt es in „4.48 Psychose“ keine solch äußerliche Symbolisierung. Mithilfe von poststrukturalistischen französischen Theorien (von Hélène Cixous, Julia Kristeva und Luce Irigaray) werden diese Konflikte näher in Augenschein genommen und es stellt sich heraus, dass diese auf das Unvermögen, sich selbst als eigenständiges Subjekt zu konstituieren, zurückzuführen sind. Während beim männlichen Protagonisten in „Zerbombt“ frühkindliche Probleme mit der Mutter damit zu tun haben dürften, leidet die Protagonistin in „4.48 Psychose“ am Verlust einer unidentifizierten Person – ihrer großen Liebe, die eine Freundin, eine Liebhaberin, die Mutter, oder, wie psychoanalytische Theorien nahelegen, auch ein Teil ihres eigenen fragmentarischen Selbst sein könnte.

Auch aus psychoanalytischer Sicht lässt sich somit eine Entwicklung im Laufe von Kanes Karriere feststellen: während der männliche Protagonist in „Zerbombt“ an einem inneren Konflikt leidet und an seiner eigenen Subjektconstitution scheitert, ist es die weibliche Protagonistin, die am Ende des Stückes Subjektivität erlangt. Hier war jedoch noch der Mann als Gegenstück notwendig, da ihre Subjektbildung nur über ihn funktioniert, während die Protagonistin in „4.48 Psychosis“ sich nicht aufgrund, sondern trotz phallogentrischer Strukturen als Subjekt konstituiert. Während also in Kanes erstem Stück diese Strukturen graduell geschwächt werden, werden sie in ihrem letzten Stück radikal aufgebrochen und präsentieren uns eine Welt uneingeschränkter weiblicher Subjektivitatserlangung.

Abstract

Sarah Kane (1971-1999) was one of the most influential English playwrights of the twentieth century and a leading figure of British drama of the 1990s. Her work, at first extensively criticised for its brutality and violence, has later been praised for its innovativeness in theme and structure. However, in literary research, her work has received surprisingly little attention considering the fact that it brought English theatre, which had not produced anything particularly exciting since the late 1950s, back to life.

The play which has received the most critical attention is “Blasted”, Kane’s first play, which deeply shocked audience and critics. While this play is certainly worthwhile investigating, Kane’s other plays have largely been neglected. Particular injustice has been done to, I think, her last play “4.48 Psychosis”, which has often been interpreted in the light of Kane’s bout of depression during its production. Published only posthumously, the play has given rise to a large number of biographical interpretations and while it certainly immediately springs to mind to consider Kane as having suffered from suicidal thoughts while writing it (not least because the title of the play refers to the time when Kane often awoke during her depression), this is an extremely reductionist interpretation.

The idea for the thesis at hand evolved out of a desire to work against the injustice of such one-sided interpretations and to offer another reading of Kane’s work; one that does not focus on the obvious, like the immense display of violence in “Blasted”, or the protagonist’s depression in “4.48 Psychosis”, but a more latent topic in her plays – the portrayal of gender roles and the concomitant power relations. Due to the fact that a detailed discussion of all her plays would go beyond the scope of a master’s thesis, I decided to focus on “Blasted” and “4.48 Psychosis”, as the selection of her first and last plays is the most suitable one in order to analyze if and how Kane’s notions of masculinity and femininity changed in the course of her literary career.

Based on an article by the German scholar Marion Gymnich, the first parts of my analyses focus on her concepts of “voice”, “gaze”, “body” and “agency”. With the help of these, it is shown that while there are still rather traditional phallogocentric structures in “Blasted” (for instance, there are quite a few situations where the woman is the object of the male gaze and where the men physically prove to be the stronger ones), the female protagonist already disposes of some means to radically subvert these structures and to emerge as superior to the male protagonists. In “4.48 Psychosis”, however, not so many patriarchal

structures can be found: in contrast to “Blasted”, the category of gender is hardly ever made explicit and instead of a woman who, although emerging victorious, is again and again impeded in her endeavour to prove herself as superior, there is now a woman who constitutes herself as a subject, almost completely unhampered by the power relations around her.

The second parts of my analyses are constituted by a psychoanalytical approach to the plays. Starting with a Freudian analysis, it is revealed that all of the characters in the two plays are highly complex figures that suffer from an inner conflict. While in “Blasted”, the three parts of the human psyche (the ego, the id and the super-ego) are also symbolized outwardly by three people, and the inner struggle is represented by actual physical fights between them, in “4.48 Psychosis” there is no such outer representation and the protagonist’s inner struggle is even bigger than the one of the characters in “Blasted”. With the help of poststructuralist French feminist theories (by Hélène Cixous, Julia Kristeva and Luce Irigaray), more light is cast on these inner conflicts and it is shown that both the male protagonist in “Blasted” and the female protagonist in “4.48 Psychosis” are inwardly torn in this way because they strive to constitute themselves as independent subjects. For the male character in Kane’s first play, problems with his mother (who is not present as such, but partly symbolized by his former lover) seem to be responsible for his failure to gain subjectivity, whereas for the female protagonist in her last play, the person to blame for all her problems is an unnamed female character. Whether that is a (former) friend, a lover, or also the mother, we never learn; however, psychoanalytical theories strongly suggest that the other person as such does not even exist, but is just a split part of her own personality.

Whereas “Blasted” is still relatively straightforward – the male protagonist seems to suffer from a mother complex of sorts, but his conflict is partly assuaged by another female character; and, most of all, there is other action apart from this inner struggle – in “4.48 Psychosis”, there is a constant internal conflict in the female protagonist. The female character in “Blasted” strives to be an emancipated woman that constitutes herself as an independent subject; the female protagonist in “4.48 Psychosis”, however, already is such a woman. Sarah Kane’s plays, then, have great, in the course of her career, increasing subversive potential: Whereas stereotypical gender roles are weakened in her first play, but not completely subverted yet, her last play entirely destabilizes traditional notions of femininity and masculinity, and presents a world where the female character is able to find her own state of subjectivity.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Name: Melanie Koch
Geburtsdatum/-ort: 06.12.1985 in Eisenstadt
Staatbürgerschaft: Österreich

Berufserfahrung

seit 2012 Lehrerin für Englisch und Mathematik am Wiedner Gymnasium,
1040 Wien
2011-2012 Unterrichtspraktikum für Englisch und Mathematik am
Rainergymnasium, 1050 Wien

Ausbildung

2009-2013 Masterstudium Gender Studies
2004-2009 Lehramtsstudium der Unterrichtsfächer Englisch und Mathematik
1996-2004 Bundesgymnasium Mattersburg
1992-1996 Volksschule Hirm