

**Aus:**

NATALIE BLOCH

## **Legitimierte Gewalt**

Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt  
in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute

September 2011, 362 Seiten, kart., 36,80 €, ISBN 978-3-8376-1786-3

Seit den Anfängen des Dramas steht der gewaltvolle Konflikt im Zentrum dramatischen Schaffens. Dennoch kommt es um die Jahrtausendwende zu einer Verschiebung in seiner Darstellung: Die Sprache rückt als Verhandlungs- und Austragungsort der Gewalt in den Vordergrund. In der Analyse zweier höchst unterschiedlich konzipierter Theatertexte – Neil LaButes »bash – stücke der letzten tage« und Elfriede Jelineks »Babel« – geht Natalie Bloch diesem Befund nach und zeigt, wie über das Medium der Sprache die Legitimierungen von Gewalt und ihre strukturellen, diskursiven und kulturellen Bedingungen freigelegt werden.

Darüber hinaus aktualisiert das Buch das Analyse-Instrumentarium für dramatische und nicht-dramatische Theatertexte.

**Natalie Bloch** (Dr. phil.) ist an der Universität du Luxembourg angestellt.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

[www.transcript-verlag.de/ts1786/ts1786.php](http://www.transcript-verlag.de/ts1786/ts1786.php)

# Inhalt

---

## I GRUNDLAGEN

- 1. Einleitung: Hintergrund und Fragestellung | 13**
  - 1.1 Methodische Vorüberlegungen | 17
  - 1.1.1 Vorgehensweise und Instrumentarium | 19
  - 1.2 Die theaterästhetische Perspektive | 22
  - 1.3 Zur Textauswahl | 23
  - 1.4 Sprache und Gewalt – zwei Darstellungsmodi | 24
  - 1.5 Zur Forschung | 32
  
- 2. Das Theater als spezifischer Ort für  
Gewaltdarstellungen unter soziologischen  
und semiotischen Gesichtspunkten | 37**
  - 2.1 Gewalt im Drama und ihre Legitimierung | 42
  - 2.2 Zum Verhältnis von Zensur, Macht und Kunst  
seit der Moderne | 44
  - 2.3 Akzeptanz von Gewaltdarstellungen im Theater | 46
  
- 3. Das Spektrum der Gewaltverhältnisse | 49**
  - 3.1 Zur Begriffsgeschichte | 49
  - 3.2 Zum Gewalt-Begriff | 51
  - 3.3 Gewaltkonzepte in der heutigen Zeit | 53
  - 3.4 Zur Bestimmung des Gewaltbegriffes  
für diese Arbeit | 55
  - 3.5 Gewalt und Gesellschaft:  
Anthropologische Konstante  
oder soziales Phänomen? | 60
    - 3.5.1 Gewalt im 20. Jahrhundert | 61
    - 3.5.2 Neue Gewaltformen: Kontrollverluste,  
Internationaler Terrorismus und medial  
gesteuerte Wahrnehmung | 65
  
- 4. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt | 71**
  - 4.1 Gewalt in der Sprache | 72
  - 4.2 Sprache der Gewalt | 74
  - 4.3 Sprachgewalt | 77
  - 4.4 Verbale Gewalt | 80

## II ANALYSE: NEIL LaBUTE BASH – STÜCKE DER LETZTEN TAGE

1. **»Let's hurt somebody«  
Zum Autor Neil LaBute** | 85
2. **Die Makrostrukturen** | 87
  - 2.1 Zur Gesamtstruktur: Eine Trilogie des Mordens | 89
    - 2.1.1 Die narrative Handlungsvermittlung | 90
    - 2.1.2 Raum-Zeit-Struktur | 91
  - 2.2 *iphigenie in orem*:  
Der makrostrukturelle Aufbau | 92
    - 2.2.1 Die dialogische Struktur:  
Das Gegenüber als Komplize | 96
    - 2.2.2 Der fiktive Schauplatz:  
Der anonyme Raum | 99
  - 2.3 *eine meute von heiligen* (»a gaggle of saints«):  
Der makrostrukturelle Aufbau | 100
    - 2.3.1 Die monologische Struktur:  
Das spiegelbildliche Gegenüber | 104
    - 2.3.2 Der gestörte oder monologhafte Dialog:  
Die Kommunikation zwischen  
Sue und John | 106
    - 2.3.3 Der fiktive Schauplatz:  
Der unbesetzte Raum | 110
  - 2.4 *medea redux*:  
Der makrostrukturelle Aufbau | 110
    - 2.4.1 Die hermetische Struktur:  
Das abwesende Gegenüber | 113
    - 2.4.2 Der fiktive Schauplatz:  
Der Zwang ausübende Raum | 114
  - 2.5 Fazit: Die Manipulation der Zuschauerperspektive | 115
3. **Die sprachliche Präsentation der Gewalt** | 119
  - 3.1 Der unvermittelte Ausbruch der Gewalt | 119
  - 3.2 Das filmische Erzählverfahren:  
Die fikionalisierte Wahrnehmung | 120
  - 3.3 Fazit: Das »Zusehen« des Rezipienten | 126
4. **Sprache und Figur** | 129
  - 4.1 Die Konstituierung der Figur über ihre Sprechweise | 130
  - 4.2 Situierung der Figuren:  
Die Normalität der Täter oder die Brutalität  
der Normalität | 135
  - 4.3 Erzählendes und Erzähltes Ich:  
Die Konstruktion der Unschuld, der Mord als Witz | 138

- 4.4 Die Täter als Opfer | 142
- 4.5 Fazit: Individuelle Psychologie und gesellschaftliche Strukturen | 143

## **5. Sprache und Raum:**

### **Weltmodelle und ihre Erlaubnis zum Mord** | 145

- 5.1 Die vertikale Achse: Die Ordnung der Gewalt | 146
- 5.2 Die horizontale Achse: Die Ausschlussverfahren | 152
- 5.3 Fazit: Weltmodelle und ihre Erlaubnis zum Mord | 156

## **6. Textinterne Intertextualität:**

### **Die Schaltkreise der Macht** | 159

- 6.1 Die Macht der Zeichen:  
Die Mehrfachkodierung der Körperzeichen | 160
- 6.2 Mimik: Lächeln, Lachen, Pfeifen und Schauen | 163
- 6.3 Licht und Wasser: Die Zeichen der Macht | 166
- 6.4 Fazit: Die Doppeldeutigkeit der Wirklichkeit | 172

## **7. Textexterne Intertextualität** | 175

- 7.1 *bash* – Das literarische und ästhetische Bezugssystem | 177
  - 7.1.1 Die Psychologie der Normalität:  
Iphigenie und Medea heute | 178
  - 7.1.2 Funktionen von Sprache bei Euripides  
und LaBute: Aussprache versus Aussparungen | 181
  - 7.1.3 Umkehr zum Mythos und Rückkehr zur  
archaischen Gewalt | 185
  - 7.1.4 Bühnenraum: Kollektiv versus Individuum | 190
  - 7.1.5 Das Gewaltopfer | 191
  - 7.1.6 Intertextualität auf der Figurenebene:  
Massenmedien und Entsolidarisierung | 194
  - 7.1.7 Fazit: Das Ende des Religiösen =  
Das Ende des Sozialen? | 197

## **8. Ausblick: *bash* – Die Darstellung des Mordes als sozial akzeptiertes Verhalten** | 201

### **III ANALYSE: ELFRIEDE JELINEK *BABEL***

#### **1. »[...] ich hab mich auf Dauerfeuer geschaltet« (PS, 137) – Zum Werk von Elfriede Jelinek** | 209

- 1.1 Elfriede Jelineks ›anderes Theater‹ und das  
postdramatische Theater –  
Der Bruch mit Individualismus,  
Illusionismus und Repräsentation | 213

- 2. Textorganisation und Bauweise** | 219
- 2.1 *Babel* und *Bambiland*:  
Der Kosmos von Gewalt, Religion,  
Mythos und Krieg | 220
- 2.2 Zur Gesamtstruktur: Die ›Ladungen‹ des Sprechens:  
Körper – Religion – Kannibalismus | 222
- 2.3 Die monolithische und die perforierte Bauweise | 224
- 2.4 Fazit: Gefangen im Textkosmos | 226
- 3. Sprache und Körper – Körperloses Sprechen** | 229
- 3.1 Die fluktuierende Redeperspektive:  
Multiple Redeanordnungen und  
strukturelle Gewalt | 231
- 3.2 Die ungreifbare Redeperspektive: *Irm* | 232
- 3.3 Die zentralistische Redeperspektive: *Margit* | 234
- 3.3.1 Der fliegende Wechsel der  
Redeperspektive: *Peter* | 236
- 3.4 Kommentierung und Gegenstimmen | 237
- 3.5 Fazit: Die fluktuierende Redeperspektive  
und die Enthierarchisierung der Stimmen  
und Textebenen | 240
- 4. Das wechselnde Gegenüber** | 243
- 4.1 *Irm* und *Margit*:  
Die gleich gesinnte Zuhörerschaft | 243
- 4.2 *Peter*: Alle und jeder –  
Internetuser, mythische Figuren und Firmen | 246
- 4.3 Fazit: Das Katapultieren aus der Situation und  
der Zwang zur Auseinandersetzung | 250
- 5. Die intertextuelle Dimension:**  
**Das »Sowohl-Täter-als-auch-Opfer-Sein« (MS, 118)** | 253
- 5.1 Kriegsfolter und Abu Ghraib | 254
- 5.1.1 Von einer Sprache durchdrungen | 255
- 5.1.2 Lebensweltliche Ebene:  
Täter-Opfer-Akteure im Irak-Krieg | 256
- 5.1.3 Überblendung: Antike Gewalt und  
der Marsyas-Mythos | 259
- 5.1.4 Exkurs: Postkoloniale Perspektive  
und Künstlerkritik | 262
- 5.2 *Margit*: Destruktionssymbolik und Religion | 263
- 5.2.1 Der ödipale Täter-Opfer-Märtyrersohn | 269
- 5.2.2 Fazit: Die Verschmelzung der Gegensätze | 270

- 6. Die mediale Gewalt** | 273
  - 6.1 Die gewalttätigen Bilder | 273
    - 6.1.1 Das Bild als Ware | 276
    - 6.1.2 Die gewaltvolle Trennung vom Bild | 278
  - 6.2 Erklärungsmodelle: Walter Benjamins  
*Kunstwerk*-Aufsatz | 282
    - 6.2.1 Die veränderte Wahrnehmung | 282
    - 6.2.2 Die Ästhetisierung der Gewalt | 285
    - 6.2.3 Magritte: Das Motiv der Abtrennung | 287
  - 6.3 Gesellschaftliche Kontextualisierung:  
Die mediale Sucht | 291
  - 6.4 Fazit: Entfesselte Bilder,  
gefesselte Wahrnehmung | 292
- 7. Die mythologische Gewalt** | 295
  - 7.1 Die Transposition des Marsyas-Mythos | 296
    - 7.1.1 Der Künstler und die Gewalt der Mächtigen | 299
    - 7.1.2 Die Legitimierung der Gewalt durch das  
Göttliche: Von Apoll zu George W. Bush | 303
    - 7.1.3 Vom Mythos zu Hollywood:  
Der Kampf um die mediale Präsenz und die  
Auflösung der Oppositionen | 306
  - 7.2 Prometheus, der Feuerbringer | 308
  - 7.3 Fazit: Affirmation der mythologischen Gewalt  
im Hochglanzformat | 311
- 8. Die theoretische Dimension** | 315
  - 8.1 Walter Benjamin und seine *Kritik der Gewalt* | 315
  - 8.2 Giorgio Agambens *Ausnahmezustand*:  
Entdifferenzierung im rechtsfreien Raum | 318
  - 8.3 Fazit: Überblendung als Erkundung | 322
- 9. Ausblick: Babel – Gewalt in der Allianz  
von Totalitarismus und Kapitalismus/Gewalt und  
die Ideologie des Kapitals** | 323

#### IV SCHLUSSBETRACHTUNG | 333

#### V ANHANG

- 1. Siglenverzeichnis** | 341
- 2. Quellen** | 343
- 3. Interviews/Kritiken/Reden** | 345
- 4. Literatur** | 347
- 5. Danksagung** | 357

# 1. Einleitung:

## Hintergrund und Fragestellung

---

Kaum ein anderes Thema – vielleicht noch das der Liebe – hat eine solche beharrliche Prosperität in der theatralen und dramatischen Bearbeitung erfahren, wie die Darstellung, Inszenierung und Thematisierung von Gewalt. Seit der klassischen Tragödie bildet der Konflikt, meist in Form einer Gewalttat, das Zentrum der dramatischen Situation. Offenbar kommt seiner Darstellung eine gesellschaftliche Funktion zu, die weit über einen ästhetischen oder unterhaltenden Rahmen hinausgeht.<sup>1</sup> Die stetige Anwesenheit von Gewalt im Drama heißt jedoch nicht, dass sie zu jeder Zeit gleichermaßen thematisiert wird. Die historischen Transformationen der dramatischen Form und ihre rezeptionsästhetischen Funktionen haben die Darstellung von Konflikt oder Gewalthandlung verändert, sublimiert und mitunter auch aus dem Blick gerückt.

Vor diesem Hintergrund fällt auf, dass Gewaltdarstellungen und -thematisierungen seit den 90er Jahren des letzten Jahrhunderts eklatant in den Mittelpunkt dramatischen und theatralen Schaffens geraten sind.<sup>2</sup> In vielen Stücken wird Gewalt zum zentralen Motiv, zum thematisch und strukturell präsenten Moment von Theatertexten.<sup>3</sup> Im Kontrast hierzu steht der statistische Befund, dass die Wahrscheinlichkeit, Opfer einer Gewalttat zu werden, in den westlichen Industrienationen so gering wie nie zuvor ist und unmittelbar körperliche Gewalterfahrungen aus der konkre-

---

**1** | Schon die ursprünglichen Gewaltrituale in der griechischen Tragödie hatten nicht von ungefähr die Funktion, eine Reinigung der Affekte der Zuschauer zu bewirken und die bestehende Ordnung zu bewahren (vgl. Nieraad 1994: 32 f.).

**2** | Poschmanns Differenzierung der Adjektive »theatral« und »theatralisch« soll für diese Untersuchung maßgeblich sein: »Als ›theatral‹ werden zum Theater gehörige Phänomene allgemein bezeichnet, während ›theatralisch‹ als vom Begriff der Theatralität – ein Begriff von dem noch ausführlicher zu sprechen sein wird – abgeleitetes Eigenschaftswort eingesetzt wird.« (Poschmann 1997: 5)

**3** | Auch Schößler (2006b: 258) konstatiert, dass »literarische und kulturkritische Texte seit Beginn der 90er Jahre einen eminenten Zuwachs an Gewalt und Radikalität, an Irritation und Katastrophenbewusstsein« diagnostizieren.

ten Lebenswelt des ›zivilisierten Menschen‹ weitestgehend verschwunden sind. Das Verschwinden individueller Gewalt korrespondiert allerdings mit neuen globalen, kulturellen und strukturellen Dimensionen von Gewalt, ebenso wie mit Krieg und Massenmord. Ferner werden mit dem Kontrollverlust des staatlichen Gewaltmonopols neue Formen von Gewalt sichtbar. Diese Entwicklungen und Veränderungen werden in literarischen und kulturkritischen Texten thematisiert. Schößler (2006b: 259) verweist auf eine verstärkte Wahrnehmung im Drama: »Eine Vielzahl von Dramatikern und Dramatikerinnen arbeitet seit Beginn der 1990er Jahre an der kulturellen Phantasie molekularer und omnipräsenter Gewalt.« Wie allerdings Theatertexte mit den kaum fassbaren und überschaubaren Gewaltphänomenen, mit Statistiken und Millionenzahlen umgehen, wie ihnen Dinge zum Thema werden können, deren künstlerische Darstellung zwangsläufig hinter die Wirklichkeit zurücktreten muss, ist bislang allerdings nicht untersucht worden. Auch die Frage, welche spezifischen Darstellungschancen dramatische Strukturen eröffnen und welche Funktionen sie erfüllen, ob Gewalt kritisiert oder affirmiert, ob ihre Strukturen und Ursachen aufgeklärt, ritualisiert oder verklärt werden, wurde noch nicht gestellt.

Das Vorhaben, hier Tendenzen aufzeigen zu wollen, ohne typologisch zu vereinheitlichen, hat mich auf das spezifische Verhältnis von Gewalt und Sprache in verschiedenen Theatertexten aufmerksam werden lassen. Ich möchte behaupten, dass sich ein Wandel in der dramatischen Gewaltdarstellung vollzogen hat, in deren Zentrum nun statt der konkreten Handlung die Sprache als Verhandlungs- und Austragungsort der Gewalt steht. Kurz, Gewalt wird in die Sprache, ins Wort gehoben, der Schwerpunkt vieler Darstellungen liegt auf verbalen Rechtfertigungen und Reflexionen der Sprecher oder auf der dramatischen Überformung und Dekonstruktion herrschender Diskurse. Das heißt nicht, dass nicht auch konkrete Gewalthandlungen thematisch exponiert werden, aber zu diesen wird durch das Medium Sprache Distanz geschaffen. Die Tendenz zur Versprachlichung von Gewalttaten lenkt den Blick unweigerlich auf die Legitimierungen von Gewalt. Indem selbst physische Gewalt vollständig in und über Sprache abgebildet wird, ist davon auszugehen, dass nicht die körperlichen Gewalthandlungen im Vordergrund stehen, sondern ihre strukturellen, diskursiven und kulturellen Bedingungen.

Diese These gründet in folgenden Beobachtungen: Mitte der 1990er Jahre lässt sich zunächst eine Zunahme der Drastik und Sichtbarkeit physischer Gewalt feststellen, eine in den Theatertexten offen zur Schau gestellte Form von Gewalt und Brutalität. Ein regelrechter Boom gewaltgeladener Stücke entzündete sich mit der Rezeption des Werkes von Sarah Kane, ihren Gefolgsleuten und Nachahmern, wie Mark Ravenhill, Mark O’Rowe oder in Deutschland Marius von Mayenburg. Doch worin besteht die Funktion dieser Gewaltdarstellungen? Offen bleibt, ob ein von Gewalt gespeistes Theater auch ein gewalttätiges Theater ist, d. h. ob es Gewalt als Mittel einsetzt, das primär (oder auch sekundär) eine Gewalterfahrung



vermitteln soll, beispielsweise dem Zuschauer in irgendeiner Form Gewalt antut. Die Wahl eines bestimmten Gewaltthemas, sagen wir eines asynchronen Machtverhältnisses, heißt nämlich nicht, dass Gewalt kritisch thematisiert würde. Denkbar wäre auch, dass es sich um eine Form der rituellen Verarbeitung einer spezifisch historischen Gewalterfahrung handelt, die aber durchaus bloß affirmativen, effekthascherischen oder lustvoll inszenierten Charakter besitzen könnte.

Neben diesem Höhepunkt an exzessiv vorgeführten und thematisierten Gewalthandlungen – kaum zu übertreffen in den Theater texts Kanes mit ihrer ungebrochenen Folge von Vergewaltigungen, Zerstückelungen und Tötungen – ist jedoch auch eine andere Tendenz zu verzeichnen (teilweise sogar von den gleichen Autorinnen und Autoren), der in dieser Arbeit Aufmerksamkeit gewidmet werden soll, nämlich die sukzessive Verschiebung von Gewalt in Sprache.<sup>4</sup> In diesen Theater texts scheint die außersprachliche szenische Thematisierung von Gewalt im Haupt- und Nebentext, die eine konkrete situative Anbindung schafft, immer weiter abzunehmen.<sup>5</sup> Der Fokus ist explizit auf die sprachliche Verhandlung von Gewalt gerichtet; diese findet ihren Eingang ganz in der Sprache, wird dort narrativ, theoretisch oder auch diskursiv verhandelt oder mitunter auch in einer Form von Sprachgewalt ausgeübt.<sup>6</sup>

Über die Ursachen dieser Verschiebung – oder besser Transformation – von Gewalthandlungen in Sprache kann hier nur spekuliert werden. Eine naheliegende Vermutung ist, dass jeder Tabubruch, jede darstellerische Durchbrechung des Reizschutzes beim zeitgenössischen, mediengewöhnten Rezipienten sich im Moment ihres Vollzuges bereits abnutzt und die Forderung einer Steigerung mit sich bringt, welche aber naturgemäß nur begrenzt möglich ist. Die Rücknahme der visuellen Dimension könnte somit eine Reaktion auf unsere mit visuellen Reizen überfütterte Wahrnehmung darstellen, indem rezeptionsästhetisch ein neuer Zugang versucht wird. Andererseits ermöglicht das Symbolsystem Sprache in hohem Maße Abstraktionsprozesse und kann so auf die gesellschaftliche Genese, Reflektion und Legitimierung von Gewalt rekurren,

---

**4** | Eine Entwicklung, die auch im Werk Kanes zu verzeichnen ist. »Gier«, ihr letzter zu Lebzeiten veröffentlichter Text, verteilt sich auf vier Stimmen und lässt vermuten, dass sich der »Kampf des Ich um seine Unversehrtheit« verlagert hat »vom Bürgerkrieg zur Familie, zum Paar, zum Individuum und schließlich in das Theater der Psychose: des Bewusstseins selbst« (Greig 2004: 14). Eine Verlagerung, die sich im Übrigen auch für den posthum publizierten Theater text Kanes »4.48 Psychosis« konstatieren lässt.

**5** | Damit ist nicht die Umsetzung auf der Bühne gemeint ist, denn deren Visualisierung kann je nach Inszenierungsstil höchst unterschiedlich ausfallen.

**6** | Da ich Sprache als Austragungs- und Verhandlungsort von Gewalt lokalisiere, werden Theater texts, die außersprachliche Gewalthandlungen via Regieanweisungen und Nebentexten beschreiben oder ein parallel stattfindendes Gewalthandeln kommentierendes Sprechen zentral werden lassen, nur am Rande betrachtet.

zugleich aber auch autoreferentiell die eigene Sprachordnung als Analogon bestimmter Gewaltphänomene reflektieren und konstituieren.

Historisch erweist sich das Verhältnis zwischen Sprache und Gewalt im Drama als äußerst vielschichtig und kann sich auf verschiedenen Textebenen manifestieren: In der narrativen Thematisierung einer physischen Gewalthandlung, in der Gewalt, die sich als Handlung in der Sprache selber vollzieht,<sup>7</sup> und in subtilen Formen symbolischer Gewalt, die in den sprachlichen Strukturen selbst abgebildet werden. Im Zentrum vieler zeitgenössischer Theatertexte stehen allerdings nicht die dramengeschichtlich wohl am häufigsten vertretenen sprachlichen Gewaltformen, die sich verletzend an ein Gegenüber richten – also Formen verbaler Gewalt wie Bedrängen, Befehlen, Beleidigen, Drohen, Ignorieren, Ironisieren, Manipulieren, Schweigen oder Unterbrechen (vgl. Roßbach 2000: 21) –, sondern es rücken zwei unterschiedliche, sich aber mitunter bedingende Wahrnehmungen von Gewalt in den Blick. Zum einen geht es um die argumentative oder deskriptive Verhandlung von Gewalttaten. Der Blick wird dabei auf die Machtstrukturen gelenkt, die Gewalt überhaupt erst ermöglichen und legitimieren. Ordnung und Struktur der Sprache bieten dabei Erklärungsmodelle für Gewalttaten, indem sie das Subjekt in ideologische bzw. weltanschauliche Konzepte einbinden. Täter wie Opfer charakterisieren sich also über ihre sprachlichen Kompetenzen und ihre Anschauungen, welche wiederum gesellschaftliche Hierarchien und gewaltbedingende Strukturen spiegeln. Hier kann es sowohl um die sprachliche Verarbeitung körperlicher Gewalt gehen, die ein Mensch gegen den anderen richtet, als auch um die gewalttätigen Weltmodelle der Sprecher, welche die Sprache als symbolische Interaktion, Verhandlungsort und Spiegelung von gesellschaftlichen Machtverhältnissen zeigen.<sup>8</sup>

Zum anderen treten neuartige Erzählstrategien und Darstellungsweisen von Gewalt auf, die wiederum mit ›zeitgemäßerer‹ Gewaltformen zu korrespondieren scheinen und deren Ursprünge nicht mehr eindeutig lokalisierbar sind: die symbolischen Manifestationen der Macht und ihre diskursiven Niederschläge. Es zeichnen sich also zwei Richtungen im Komplex von Sprache und Gewalt ab: Sprache kann entweder als eigentliche Handlungsmacht oder als ideologisches Instrument der Macht (oder als beides) vorgeführt werden, ein Spektrum, das in dieser Untersuchung anhand von zwei Theatertexten Neil LaButes und Elfriede Jelineks abgesteckt werden soll. Schon durch die Aktivierung des akustischen

---

**7** | »Am greifbarsten wird sie auf der Sprech-Handlungsebene, wenn Äußerungen bedrängen, erschlagen, zum Sprechen, Schweigen, (Nicht-)Handeln zwingen. [...] Darüber hinaus könnte man das Funktionieren verbaler Gewalt in Diskursen, die das Sprechen einbinden in ideologische, weltanschauliche oder andere Konzepte, untersuchen.« (Roßbach 2000: 21)

**8** | Sprache und Weltsicht bzw. Bewusstsein stehen natürlich immer in einem Wechselverhältnis »die Sprache spiegelt die Beziehung des Menschen zur Welt; ein bestimmtes Sprachsystem bedingt diese Beziehung« (Noble 1978: 10).

Kodes wird der Zuschauer in eine Distanz zur Gewalttat gebracht. Dies lässt vermuten, dass die Funktionen dieser Darstellungen nicht in einer die Gesellschaft und ihre Ordnung stabilisierenden oder bestätigenden Wirkung, sondern augenscheinlich in aufklärerischen, kritischen oder subversiven Effekten liegen.

Mit der Fokussierung des Verhältnisses von Sprache und Gewalt soll außerdem ein Instrumentarium entwickelt werden, das für die immer noch entwicklungsbedürftige zeitgenössische Dramen-/Theatertexttheorie förderlich ist.

## 1.1 METHODISCHE VORÜBERLEGUNGEN

Der Zusammenhang und die Geschichte von Ästhetik und Gewalt sind in zahlreichen Arbeiten untersucht worden; Untersuchungen, die Gewaltdarstellungen in der Dramatik zumindest peripher streifen, existieren bislang allerdings nur in Hinblick auf die Antike und das Barockzeitalter oder als einzelne Text- oder Werkanalysen.<sup>9</sup> Deshalb stellt sich zunächst die Frage, wie der spezifische Eingang der Gewalt in die Sprache des Theatertextes am geeignetsten zu erfassen ist, welche theoretischen Ansätze sich hier anbieten.

Das Titel dieser Arbeit *Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute* legt nahe, nach den außerdramatischen, existenziellen, gesellschaftlichen oder politischen Hintergründen des Dargestellten zu suchen. Dieser Ansatz greift jedoch zu kurz, weil er die ästhetische Verarbeitung des Themas nicht berücksichtigt. Ein Theatertext ist nicht primär Ausdruck gesellschaftspolitischer Auseinandersetzungen. Gleichwohl existiert ein solcher Text niemals losgelöst von gesellschaftlichen Bedingungen, zumal bei einem mit Macht- und Herrschaftsaspekten verbundenen Thema wie Gewalt.<sup>10</sup> Ein Problem, das auch Lehmann (1999: 16) benennt:

Bleibt die geläufige Reduktion des Ästhetischen auf gesellschaftliche Positionen und Aussagen leer, so ist umgekehrt jede theaterästhetische Fragestellung blind, die in der künstlerischen Praxis des Theaters nicht die Reflexion gesellschaftlicher Wahrnehmungs- und Verhaltensnormen erkennt.

---

9 | Vgl. hier Kap. I, 1.5.

10 | Es muss dem Umstand Rechnung getragen werden, dass ästhetische Systeme (wie das Theater und die Literatur) zwar primär ästhetische Produkte hervorbringen, aber diese keineswegs losgelöst von ihrer gesellschaftlichen Umwelt funktionieren. Bourdieu zeigt, dass ästhetische Kategorien – also das, was als schön oder interessant empfunden wird – immer *auch* gesellschaftliche Kategorien sind. Diesbezüglich muss nicht nur gefragt werden, welche Kategorien sich durchsetzen, sondern auch, warum sich gerade diese durchsetzen (vgl. Bourdieu 1987).

Aus diesem Grund soll nicht von »dramatischer« oder »theatraler Gewalt« gesprochen werden, da eine solche vereinfachende Wendung irrigerweise suggerieren könnte, dass es sich um ein spezifisch dramatisches/theatrales Phänomen handeln könne.

Eine ästhetische Theorie der Gewalt, die einen eigenständigen Gewaltbegriff postulieren würde, den sie genuin begründet und der losgelöst von historischen Ereignissen und Diskursen ist, wird also abgelehnt<sup>11</sup> und statt dessen eine Vermittlung von ästhetischen und nicht-ästhetischen Diskursen angestrebt: Es wird davon ausgegangen, dass die thematisierten Gewaltakte durch ihre theatrale/ästhetische Verarbeitung auf spezifische Weise perspektiviert sein können. Die Analyserichtung wird dementsprechend vom Text ausgehen, d. h. die soziologisch-gesellschaftlichen Phänomene werden aus der Textur der Theaterstücke heraus gedeutet, denn ein bestimmter ästhetischer Diskurs kann noch vor seinen jeweiligen Inhalten »Aussagen« durch die textuelle oder szenische Gestaltung des Geschehens machen. Das Material selbst bildet also den Ausgangspunkt dieser Untersuchung, an ihm soll gezeigt werden, welche Strategien entwickelt werden, um in den Theatertexten Gewalt darzustellen. Dabei würde es jedoch nicht ausreichen, nur auf einzelne dezidierte Thematisierungen von Gewalt einzugehen, denn die theatral/dramatische Gesamtsituation perspektiviert diese sprachliche Darstellung auf spezifische Weise – der Blick richtet sich daher jeweils auf den gesamten Theatertext.

Für den Zugriff auf das Thema der Gewalt in zeitgenössischen Theatertexten stellt sich die Wahl, entweder ein breites Panorama von Texten schlaglichtartig zu beleuchten und verschiedene Darstellungsformen unter bestimmten Leitlinien zusammenzufassen, um daraus bestimmte Grundmuster von Gewaltkonstellationen abzuleiten oder einzelne Texte detaillierter zu beleuchten. Ich habe mich in dieser Arbeit für letzteres und gegen eine Untersuchung einer großen Zahl von Theatertexten entschieden. Um das Verhältnis von Sprache und Gewalt zu beleuchten, die Bedeutung von Sprache für die Darstellung und Legitimierung der Gewalt zu verfolgen und gleichermaßen ein Instrumentarium zu entwickeln, das in der Lage ist, die thematisierte Gewalt innerhalb ihrer ästhetischen Strukturen zu vermessen, sollen statt dessen in einer ausführlichen Textanalyse zwei triologisch konzipierte Theatertexte verschiedener, im Anschluss skizzierter, theatraler Diskursformen exemplarisch untersucht und gegenübergestellt werden. Diese ausführlichen Einzelanalysen sind unter anderem darin begründet, dass es ein höchst heterogenes Spektrum von Texten gibt und typologische

---

**11** | Der Versuch, unter dem Begriff der »dramatischen Gewalt« eine Gattung zu etablieren, würde davon ausgehen, dass es eine essentialistische Form der dramatischen Gewalt gäbe, die in den Texten dann nur noch verwirklicht und historisch illustriert würde. Szondi betont, dass bei jedem Thema der Literaturgeschichte sehr verschiedene Darstellungsprinzipien möglich sind und zu fragen gilt, warum gerade eine bestimmte historische Form auftritt (vgl. Szondi 1975: 15).

Darstellungen einer großen Anzahl von Texten deutlich zu kurz greifen würden. Wie der erste Blick zeigt, gibt es keine bestimmte Affinität einer *bestimmten* theatralen Diskursform zu dem Motiv der Gewalt – konventionelle wie sogenannte postdramatische Texte verwenden es gleichermaßen –, daher erscheint es interessant, die Perspektivierungen und immanenten Verschiebungen von Gewalt über das jeweilige ästhetische Strukturmodell des einzelnen Textes zu verfolgen.

### 1.1.1 Vorgehensweise und Instrumentarium

Als Einstieg in das Thema soll ein kursorischer Überblick über dramatische Gewalt gegeben werden (Kap. I, 2). Der hier veranschlagte Streifzug durch verschiedene Traditionen und Diskurse der Gewaltdarstellungen in Tragödie und Drama soll in erster Linie dazu dienen, um Bezüge, Abweichungen und Neuerungen anschaulich machen zu können.

Eine Arbeit, die sich mit Gewaltphänomenen befasst, steht vor dem Problem der Gegenstandsdefinition und muss klären, was sie überhaupt in den Blick nehmen will. Denn Gewalt ist keine absolute Größe, sondern ein höchst dehnbarer, flexibler Begriff, der gesellschaftlichen Zuschreibungen folgt. Die Frage nach der Relation von Gewalt und Sprache verlangt daher sowohl eine Auskunft darüber, was unter Gewalt im Allgemeinen verstanden als auch welcher Begriff von Gewalt in dieser Arbeit gewählt wird. Um diesen Gewaltbegriff innerhalb der zeitgenössischen Gewaltdiskussion kontextualisieren zu können, wird den (Kern und Zentrum dieser Arbeit bildenden) Textanalysen ein eigenes Kapitel über Gewalt exkursiv vorangestellt (Kap. I, 3). Hier werden die soziologisch politische Diskussion um den Gewaltbegriff, die historische Entwicklung des Verständnisses von Gewalt und die zeitgenössischen Gewaltphänomene skizziert. In den Theatertext-Analysen wird an konkreten Textstellen, an denen sich Bezüge zu soziologischen Theorien und Ansätzen unmittelbar aufdrängen, auf diese eingegangen.

Für die Untersuchung des Verhältnisses von Sprache und Gewalt in Theatertexten gilt, dass die rein sprachliche Präsentation von physischer Gewalt die Funktion der Sprache in den Vordergrund rückt. In diesem Zusammenhang kann zwischen vier verschiedenen ästhetischen Formen der Verbindung von Sprache und Gewalt differenziert werden, die im Anschluss daran kursorisch dargestellt werden (Kap. I, 5).

Für den Hauptteil dieser Arbeit, die Textanalysen, besteht die Problematik, dass sie sich mit den herkömmlichen Mitteln der Dramenanalyse nicht mehr befriedigend erfassen lassen, da diese die Fabel fokussieren und davon ausgehen, »der Text bilde eine Welt zwischenmenschlicher Kommunikation ab« (Poschmann 1997: 7). Ein spezifisches Instrumentarium, das in der Lage ist, auf die veränderten oder auch neuartigen Strukturen dieser Texte einzugehen – geschweige denn innerhalb dieser ein lebensweltliches Phänomen wie das der Gewalt zu verstehen –, ist immer

noch im Entwicklungsstadium.<sup>12</sup> Ein weiteres Ziel dieser Arbeit besteht aus diesem Grund darin, Analysekatégorien zu entwickeln, welche den veränderten ästhetischen Strukturen der Theatertexte gerecht werden<sup>13</sup> und gleichzeitig in der Lage sind, das hier fokussierte Verhältnis von Sprache und Gewalt zu erfassen.

Das Verhältnis von Sprache und Gewalt bestimmt sich somit nach seiner Darstellung im Theatertext und seiner Funktion im gesellschaftlichen Kontext. Um diese Verknüpfung angemessen erfassen zu können, wird ein dreigliedriges Analyseschema verwendet, das sich sowohl auf traditionelle als auch auf nicht-dramatische Theatertexte anwenden lässt. Hier wurde ich von einem Textschichtenmodell beeinflusst, das Pavis (1988: 1f.) in seiner »Semiotik der Theaterrezeption« entwickelt.<sup>14</sup> Auch der vom einzelnen Text ausgehende Ansatz von Gerda Poschmann (1997), die »dramaturgische Analyse«,<sup>15</sup> lehnt an Pavis an. Auch hier wird der Blick zunächst auf »das in den Texten entworfene System ästhetischer Kommunikation« gerichtet »indem man sich über den Status von Text, Figuren und Bühne klar wird und so zuletzt auch die Art der von ihnen entworfenen szenischen Theatralität (als intrafiktional oder analytisch) bestimmen kann« (Poschmann 1997: 288). Die von mir gewählte Vorgehensweise ist – indem sie ihren Fokus auf die Eigenheiten des Textes und seine theaterästhetische Perspektive richtet – hierdurch inspiriert. Da Sprache den Ausgangspunkt meiner Analyse bildet, wird der analytische Zugriff auf den Text auch über die sprachliche Ebene, auf der sich die Gewalt artikuliert, bestimmt. In Bezug auf strukturelle oder diskursive Gewalt basiert die Funktionsweise linguistischer Zeichen eher auf »ihrer Materialität und ihrem intertextuellen Potential« (Poschmann 1997: 295). Bei verbalen oder körperlichen Formen von Gewalt werden die linguisti-

**12** | Vgl. hierzu auch Bloch (2004: 57). Als Meilensteine auf diesem weitgehend unbeackerten Feld sind die Arbeiten von Poschmann 1997 und Schößler 2004 zu nennen.

**13** | Diese müssen dem Umstand Rechnung tragen, dass sich die Funktion der dramatischen Sprache gewandelt hat. Opel (2002) untersucht z. B. in ihrer Arbeit »Sprachkörper« den Zusammenhang zwischen Sprache und Körper und betont, dass die dramatische Sprache oftmals ihre Funktion als Medium der Binnenkommunikation eingebüßt hat: »Die Sprache verdrängt, so die These, die theatrale Figur als Zusammenhang von Sprache und Körper und wird selbst zum Körper, zum Sprachkörper.« (Ebd.: 9)

**14** | Pavis (1988: 2) stellt das dialektische Verhältnis von Produktion und Rezeption des Theatertextes ins Zentrum und wendet sich gegen die zumeist einseitige Ausrichtung der literatur- und theaterästhetischen Analyse an der Produktion des Textes. Die Analyse der Dramaturgie des Theatertextes wird bei Pavis zum Mittler und Bindeglied zwischen Produktion und Rezeption, wobei der »Übergang des Signifikanten zum sozialen Kontext [...] nicht auf direktem Wege [geschieht], sondern über drei Textebenen: die autotextuelle, die intertextuelle und die ideotextuelle Ebene« (ebd.: 20).

**15** | Poschmanns »dramaturgische Analyse« (1997: 288) zeigt sich als geeignetes Verfahren, die spezifische Theatralität der Theatertexte zu ermitteln. Sie betrachtet den Text in Hinblick auf eine mögliche »szenische Realisation«.

schen Zeichen dagegen hinsichtlich ihrer referentiellen, repräsentativen Funktion verwendet.

Dementsprechend wird von der sogenannten autotextuellen Ebene ausgegangen (vgl. Pavis 1988), womit die Untersuchung der materiellen Konkretisierung des Textes mitsamt ihren internen Konstruktionsprinzipien gemeint ist (vgl. Voß 1998: 174). Hier gilt es, die dramatische bzw. nicht dramatische Komposition der Texte, ihre individuelle Art der Thematisierung und sprachlichen Darstellung von Gewalt zu untersuchen und zu zeigen, wie Figur, Handlung und Raum – falls sich überhaupt noch in diesen Begrifflichkeiten reden lässt –, also die gesamte theatrale Kommunikationssituation, strategisch eingesetzt werden. Auf dieser Ebene der Analyse wird ein Ensemble dramentheoretischer und strukturalistischer Theorien fruchtbar gemacht. Nachdem die zu analysierenden Stücke und ihre Autoren kurz vorgestellt werden, hat die anschließende Untersuchung der Makrostrukturen zum Ziel, die formalen und strukturellen Eigenheiten der einzelnen Theatertexte aufzuzeigen und damit die Dynamik ihrer Gesamtkonzeption, die in formaler Gestalt und strukturellem Aufbau sehr unterschiedlich sein kann, freizulegen.<sup>16</sup> Über die damit verbundene Erschließung des Status' von Text, Figuren und Bühne wird das System der ästhetischen Kommunikation und die sprachliche Ebene, auf der sich die Gewalt artikuliert, erkennbar. Dementsprechend kann weiter untersucht werden, wie die Gewalt sprachlich präsentiert wird, wobei im dramatischen und im nicht-dramatischen Text naturgemäß höchst unterschiedliche Strategien zum Einsatz kommen. Geht es im dramatischen Text bspw. um die Erzählverfahren der Figuren, rücken im nicht-dramatischen Text das Verhältnis von Sprache und Körper sowie die Redeperspektiven in den Vordergrund. Während in *bash* die Weltmodelle der Sprecher als semantische Oppositionsmodelle untersucht werden können, ist das ortlose Sprechen in *Babel* nur noch in seinen wechselnden Bezugnahmen auf ein Gegenüber zu beobachten.

Auf die Betrachtung der materiellen Dimension des Textes folgt die Untersuchung der intertextuellen Ebenen, die Frage nach den literarischen, ästhetischen und theatralischen Bezugssystemen, in die sich die Texte einschreiben. Jeder Text verweist implizit oder explizit immer schon auf andere Texte, kann von diesen determiniert sein, sie aber ebenso benutzen, unterminieren und dekonstruieren. Für die in dieser Arbeit zentrale Frage nach der Gewaltdarstellung ist die intertextuelle Dimension von maßgeblicher Bedeutung: Texte, die Gewalt thematisieren, setzen sich immer schon mit einer langen Tradition von dramatischer Gewalt

---

**16** | Im Sinne des russischen Formalismus, der sich so vom Strukturalismus Saussures abgrenzt: »Vor jeder Frage nach literarischer Referenz muß geklärt werden, wie ein literarischer Text ‚gemacht‘ ist, aus welchen konstitutiven Formelementen er komponiert ist.« (Kremer 1996: 525)

auseinander, da das Thema der Gewalt beziehungsweise der dramatische Konflikt seit jeher dem Drama und dem Kunstprodukt immanent ist.<sup>17</sup>

Abgerundet wird die Analyse jeweils durch einen »Ausblick« auf die ›Außenbezüge‹ dieser Texte, denn gewalthematisierende Texte beziehen sich auf ein lebensweltliches Phänomen und so immer auch auf gesellschaftliche Theoreme und Umgangsformen in Bezug auf Gewalt, die sie aufnehmen und transformieren können. Auf dieser Ebene fließen soziologische und theoretische Perspektiven und Theorien ein, die das Ganze in einem gesellschaftlich historischen Rahmen verorten.

Die hier aufgeführten Ebenen sind nicht strikt voneinander zu trennen, sondern greifen immer wieder ineinander, verzahnen sich, antizipieren oder rezipieren die Ergebnisse einer anderen Analyseebene. Dennoch geht es darum, die Analyserichtung zu markieren sowie Schwerpunkte und Blickrichtungen operationalisierbar zu machen, die in vielen literatur- und dramentheoretischen Analysen entweder vernachlässigt oder – wie in eher neueren Untersuchungen – häufig kaum noch transparent werden. Abgeschlossen wird die Untersuchung durch eine Schlussbetrachtung, welche die Ergebnisse der Analysen noch einmal zusammenführt.

## 1.2 DIE THEATERÄSTHETISCHE PERSPEKTIVE

Der Blick dieser Untersuchung richtet sich ausdrücklich auf Theatertexte und nicht auf deren Inszenierungen. Diese methodische Entscheidung soll nicht die Frage nach der Prävalenz von Handlung oder Sprache im Drama/Theatertext beantworten. Dennoch müssen den dramatischen Entwicklungen seit dem Naturalismus Rechnung getragen werden, in denen »eine Verschiebung des dramatischen Zentrums vom zwischenmenschlichen Kontext zur Sprache als dessen Medium festzustellen« ist (Opel 2001: 11). Auch die Funktionen der dramatischen Sprache haben sich seitdem gewandelt: Die Aussprache eines Individuums ist kaum noch zeitgemäß, vielmehr wird die Bedingtheit der Figur über ihre Sprache aufgezeigt. Auch wird in der Sprache eine gesellschaftliche Situation abgebildet, wie im sogenannten absurden Theater Becketts, in dem der sprachliche Stillstand einen statischen, inhaltlich entleerten Gesellschaftszustand charakterisiert und im krassen Gegensatz zu einem handlungsorientierten Sprechen steht (vgl. ebd.: 16).

Sprache hat nicht nur die Fähigkeit, unbegrenzt Bedeutung zu erzeugen, sondern findet im Zeichensystem Theater auf verschiedenen Ebenen Verwendung. Ihre wohl traditionell wichtigste, in der heutigen Zeit allerdings häufig gebrochene, Funktion »folgt aus ihrem Gebrauch durch den Schauspieler: A's Worte bedeuten hier X's Worte« (Fischer-Lichte 1994: 33). Die entscheidende Funktion der dramatischen Sprache geht darüber hinaus und besteht darin, dass »generell alle nicht-sprachlichen Zeichen mit Ausnahme der gestischen und proxemischen auf dem Thea-

---

17 | Siehe auch Kap. I, 2.1.



ter durch sprachliche Zeichen substituiert werden können.« (Ebd.: 35) So können Schauplatz, Dekoration, Mimik, aber auch jedes außersprachliche Geschehen, in der Sprache abgebildet werden.

Auch wenn die sprachlich stilistischen Mittel der *Theatertexte* im Zentrum der Analyse des Verhältnisses von Sprache und Gewalt stehen, erfolgt diese immer unter einer theaterästhetischen Perspektive, welche die Möglichkeiten der Inszenierung mitdenkt. In diesem Sinne wird gefragt, wie und auf welcher Ebene die *Theatertexte* die Gewalt thematisieren (im äußeren oder im inneren Kommunikationssystem), wie die Gewalt dem Publikum sprachlich vermittelt wird und welche theatrale Wirkung so erzielt wird. An den sprachlich stilistischen Mitteln der *Theatertexte* lassen sich ebenfalls szenische bzw. theatrale Implikationen ablesen, da die Texte selber bestimmte »theatrale »Spielregeln« (vgl. Poschmann 1997: 290) implizit oder explizit entwerfen. So ist die Analyse des *Theatertextes* im Bereich der Semiotik des Dramas nicht nur auf die sprachlichen Zeichen begrenzt, sondern sieht diesen »als komplexes, sprachliche, außersprachlich-akustische, optische und allgemein aktivierendes Superzeichen« (Pfister 1988: 19). Dazu gehören sämtliche Nebentexte und Regieanweisungen sowie die typografische und formale Anordnung des Textes, die diesem schon ein visuelles Moment hinzufügt und die eine bestimmte Darstellungsfunktion und damit Spielweise nahelegen kann (ob diese in der Aufführung realisiert werden, ist ein anderes Thema).<sup>18</sup> Aus dieser Perspektive kann und soll nicht auf irgendwelche normativen oder idealen Aufführungen des Textes geschlossen werden, denn:

Regieanweisungen sind wesentlich Bestandteil des Schrifttextes, geben allenfalls Auskunft über die Theaterideen des Verfassers, sind aber in keiner Weise mit dem vollkommen eigenständigen Kunstprozeß »Inszenierung« zu verwechseln (Lehmann 1989: 29).

In dieser Arbeit soll insbesondere die Theatralik der Sprache, die in vielen Texten gegenüber anderen Funktionen von Sprache eine übergeordnete Rolle spielt, in Hinblick auf eine mögliche Verhandlung von Gewalt intensiv beleuchtet werden. Was der einzelne Schauspieler bzw. Regisseur an bedeutungserzeugenden Zeichen dem Text zukommen lässt, kann nicht berücksichtigt werden.

### 1.3 ZUR TEXTAUSWAHL

Um ein breites Spektrum von Gewaltdarstellungen vermessen zu können, ist es maßgeblich, *Theatertexte* auszuwählen, die sich exemplarisch auf verschiedene Thematisierungen von Gewalt beziehen. Neben der Heterogenität und der Divergenz der ästhetischen Programme der Thea-

---

**18** | Opel (2001: 18) nennt für die Variationsbreite der sprachlichen Figurenkonzeption folgende Formen der Darstellung: Einfühlung, Verfremdung oder Stilisierung.

tertexte stellt sich das Problem, dass es sich um zeitgenössische Texte handelt, deren ›Wirkungsfeld‹ sowie theatrale und szenische Verarbeitung nur schwer überschaubar und abzuschätzen sind. Es lässt sich feststellen, dass die Zuschreibung ästhetischer Qualität nicht an ein bestimmtes dramatisches bzw. postdramatisches Strukturmodell gebunden werden kann, was in der mühelosen Koexistenz verschiedener theatraler Diskursformen bezeugt ist.<sup>19</sup>

Für die Auswahl der Texte der Einzelanalysen war entscheidend, dass sie sowohl ein breites Spektrum verschiedenster Gewaltdarstellungen als auch ein möglichst umfassendes formales Spektrum abdecken sollten, indem sie unterschiedlichen theatralen Diskursformen entsprechen. Eine Bedingung, die sich quasi von selbst erfüllt, da, wie im Folgenden gezeigt, die verschiedenen dramatischen und postdramatischen Funktionsmodelle mit der Darstellung verschiedener Gewaltformen einhergehen. Die Wahl fiel auf Theatertexte von zwei international überaus renommierten Theaterautoren, denen eine hohe ästhetische Qualität zugesprochen wird. Der amerikanische Autor Neil LaBute ist mit den höchsten Auszeichnungen des Theaterbetriebs bedacht worden und die Österreicherin Elfriede Jelinek wurde 2004 mit dem Nobelpreis für Literatur ausgezeichnet. Bei LaButes *bash – latterday plays* (deutsche Erstaufführung 2001: *bash – stücke der letzten tage*) handelt es sich um einen Text, der sich auf ein intrafiktionales theatrales Kommunikationsmodell bezieht, im Gegensatz zu Jelineks Stück *Babel* (UA 2006), das mit diesem Modell komplett bricht. Der Zusammenhang der Theatertexte ist also ein thematischer und kein formaler. Allerdings gibt es auch formale Parallelen, so handelt es sich in beiden Fällen unter dem Aspekt, dass es kein sprechendes Gegenüber gibt, um monologisch konzipierte Texte. Ebenso sind beide Theatertexte dreigliedrig gestaltet; sie bestehen aus jeweils drei einzelnen, in sich abgeschlossenen Texten, die in einem größeren Verweisungszusammenhang stehen.

## 1.4 SPRACHE UND GEWALT – ZWEI DARSTELLUNGSMODI

Der Versuch, Strategien der Darstellung von Gewalt in der Sprache zeitgenössischer Theatertexte zu erkunden, wird bewusst an einem historisch eng begrenzten Feld vorgenommen, nämlich an Theatertexten, die um die Jahrtausendwende entstanden und uraufgeführt wurden. Die folgende kursorische historische Einbettung belegt, dass für das Thema der Gewalt ausländische AutorInnen wie beispielsweise Sarah Kane, Mark Ravenhill und Neil LaBute von größter Bedeutung sind. Die expressive Darstellung der Gewalt in den zeitgenössischen Theatertexten ist kein marginaler

**19** | Hier wäre dem zuzustimmen, was Wille (2005: 82) über die Qualität eines Theatertextes sagt: »Nichts gegen wirkungssichere Erzähl-Dramaturgien, aber entscheidend ist eine andere Qualität: Was ein Text über die Zeit erzählt, in der er geschrieben wurde, mit welchen dramatischen Mitteln auch immer.«

Aspekt einiger »Randautoren«, was sich schon darin zeigt, dass diese bei etablierten Autoren genauso auftaucht wie bei unbekannteren Autoren.<sup>20</sup>

Wie bereits erwähnt sind ästhetisch zwei Richtungen des Umgangs mit Gewalt in zeitgenössischen Theatertexten einschlägig, die ich näher skizzieren möchte: Zum einen thematisieren die Theatertexte der letzten zehn Jahre Gewalt mit ästhetischen Darstellungsmodi, die konstitutiv für die Entwicklung neuer theatraler Diskursformen sind und die mit den Theaterzeichen korrespondieren, die Hans-Thies Lehmann (1999) als Beschreibungskategorien für das sogenannte postdramatische Theater verwendet. Diese Theaterzeichen zielen nicht mehr auf Illusionsbildung oder Repräsentation, sondern verschieben den Fokus vom Dargestellten selbst auf die Form der Darstellung (vgl. Poschmann 1997: 8 f.). Poschmann spricht auch von einem »nicht mehr dramatischen« Funktionsmodell von Theater, in welchem »nicht-repräsentationale Theatralität« im sprachlichen System selbst entfaltet wird (vgl. Poschmann 1997: 204). Die Sprache gewinnt so an Eigenwert, während die binnenfunktionale kommunikative Funktion entweder unterwandert oder komplett abgeschafft wird (vgl. Poschmann 1997: 299). Die Analyse der materiellen Erscheinungsform der Sprache wird in diesen Fällen durch die Lösung aus der Situationsbindung und der Negierung dargestellter Figurenrede nahegelegt. Nach Lehmann (1999) handelt es sich bei dem postdramatischen Theater um ein höchst heterogenes Feld, das nicht nur die unterschiedlichsten Theaterformen kennzeichnet, sondern auch auf *Theatertexte* zutrifft. In diesem Zusammenhang lassen sich Texte bekannter Autorinnen und Autoren anführen, wie Rainald Goetz, Martin Heckmanns, René Pollesch, Felicia Zeller und Kathrin Röggla, die Ende der 1990er Jahre an die Spitze der deutschen Theaterautoren gerückt sind und mit ungewöhnlichen ästhetischen Mitteln auf die veränderten gesellschaftlichen Strukturen reagieren. In erster Linie ist ihnen gemeinsam, dass sie radikal mit traditionellen Zuordnungen von Figur und Rede brechen und ihre Texte häufig musikalischen oder popästhetischen Konstruktionsprinzipien gehorchen. Narrative Elemente sind hier kaum mehr zu finden und die Rhythmisierung der Sprache gewinnt die Oberhand, während das Gegenwartsverhältnis dieser Texte häufig mit aus der Popkultur entlehnten Verfahren hergestellt wird.<sup>21</sup> Eine äußere, über eine Geschichte oder ein Subjekt erzählbare, geschlossene ›Wirklichkeit‹ existiert nicht. Realität

---

**20** | Manch ein Autor scheint sich mit diesem Thema überhaupt erst ins Zentrum der Aufmerksamkeit katapultiert zu haben. Aber auch spektakuläre Inszenierungen, die auf einer dezidierten Zurschaustellung von Gewalthandlungen beruhen, hatten eine immense Strahlkraft: Thomas Ostermeier gelang der Durchbruch mit seiner legendären Inszenierung von Mark Ravenhills »Shoppen und Ficken«, die in einem schier endlos dauernden blutigen Todesritual kulminiert, dem Ostermeier selbst weniger eine effektvolle, als eine kathartische Wirkung zusprach (vgl. Fuchs 2003).

**21** | In meinem Aufsatz (Bloch 2004) versuchte ich zu zeigen, wie Pop als ästhetisches Verfahren in Theatertexten verwendet wird und welche Funktionen damit einhergehen.

wird zum »Sprach- und Diskursraum«, der die menschlichen Sprachkörper (von Subjekten kann kaum noch gesprochen werden) durchdringt, wobei häufig ein wildes Gebräu von Theoriefetzen, Trivialmythen, Diskurspartikeln und kritischen Gegenstimmen von den Sprechern ins Publikum geschleudert wird. Die Techniken der Destruktion von Subjektpositionen und die ›DJ-Culture«, das ›Samplen« und die Zitatverwertung korrespondieren zwar mit den Theaterzeichen, die Lehmann für das postdramatische Theater herausarbeitet, haben aber eine andere Funktion, nämlich eine unmittelbar politische Bezugnahme herzustellen: Während Lehmann für das postdramatische Theater im rituell selbstbezüglichen Spiel der Zeichen (Lehmann 1999: 116) und in der Realisierung von Freiheiten und »überindividuellen Berührungspunkten« (ebd.: 141) stets Referenzlosigkeit konstatiert, beziehen sich die Theatertexte Polleschs und Heckmanns dezidiert auf eine Lebens- und Arbeitswelt (Bloch 2004: 69).

Ich möchte behaupten, dass die Figuren bzw. Sprecher (und auch das Publikum) hier eine neue Form der Gewalt erfahren/vermitteln, die sich mit »diskursiver Gewalt« bezeichnen ließe. Die diskursive Gewalt wird häufig (wenn auch, wie bei Pollesch, mehr verzweifelt, denn freiwillig) affirmiert – auch weil die Möglichkeit eines Gegendiskurses problematisch oder gar unmöglich scheint. Diese Form von Gewalt drückt sich zwar in der Sprache der Figuren aus, ist für diese Figuren aber nicht mehr durchschaubar, da sie ort- und auch subjektlos ist.

Exemplarisch für diese Richtung wird in dieser Arbeit die Trilogie oder treffender der Textverband *Babel* von Elfriede Jelinek untersucht. Die Theatertexte Jelineks sind seit den 1990er Jahren nicht nur richtungweisend für den Bruch mit theatralen Sinngebungsmodellen, sondern auch dafür, dass sie – von Poststrukturalismus, Diskursanalyse und der Gender-theory beeinflusst – die Sprache selber in ihrem gewalttätigen Charakter zum Sprechen bringen:

In ihren Repliken finden sich patriarchale und/oder faschistoide Ideologeme, ebenso Schlagworte des Bildungs- und/oder des Kleinbürgertums. Zugleich jedoch beinhaltet die Figurenrede die Kommentierung dieser Phrasen, sodass diese nicht nur per Mimikry destruiert, sondern auch durch eine Interpretation gerahmt werden. (Breuer 2001, o. P.)

Gewalt wird von Jelinek unter einer Perspektive betrachtet, die traditionelle Täter-Opfer-Dichotomien außer Kraft setzt und als Mechanismus, als diskursive Durchdringung beider Positionen, kenntlich macht, die auch noch den Zuschauer einbezieht. So

quält Jelinek sich und ihre Leser/Zuschauer mit einer unablässigen Reise in den ewigen Redefluss der Täter und Opfer. Beispiel: *Sportstück*: Mit charmant biegsamer Einfühlung begibt sich Jelinek mit langen Monologen in die Köpfe der Massenbegeisterung, in sportbegeisterte Mütter, die die Phrasen aus dem Sportteil nachbeten, in Hooligans oder Bürgerkriegskämpfer und

in Opfer, die gerne ein Täter wären und deshalb das größte Verständnis und ehrliche Bewunderung für ihre Mörder aufbringen. (Wille 2005: 87)

Doch auch auf anderen Ebenen thematisieren Jelineks Theatertexte Gewalt, denn häufig ist es ein Gewaltereignis, um das es in ihren Texten geht und immer wieder wird die Bereitschaft der Massen, jederzeit zuzuschlagen, thematisiert.<sup>22</sup> Diese Formen von Gewalt finden ihre theoretische Entsprechung in zeitgenössischen soziologischen Analysen und philosophischen Prophezeiungen. So verweist Schößler (2004: 65) in Zusammenhang mit dem gewaltbereiten Personal des *Sportstück* auf Hans Magnus Enzensbergers Essay *Aussichten auf den Bürgerkrieg* (1993), der eine neue Form eines ›molekularen‹ Bürgerkriegs ins Auge nimmt.

In diesen theatralen Diskursformen kommt es außerdem zu Gewalterfahrungen im äußeren Kommunikationssystem, d. h. Formen von Gewalt, die auf der Rezeptionsebene dem Zuschauer selbst angetan werden können. So ist es vorstellbar, dass der Text durchgängig geschrieen würde, der Zuschauer dauernd akustischen oder visuellen Misshandlungen ausgesetzt wäre (wie grell-flackerndem, in den Augen schmerzdem Licht) oder in anderer Form seine körperliche Unversehrtheit bedroht würde.<sup>23</sup> Gerade in sogenannten postdramatischen Aufführungen wird der Schritt von der Fiktion zur Realität bewusst vollzogen – vom dargestellten Schmerz zur leibhaftigen Darstellung. Dieses Phänomen könnte nur innerhalb von Aufführungsanalysen beschrieben werden. Allerdings gibt es häufig auf der Textebene Verweise, wie die Texte inszeniert werden sollen, Pollesch druckt z. B. gewisse Passagen in Versalien und kennzeichnet dadurch, dass diese geschrieen werden sollen.

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass in Theatertexten, die mit dramatischen Modellen brechen, die Verhandlung zeitgenössischer diskursiver und theoretischer Gewaltformen im Vordergrund steht. Dennoch finden sich auch hier und (insbesondere bei Jelinek) Passagen, in denen physische Gewalt exponiert wird, allerdings nie als individuelle Tat, sondern immer als körperliche Repräsentation der kulturellen und diskursiven Bedingungen dieser Gewalt. Der zeitgenössische Theatertext weist jedoch nicht selbstverständlich sogenannte postdramatische Stilmittel auf. Neben diesen ›neuen‹ theatralen Diskursformen koexistieren Theatertexte, die eine Form von ›Realismus‹ entwickeln, mit dem sie auf gesellschaftliche Strukturen reagieren. Hier stehen explizite körperliche Gewalthandlungen im Mittelpunkt und auch wenn in diese Texte mitun-

---

**22** | Vgl. hierzu die Ausführungen Schößlers zum »Sportstück« (2004: 66): »Es entsteht das Bild eines neuartigen Kriegs ›mit anderen Mitteln‹ [...]. Dieser neue Krieg basiert vornehmlich auf der Bewegung von Massen.«

**23** | Wie dies aussehen kann, zeigt z. B. die katalanische Gruppe »La Fura del Baus«, deren Akteure mit Kettensägen durchs Publikum rennen, Ohrfeigen verteilen oder die Zuschauer mit martialischen Kampfmaschinen durch große Hallen treiben.

ter postdramatische Strukturen eingehen,<sup>24</sup> beruhen sie auf der Darstellung eines Geschehens im inneren Kommunikationssystem und einem klaren Handlungsverlauf. Aber auch hier treten neuartige Erzählweisen auf:

Es geht [...] in den 90er Jahren nicht so sehr um die Rückkehr zur Fabel, sondern um ein Erzählen, das seine eigene Kontingenz ausstellt, sich unterbricht, sich nicht innerhalb eines übergreifenden historiographischen oder biographischen Zusammenhangs situiert (Schößler 2004: 20).

Neben neuen Erzählweisen zeichnen sich spezifische »Transformationen« der Traditionen ab, an welche die Texte anknüpfen, wie beispielsweise das soziale Drama und das Volksstück:

Die soziale Realität wird fantastisch oder grotesk überformt, das Genre mit anderen Genres überlagert, zum Beispiel mit der Tragödie oder der Komödie. Umgekehrt werden aus Tragödien Grotesken, aus geläufigen tragischen Inhalten komödiantische Formen; derbe volkstümliche Töne werden mit sakralen Inhalten und Lyrismen versetzt (ebd.: 12 f.).

Häufig werden daher diese von außergewöhnlicher Brutalität gekennzeichneten Theatertexte unter dem Oberbegriff »sozialer Realismus« (so Wille 2005: 86 u. Schößler 2004: 12) oder »Neuformulierung eines Realismus« (Opel 2002: 9) zusammengefasst. Mitte der 1990er Jahre schwappte diese Welle von Theatertexten aus dem angelsächsischen Raum nach Deutschland und wurde auch unter dem Label »Blut-und-Sperma«-Stücke bekannt und als Resultat des »New Writing« der »New Brits« (Wille 2005: 86) oder auch der englischen »Brutalists« (Schößler 2004: 12) gewürdigt. Figuren und Sprache sind zumeist im sozial schwachen Milieu angesiedelt, wie in den aus dem angelsächsischen Raum importierten Texten von Mark Ravenhill (*Shoppen und Ficken*) und Mark O’Rowe (*Made in China*). Das dramatische Terrain dieser Autoren basiert auf der Verbindung von brutaler Gewalt und Unterschichtproblemen, Drogen und Arbeitslosigkeit, also in einer Neuanknüpfung an die in den 1980er Jahren abgerissene sozialrealistische Tradition<sup>25</sup> – im Gegensatz zu dieser allerdings mit

---

**24** | Schößler (2004: 21) betont: »Auch die sozial angelegten Stücke, die gegen Ende der Dekade entstehen, weisen postdramatische Strukturen auf, arbeiten beispielsweise mit der Aufhebung von Einzelstimmen, dem chorischen Sprechen, der Zerschlagung der Fabel zu narrativen Splittern, mit der Simultaneität der Informationen und der Rhythmisierung der Sprache, Merkmale, die vielfach bereits die Dramentexte dominieren.«

**25** | Eine ganze Ära junger Autorinnen und Autoren aus der Schule des »New Writing«-Erfinders Max Stafford Clark produziert recht erfolgreich ein Stück nach dem anderen aus den folgenden Ingredienzien: junge Menschen, soziale Unterschicht, keine Perspektive, ergo Gewaltpotenzial immens (vgl. Benecke 2001: 22 f. u. Burckhardt 2001: 42). Hier lassen sich verschiedene Mutmaßungen darüber anstellen, welche ge-

ausweglosem Fazit: »Ihr sozialer Realismus nimmt äußerlich die alten gesellschaftskritischen Muster wieder auf, verzichtet aber auf erbauliche Perspektiven und kennt nicht viel mehr als Variationen des Zerfalls – in depressiven, sadistischen und apokalyptischen Variationen.« (Wille 2005: 86) Die Rückwendung von der intellektuellen ›Verstiegenheit‹ nach ›unten‹ zur konkreten Erfahrbarkeit von Körperlichkeit und Gewalt, heißt allerdings nicht, dass die Texte nicht ästhetisch und sprachlich genauestens durchkomponiert wären – gemeint ist vielmehr die Annäherung von Sprache und Figurenkomposition an die Alltagswelt. Auch in Deutschland entstehen in diesem Zeitraum Theatertexte, die sich sowohl darüber auszeichnen, dass sie zu einer Form des Erzählens zurückkehren, die auf Repräsentation basiert als auch über eine transformierende Bezugnahme auf das soziale Drama und das Volksstück, da in ihnen verstärkt die Themen Familie und Arbeit zu finden sind (vgl. Schößler 2004: 26), wie beispielsweise in den Familienstücken von Marius von Mayenburg (*Parasiten*), Dea Loher (*Tätowierungen*) und Thomas Jonigk (*Täter*). Die Familie ist hier Hort und Brutstätte von Gewalt und steht exemplarisch für eine moralisch verrottete und strukturell fehlgeleitete Gesellschaft.

Neben den mitunter hyperbolisch realistisch zur Schau gestellten Gewalthandlungen in diesen Theatertexten finden sich allerdings auch bei denselben Autorinnen und Autoren Passagen und Texte, in denen die Sprache die Oberhand gewinnt, wie beispielsweise bei Kane. Während in *Zerbombt*, *Phaidras Liebe* und *Gesäubert* die Spracharmut der Figuren die Entsprechung für die körperlichen Handlungen zu sein scheint oder aber Gewalt dort einsetzt, wo die Sprache aufhört,<sup>26</sup> experimentiert Kane in *Gier* und *4.48 Psychosis* mit einer »offenen Textform« (Greig 2004: 1). Auf eine Situation, in der sich die Sprechenden befinden, ist nicht mehr zu schließen, neben narrativen Textfetzen, die vage auf vergangene Situationen deuten, spricht der bzw. die Sprecher/in über seine/ihre Erfahrungen, Gefühle, Ängste etc. In formaler Hinsicht sind diese Texte allerdings durch ihre Unbezogenheit von Situation und Handlung und ihre inkohärente, poröse Erzählstruktur eher einer postdramatischen Richtung zuzuordnen.

Auch bei anderen international bekannten Dramatikern, wie dem jungen Iren Enda Walsh und dem Anglo-Iren Martin McDonagh, deren

---

sellschaftlichen Funktionen diese Art von Gewaltdarstellungen erfüllen: Lässt uns das schlechte Gewissen nach ›unten‹ zur konkreten Gewalttat blicken, da wir wissen, dass unser Wohlstand auf dem Rücken anderer ausgetragen wird? Oder geben wir damit nur unserer Angst vor Gewalt Ausdruck?

**26 |** »Die Gewalt in Kanes Dramen wird darüberhinaus durch die notorische Spracharmut, die aus der Tradition der sozialen Dramatik bekannt ist und die Grenze der Sprache bzw. das Verhältnis von Aktion und Rhetorik auslotet, zum Exzess getrieben. Kanes Stücke sind mit Pausen, mit Schweigemomenten, mit sprachlosen Figuren und Aktionen durchsetzt, eröffnen einen Raum jenseits der Sprache, überschreiten die diskursiven Mittel und dekouvrieren auf diese Weise argumentative Strategien.« (Schößler 2006b: 271)

Theatertexte einem klaren Handlungsverlauf und einer geschlossenen Fiktion folgen und die sich ebenfalls mit Beziehungen und Bedingungen des Zusammenlebens beschäftigen, ohne dass sie allerdings versuchen, eine ›soziale Realität‹ abzubilden, findet sich das Thema der Gewalt ausschließlich in und über Sprache. Ihre Figuren agieren nicht weniger selbsterstörerisch oder gewaltgeladen als die in den meist angelsächsischen ›Blut-und-Sperma‹-Stücken,<sup>27</sup> doch die Handlungen werden nicht mehr ausagiert. Vielmehr werden sie geschildert oder vollziehen sich in den Erzählungen und der Sprache der Figuren und werden so in die Zuschauervorstellung gelegt. Darüber hinaus werden die Gewaltgeschehnisse nicht nur ins Wort verlagert, sondern der Akt des Sprechens mit seinen gewaltvollen Implikationen wird bei Walsh<sup>28</sup> und McDonagh<sup>29</sup> zentral.

---

**27** | Deren mit begrenzter Handlungsfähigkeit ausgestatteten Individuen quasi eine letzte Handlungsenklave im sadistischen oder oftmals verzweifelten Ausagieren von Gewalttaten fanden.

**28** | In Walshs »Bedbound« erzählt der skrupellos cholerische Vater mit erstaunlich williger Assistenz seiner behinderten Tochter von seiner mit zwei Morden behafteten Karriere. Der Hass auf seine Frau und seine behinderte Tochter, die er zusätzlich verbal die ganze Zeit attackiert, treiben seine Redeflut an. Die drei Schwestern in »The New Electric Ballroom« wiederum haben sich für immer von der Außenwelt zurückgezogen, um ganz in ihren eigenen Geschichten zu leben, mit denen sie gegenseitig Gewalt aufeinander ausüben, derweil die medienverdorbene Unterschichtkids in »Disco Pigs« (1998) von Gewaltexzessen fantasieren (»wir zwo killn diese stadt«, ebd.: 62) und diese nachspielen. Mit dem Erzählen geht in allen drei Stücken allerdings keinerlei Erkenntnisgewinn einher, stattdessen durchleben die Figuren ihre Geschichten wie ein gegenwärtig stattfindendes Geschehen: Dargestelltes und Darstellung fallen in eins, die Grenzen zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Realität und Fiktion werden aufgehoben oder für irrelevant erklärt. Erzählen wird zum Erfinden einer eigenen Geschichte, die im Akt des Erzählens durchlebt wird. Die Gewalt der Sprache wird in allen Texten im statischen oder prozesshaften ›Charakter‹ der Sprache, der sprachlichen Gestaltung des Textes abgebildet. Dabei bilden die typografischen Anordnungen des Textes (Syntaxauflösungen, versöhnliche Strukturen), die lyrischen Stilmittel (Wiederholungen, Alliterationen) in unterschiedlicher Gewichtung einen entgleisten und gewaltvollen Sprachrhythmus ab. Dabei stürzen seinen Figuren die Worte mitunter sinnflutartig unkontrolliert aus dem Mund, dann wiederum unterliegen sie einem manischen Redezwang.

**29** | In seinem Stück »Der Kissenmann« thematisiert McDonagh die Gewalt des Geschichtenerzählens und stellt ähnliche Fragen wie Walsh: »Welchen Einfluss hat unsere Geschichte auf unsere Geschichten, welchen Einfluss haben unsere Geschichten auf die Geschichten anderer?« (Benecke 2004: 46) In »Der Kissenmann« geht es um einen Schriftsteller in einem totalitären Staat, der grausam gewaltvolle Geschichten über Kindermorde verfasst, die er allerdings in den Bereich der Fiktion, der Kunst verweist. Dass sein leicht zurückgebliebener Bruder sie schon längst als Handlungsanleitung begriffen und in die Realität übertragen hat, muss er später entsetzt erfahren. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion verwischen auch hier, allerdings nicht im Moment ihres



Auch in der für diese dramatische Richtung exemplarisch ausgewählten Trilogie von Neil LaBute *bash – stücke der letzten tage* rücken Sprache und körperliche Aktion auseinander; hier geht es in erster Linie um die narrative Verhandlung einer physischen Gewalttat, die in der Vergangenheit liegt. Das Verhältnis von Sprache und thematisierter Gewalt (auch wenn durchaus noch andere strukturelle Formen von Gewalt thematisiert werden) lässt sich hier als ein getrenntes bestimmen, da ein Abstand von Rede zu physischer Gewalthandlung aufgebaut wird, der das Augenmerk auf das kommentierende Begründen, Legitimieren und Rechtfertigen der Handlung richtet. Zugleich stellt sich die Frage, wie sich das Erzählte zu der konkreten Situation verhält, in der sich der Sprechende befindet.

LaButes dramatische Sprache wendet sich in Fortsetzung der sozialkritischen Tradition Horváths oder Kroetz' gegen die Normen einer am elaborierten Kode der gesellschaftlichen Oberschicht orientierten Bühnensprache, die sich historisch durch rhetorische Stilisierung oder metrische Bindung auszeichnet und stets eine große Distanz zur Normalsprache einnimmt.<sup>30</sup> Die Sprache der Figuren LaButes zeichnet sich durch eine extreme Annäherung an die ›Normalsprache‹ aus, was mit seiner Figurenkonzeption korrespondiert – ein Panorama von unauffälligen Verlierern des Alltags oder ›netten‹ Menschen von nebenan, die sich hinter einer erfolgreichen Fassade als moralische Krüppel outen. Verstörend ist zudem die Gewaltbereitschaft, die sich bei der kleinsten Verschiebung im Alltag wie ein klaffender Abgrund der Normalität auftut und die den Durchschnittsbürger problemlos zum Heuchler, Gewalttäter und Mörder werden lässt. Dabei geht es bei LaBute neben der Freilegung der ›dunklen‹, gewaltvollen Seite unserer Zeitgenossen immer auch darum, ihren Kontext und ihre Triebfedern aufzudecken, der Einzelne existiert bei ihm nur innerhalb eines sozialen und gesellschaftlichen Kräftefeldes. Übergreifend lässt sich sagen, dass LaBute seinen Blick stets auf das richtet, was aus dem Menschen der Gegenwart moralisch/ethisch geworden ist: »LaButes dramatisches Werk ist deshalb auch eine Analyse des Seelenzustands des modernen (amerikanischen) Menschen und wird immer wieder zu einer scharfen Kritik an dessen Verhaltensprinzipien, Wertevorstellungen und Handlungsweisen« (Fuchs 2003). Damit steht LaBute in einer moralisch aufklärerischen Tradition, die vom sozialen Drama über den Naturalismus bis zum Volksstück der 1980er Jahre versucht, den aus dem tragisch-dramatischen Geschehen ausgegrenzten – sei es nun der Bürger wie bei Lessing, der sozial Schwache wie bei Büchner oder der Durchschnittsbürger wie bei LaBute – ›tragikfähig‹ zu machen und seine

---

Erzählens wie bei Walsh, sondern in der Unmöglichkeit festzustellen, was Wahrheit und was Einbildung ist.

**30** | Dramatische Rede situiert sich nach Pfister (1988: 151) immer im Spannungsfeld von zwei Abweichungsdimensionen, wobei eine Reduktion der Abweichung von der Normalsprache oft eine Verstärkung der Abweichung von etablierten Konventionen der Bühnensprache mit sich bringen kann und umgekehrt.

Dilemmata kritisch zu beleuchten.<sup>31</sup> Das dramatische Modell, das LaBute wählt, ist dabei ebenso wie das seines dramengeschichtlichen Bezugsrahmens die geschlossene Fiktion, welche auf Illusion und der Identifikation des Zuschauers basiert. Für LaBute – als Vertreter dieser Richtung gewalthematisierender Theatertexte – lässt sich feststellen, dass die thematisierte Gewalt zwar individualisiert ist, sich aber hinter dieser Individualisierung ein Feld gesellschaftlicher Kräfteverhältnisse auffächert.

## 1.5 ZUR FORSCHUNG

Eine kurze Auseinandersetzung mit dem Stand der Forschung zum Thema und der Darstellung von Gewalt in der Literatur und insbesondere im Drama soll die Ausgangssituation dieser Arbeit sichtbar machen. Auf eine Bestandsaufnahme über die Forschungslage im Bereich der Gegenwartsdramatik wird hier allerdings verzichtet. Stattdessen soll die relevante Literatur in den jeweiligen Kapiteln ausgewertet werden, um spezifische Aspekte anhand der Texte detailliert beleuchten zu können. Konkrete Bezüge sollen immer dann erfolgen, wenn sich dadurch ein Analyseergebnis besser konturieren, facettieren oder historisieren lässt.

Es gibt wenige Arbeiten, die sich explizit mit der Geschichte von Ästhetik und Gewalt befassen, zumeist werden nur einzelne Autoren, Epochen und Texte untersucht. Eine dezidierte Geschichte der Gewalt im Drama existiert bislang noch nicht, lediglich stichprobenhafte Darstellungen unterschiedlicher dramatischer Gewalttraditionen sind vereinzelt zu finden. Zunächst sei hier auf die auch in dieser Arbeit vielzitierte und gewinnbringende Untersuchung *Die Spur der Gewalt. Zur Geschichte des Schrecklichen in der Literatur und ihrer Theorie* von Jürgen Nieraad (1994) verwiesen, die einen Einblick in die Geschichte der literarischen Gewaltverarbeitung gewährt. Nieraad untersucht nicht nur an exemplarischen Fällen die unterschiedlichen Gewaltimaginationen von der Antike bis in die Gegenwart, sondern setzt sie stets in Bezug zu den sie perspektivierenden Diskursen ihrer Zeit. Leitgebend ist ihm dabei die Frage nach den Bedingungen und Funktionen der Gewaltdarstellung, die sich im Spannungsfeld zwischen literarischer Theorie und Textpraxis manifestiert. An literarischen und weniger an dramatischen Beispielen zeigt Nieraad die unaufhörliche Faszination für dieses zumeist zensierte aber auch tabuisierte Thema historisch auf und untersucht die diesem Thema stets abverlangte Rechtfertigung, die im jeweiligen epochalen Literaturdiskurs zu

---

**31** | Vgl. Schöbblers Untersuchung zum bürgerlichen Trauerspiel und zum sozialen Drama (2003: 7): »Seit Mitte des 18. Jahrhunderts bis zur Gegenwart lässt sich ein zentrales Anliegen in der deutschsprachigen Dramatik ausmachen, das mit unterschiedlichen Gattungsbezeichnungen belegt wurde – das Anliegen, die durch gesellschaftliche Entwicklungen benachteiligten, von politischen wie wirtschaftlichen Ressourcen ausgeschlossenen Bevölkerungsschichten tragikfähig zu machen, d. h. als tragische Gestalten auf der Bühne zu präsentieren.«

finden ist. Nieraad (1994: 12) beleuchtet dabei insbesondere das Verhältnis des »in den Poetiken und Ästhetiken formulierten jeweiligen Normen des literarischen Diskurses und der solche Normen immer wieder sprengenden lebensweltlichen Erfahrung und Textpraxis«. Die funktionalen Kategorien unter denen Nieraad die Gewaltimaginationen erfasst und die er stets in Zusammenhang mit der ästhetischen Struktur der Darstellung erschließt, korrespondieren mit der in meiner Untersuchung gewählten Methode. Auch Jürgen Wertheimer entwickelt in seinem Essay *Ästhetik der Gewalt* (1986) ein produktives Beschreibungsinventar für ein breites Spektrum an Texten, das er in typologische Felder unterteilt. Doch erschöpft sich dies häufig in einer bloßen Materialsammlung, welche die künstlerischen Traditionen der Gewaltdarstellung belegen soll, ohne die ästhetische Perspektivierung der Texte zu untersuchen. Diese beiden Studien werden in dieser Arbeit bisweilen in analytischer und vergleichender Absicht herangezogen, da sie sich mit ästhetischen Gewaltdarstellungen von der Antike bis zur Gegenwart beschäftigen, wobei bei beiden das Drama nur in sogenannten »Hochzeiten« der Gewalt behandelt wird und der spezifische Eingang in die dramatische Form nicht berücksichtigt wird.

Eine überaus ergiebige Studie zu Theater texts der 1990er Jahre ist unter dem Titel *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre* von Franziska Schößler 2004 veröffentlicht worden. Die komplexen Textanalysen, die mit einem philosophischen, soziologischen und kulturwissenschaftlichem Instrumentarium arbeiten, waren höchst inspirierend für die vorliegende Arbeit, auch wenn sie das Thema der Gewalt nur am Rande streifen. Fruchtbar für das Thema der Gewalt in zeitgenössischen Theater texts sind außerdem die Dissertationen *Sprachkörper* (2002) von Anna Opel, Lisa Hottongs 1994 erschienene Arbeit über die Dramen- und Theaterästhetik von Friederike Roth *Die Sprache ist ein Labyrinth von Wegen* sowie *Marlene Streeruwitz: Gewalt und Humor im dramatischen Werk* (2001) von Nele Hempel. Diese Arbeiten stellen einzelne Autorinnen und Autoren in den Mittelpunkt ihrer Untersuchung, die in dieser Arbeit zwar nicht im Vordergrund stehen, deren Ansätze aber für die konkrete Textanalyse fruchtbar gemacht werden können, da sie mit einem Analyseinstrumentarium arbeiten, das auf die neuartigen Gestaltungsprinzipien und Erzählstrategien ausgerichtet ist. So verwendet beispielsweise Hottong Konzepte der Intertextualität und berücksichtigt auch die theatrale Kommunikationssituation. In der Arbeit Hottongs erschien mir insbesondere das Konzept der »Dramaturgischen Scharniere« für eine Textanalyse lohnend, da hiermit sowohl ein textimmanentes Bezugssystem erfasst werden kann als auch die sprachkritische Ausrichtung, die Hottong für die Texte Roths konstatiert. Opel untersucht in ihrer Studie den Zusammenhang von Sprache und Körper bei drei zeitgenössischen Theaterautoren – Rainald Goetz, Sarah Kane und Werner Fritsch – und konstatiert eine gewandelte Funktion der Sprache für die Bühne »Die Sprache verdrängt [...] die theatrale Figur als Zusammenhang von Sprache und Körper und wird selber zum Körper, zum Sprach-

körper.« (Opel 2002: 19) Wenn der theatrale Text selbst zum Sprachkörper werden kann, dann kann dieser sowohl Gewalt auf die Figuren ausüben als auch die Gewalt in der Sprache thematisieren, wie Opel (2002: 174) für die späten Stücke Kanes feststellt: »Der Körper wird nicht präsentiert, sondern thematisiert. Als schmerzender Körper.« Auch wenn die systematische Analyse- methode Opels mit einem überholten Instrumentarium ein wenig zu kurz greift – im Wesentlichen unterscheidet sie zwischen Haupt- und Nebentext, Aussage und Stilistik – ein Ansatz, den ich aus oben genannten Gründen für diese Arbeit nicht gewählt habe –, sind Hypothese und Ergebnisse dieser Arbeit höchst interessant für die vorliegende Untersuchung.

Hempel ist die einzige der drei Autorinnen, die das Thema der Gewalt in den Vordergrund ihrer Untersuchung rückt. Sie fragt nach der Funktion der Gewalt bei Streeruwitz und kommt zu dem Ergebnis, dass es ihr vor allem um die Dekonstruktion der im Patriarchat verankerten Legitimation von Gewalt gehe (vgl. Hempel 2001: 66), wobei sie Aussagen der Autorin anhand der Inhalte und Dramaturgien ihrer Texte nachprüft (ebd.: 84). Leider erfolgen hier keine methodisch aufgefächerten Textanalysen, sondern Hempel verfolgt das Thema der Gewalt entlang des Inhalts. Eine Reihe von Einzelbetrachtungen liefern die Festschrift *Gewalt im Drama und auf der Bühne* (1998) sowie die Studie *Erscheinungsformen der Grausamkeit im zeitgenössischen englischen Drama* (1976) von Ingeborg Watschke. In dem erstgenannten Band sind insbesondere die Überlegungen von Hans-Jürgen Diller produktiv, in denen er die Verzahnung sprachlicher und physischer Gewalt auf der Bühne untersucht. Für die vorliegende Arbeit lassen sich allerdings nur einzelne Aspekte in gewinnbringender Weise verwerten, da Diller historische Texte untersucht und veränderte Sprachstrukturen und Erzählweisen in zeitgenössischen Theatertexten kein Thema sind. Darüber hinaus finden sich Arbeiten, die das Gewaltthema in einzelnen historischen Kontexten beleuchten. Ebenso verhält es sich mit den Gewaltästhetiken, wie sie von Bataille oder Artaud postuliert werden.

Ein weiterer Faktor, der bei dem Thema der Gewalt ins Auge fällt, ist die bis in die heutige Zeit (insbesondere in hermeneutischer Tradition) übliche Betrachtung der literarischen und künstlerischen Gewaltdarstellung in der Perspektive der normativen Vorherrschaft des Schönen.<sup>32</sup> Die Thematik des Schönen und Schrecklichen in der Ästhetik wurde erstmals Ende der 1960er Jahre aus hermeneutischer Sicht beleuchtet, der programmatische Titel *Die nicht mehr schönen Künste* von Hans Robert Jauß (1968) belegt die bis dato unhinterfragte Autorität des Schönen. Erst in den 1980er Jahren unternahm man den Versuch eines Perspektivwechsels und versuchte aus dem literarisch ausgegrenzten, dem Hässlichen, Schrecklichen und Gewalttätigen eigene Ästhetiken zu entwickeln, wie

**32** | Auch Nieraad (1994: 24 f.) betont die konstante Leitfunktion des Schönen bis in die Gegenwart hinein, die seit dem platonischen Verdikt über die klassische griechische

*Die Ästhetik des Schreckens* von Karl Heinz Bohrer (1983) oder Holger Funks (1983) *Ästhetik des Hässlichen*. Funk geht einer Ästhetik des Hässlichen seit dem späten 18. Jahrhundert nach und Bohrer spürt im Werk von Ernst Jünger dessen spezifischer Ästhetik nach. Für die vorliegende Arbeit sind diese Beiträge allerdings nur von historischer Bedeutung, da es hier nicht darum geht, eine spezifische Ästhetik freizulegen. Carsten Zelle (1987) untersucht in seiner Dissertation *Angenehmes Grauen, Literaturhistorische Beiträge zur Ästhetik des Schrecklichen im 18. Jahrhundert* die poetologischen Legitimierungsversuche bzw. die normativen Ästhetiken von Gewalt, welche die Rezeption des Schrecklichen und Gewalttätigen im 18. Jahrhundert regulierten.

Diese poetologische Blickrichtung ist hier insofern von Interesse, wie in den Theatertexten ethische Begründungen oder Erklärungsmodelle für die Darstellung von Gewalt thematisiert werden, die häufig wiederum Bezug nehmen auf historische Formen, Darstellungen und Konzepte (vgl. auch Kap. I, 2.1).

---

Dichtung Gültigkeit besitzt. Während nach dem griechischen Schöpfungsglauben (Hesiods Theogonie) das Hässliche eine vom Schöpfungsbeginn mitgesetzte Wirklichkeit war, die zum Bereich der Menschen ebenso gehörte wie zum Bereich der Götter und daher selbstverständlich in aller Breite in der Dichtung dargestellt wurde, zwang das platonische Verdikt zu einer moralisierenden Uminterpretation, die Aristoteles mit seinem Katharsis-Konzept eingeleitet hat. Bis Ende des 18. Jahrhunderts sind alle Rechtfertigungen des Hässlichen, Gewalttätigen etc. ethisch begründet. Die Kopplung von Kunst und Schönheit konnte nach Arnold Gehlens anthropologischer Sicht das abendländische Denken deshalb so lange bestimmen, weil die Idee der Schönheit einem menschlichen Grundbedürfnis antwortet: »Solcherart war die künstlerische Gewaltimagination mit einem höchst wirksamen Tabu belegt und die theoretische Rede über sie in eine vorbestimmte Perspektive fixiert. Gewalt gehört nämlich zum Bereich des Schrecklichen, Abstoßenden, Bösen, »Hässlichen« und damit zu dem, was nach dem Begriff einer »Schönen Kunst« als rechtfertigungsbedürftiges Korrelat des ontologisch vorgeordneten Schönen und Guten und damit als Grenzphänomen des Ästhetischen schlechthin aufgefaßt wurde.«