

Merle Tönnies (Hg.)

Das englische Drama der Gegenwart

Kategorien – Entwicklungen – Modellinterpretationen

WVT-HANDBÜCHER
ZUM
LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN
STUDIUM

Band 13

Herausgegeben von
Ansgar Nünning und Vera Nünning

Merle Tönnies (Hg.)

Das englische Drama der Gegenwart

**Kategorien – Entwicklungen –
Modellinterpretationen**

 **Wissenschaftlicher Verlag Trier**

Das englische Drama der Gegenwart.

Kategorien – Entwicklungen – Modellinterpretationen /

Hg. von Merle Tönnies.

Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010

(WVT-Handbücher zum literaturwissenschaftlichen Studium; Bd. 13)

ISBN 978-3-86821-080-4

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2010

ISBN 978-3-86821-080-4

Alle Rechte vorbehalten

Nachdruck oder Vervielfältigung nur mit
ausdrücklicher Genehmigung des Verlags

WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier

Bergstraße 27, 54295 Trier

Postfach 4005, 54230 Trier

Tel.: (0651) 41503 / 9943344, Fax: 41504

Internet: <http://www.wvttrier.de>

E-Mail: wvt@wvttrier.de

Danksagung

Den Beiträgern und Beiträgerinnen des Bandes möchte ich ganz herzlich für ihr Engagement und ihre Geduld danken. Ein großes Dankeschön geht auch an das Paderborner Lehrstuhl-Team. Heike Buschmann, Christina Flotmann, Ina Grimm und Markus Tank haben das Projekt (wie immer) von der Planungsphase bis zum letzten Korrekturlesen intensiv und produktiv begleitet. Das Buch ist meinem kleinen Sohn Philipp gewidmet, der sich mit Drama bereits bestens auskennt und seinen ganz eigenen Beitrag zum Entstehungsprozess geleistet hat.

Merle Tönnies

INHALTSVERZEICHNIS

| | |
|--|-----|
| Das zeitgenössische englische Drama: Kategorien und Schreibweisen MERLE TÖNNIES | 1 |
| <i>In-Yer-Face Theatre</i> : Sarah Kane ANJA MÜLLER-WOOD | 13 |
| <i>State-of-the-nation-Satire</i> : Alistair Beaton BERNHARD REITZ | 31 |
| Politisches Drama zur Außen- und Weltpolitik CHRISTOPH HOUSEWITSCHKA | 47 |
| <i>Documentary Drama</i> : David Hare MARGARETE RUBIK | 65 |
| Dystopisches Drama: Caryl Churchill PETER PAUL SCHNIERER | 81 |
| Geschichtsdrama: Shelagh Stephenson MARK BERNINGER | 95 |
| Postmodernes biographisches Drama: Michael Frayn STEFANI BRUSBERG-KIERMEIER | 111 |
| Psychologisches Drama: Joe Penhall JULIA MCINTOSH-SCHNEIDER UND ANETTE PANKRATZ | 125 |
| Absurdes Drama MINE KRAUSE | 141 |
| Postdramatisches Theater: Martin Crimp ECKART VOIGTS-VIRCHOW | 157 |
| <i>Women's Drama</i> : Timberlake Wertenbaker BEATE NEUMEIER | 173 |
| <i>Queer Drama</i> : Mark Ravenhill ANETTE PANKRATZ | 193 |
| <i>Black British Drama</i> : Kwame Kwei-Armah OLIVER LINDNER | 211 |
| <i>British Asian Drama</i> : Ayub Khan-Din CHRISTIANE SCHLOTE | 229 |
| Komödie und Farce: Tom Stoppard ANJA MÜLLER | 249 |

DAS ZEITGENÖSSISCHE ENGLISCHE DRAMA: KATEGORIEN UND SCHREIBWEISEN

MERLE TÖNNIES

1. *New English Drama*: Innovation und Kontinuitäten

In Studien zum englischen Drama des 20. Jahrhunderts ist 1956 als das Jahr tiefgreifender Umbrüche festgeschrieben. Mit John Osborne's *Look Back In Anger* als symbolischem Paukenschlag begann das so genannte ‚*New English Drama*‘, das seitdem zwar einige Entwicklungen und Veränderungen durchlief, in seinen Grundzügen aber erstaunlich konstant blieb. In der Sekundärliteratur hat es sich etabliert, eine politische (und das heißt in aller Regel explizit links orientierte) Ausrichtung als typisch für diese Stücke anzusehen. Dem steht der ‚absurde‘ Zweig des Dramas entgegen, der sich in der Nachfolge des europäischen Theater des Absurden der 1950er Jahre mit grundlegenden Menschheitsfragen auseinandersetzt, wobei die englische Richtung (verkörpert vor allem von Harold Pinter) auch hierbei immer von konkreten Alltagssituationen ausgeht. Pinters eigenes Oeuvre ist natürlich Beleg genug, dass diese strikte Trennung nicht wirklich funktionieren kann, denn schließlich wandte er sich in den 1980er Jahren selbst politischen Themen zu, auch wenn seine Stücke nie die direkten Botschaften von ‚politischen‘ DramatikerInnen im engeren Sinne (wie David Hare oder Caryl Churchill) annahm. Trotzdem dominiert in der Sekundärliteratur zum zeitgenössischen englischen Drama die Vorstellung einer Dichotomie zwischen Stücken, die sich direkt mit der aktuellen Realität auseinandersetzen, und solchen, die sich eher mit konstruierten Welten befassen oder auf postmoderne Weise die Konstruiertheit jeder Art von Weltsicht hervorheben (vgl. Pattie 2006: 395).

Das *New English Drama* setzte sich bewusst und polemisch vom Modell des *well-made play* ab, einer stark durchstrukturierten Dramenform mit intaktem Spannungsbogen und einer am Ende präsentierten Lösung. Der direkte Gegner der frühen *New Dramatists* war folglich die *drawing-room comedy*, in der die ‚Probleme‘ der wohlhabenden Oberschicht in gefälliger Manier auf die Bühne gebracht und am Ende zur allgemeinen Zufriedenheit aus der Welt geschafft wurden. Aus diesem Gegenbild ergab sich für die dramatischen Erneuerer zwingend ein direkter Bezug zur bis dahin vernachlässigten Alltagsrealität der unteren Mittelklasse und der Arbeiterklasse. Das mag auch erklären, warum Pinters Version des Absurden Theaters so viel konkreter ausfällt als die seiner europäischen Vorbilder. Die Abwendung vom *well-made play* hieß aber auch, dass das *New Drama* Experimenten mit dramatischen Formen und Ausdrucksmitteln bewusst Raum gab – auch wenn gerade die frühen Stücke aus der Sicht des 21. Jahrhunderts in formaler Hinsicht trotzdem noch eher konventionell anmuten mögen. Die Tendenz zu Innovationen in der Dramenstruktur, dem Verhältnis

zum Publikum und der Verwendung dramatischer Techniken ist seit den 1950er Jahren ein konstantes Element im englischen Drama, das in der Forschung immer wieder hervorgehoben wird, auch wenn der Grad der Experimentierfreude bei den einzelnen AutorInnen natürlich unterschiedlich stark ausgeprägt ist.

Man muss aber betonen, dass für das Drama in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts trotzdem Elemente des Mainstream ebenso typisch sind. Wie Graham Saunders untersucht hat (2008: 228), ist das *well-made play* auch außerhalb des reinen Unterhaltungstheaters nie wirklich von der Bühne verschwunden. Dies gilt noch mehr für den Gebrauch von Komik, die sich auf englischen Bühnen auch bei ernststen Themen und politischen Anliegen fast durchgängig findet. Das Theatersystem, bei dem Stücke der wenigen subventionierten Bühnen (wie Royal Court Theatre oder National Theatre) bei gutem Publikumserfolg von Londoner West End-Theatern aufgekauft werden und dort so lange laufen, bis sie nicht mehr ausreichend Zuschauer anziehen, spielt hier sicher eine wichtige Rolle. Dabei wird die Inszenierung samt RegisseurIn und SchauspielerInnen in der Regel komplett übernommen, so dass alle Beteiligten Interesse an einem gewissen kommerziellen Erfolg haben. In etwas eingeschränktem Maße gilt dieser Mechanismus auch für Bühnen außerhalb Londons, die seit den 1990ern zunehmend wichtiger werden. Bis Ende der 1970er Jahre standen diesem System die Londoner *fringe*-Theater entgegen, kleinere unabhängige Häuser, die sich meist in einer gewissen geographischen Randlage befanden und sich experimentelleren Stücken verschrieben hatten. Wie Aleks Sierz ausführt (zit. nach Aragay/Zozaya 2004: 70-71), ist aber seit der Thatcher-Zeit auch der *fringe* einer zunehmenden Kommerzialisierung unterworfen, da diese Theater ohne regelmäßige und selbstverständlich fließende Subventionen das finanzielle Überleben im Blick behalten müssen. Gleichzeitig haben von den großen subventionierten Bühnen insbesondere das National Theatre und die Royal Shakespeare Company (wenn auch nicht das Royal Court Theatre) im Laufe der Zeit viel von ihren experimentellen Tendenzen verloren (vgl. Milne 2003: 43-44), so dass auch hier traditionellere Elemente Raum gefunden haben. Man mag dabei gerade in neuerer Zeit auch einen gewissen Einfluss von Film und Fernsehen sehen, da die Grenzen zwischen diesen Medien und dem Theater in England durchlässiger sind als z.B. in Deutschland. Das gilt gleichermaßen für die Arbeit von DramatikerInnen und SchauspielerInnen, die oft beide Bereiche verbinden und so eine strikte Trennung zwischen ‚Populär-‘ und ‚Hochkultur‘ von vorn herein ausschließen.

2. Die 1990er Jahre als Zeit des Umbruchs im Drama

Der Terminus ‚Gegenwart‘ im Titel dieses Bandes bezieht sich auf das Drama und Theater seit 1990, speziell seit Mitte der 1990er Jahre. Diese Dekade ist in der Sekundärliteratur bisher mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen als literarische Umbruchszeit gewertet worden. Die von Christoph Houswitschka und anderen (2005) sowie Marc Maufort und Franca Bellarsi (2003) herausgegebenen Sammelbände haben den Fall der Mauer bzw. den (kurz bevorstehenden) Beginn eines neuen Jahr-

tausends als Bezugspunkte für ihre Bestandsaufnahmen gewählt. In Großbritannien selbst ließe sich natürlich auch an den politischen ‚Erdrutsch‘ hin zu Tony Blairs ‚neuer‘ Labour-Regierung denken, der sicherlich seinen kulturellen Niederschlag gefunden hat. Der vorliegende Band orientiert sich bei der Eingrenzung des zeitlichen Rahmens aber primär innerliterarisch und nimmt die profunden Verschiebungen im dramatischen Genresystem in den Blick, welches sich seit den Zeiten des *New English Drama* solide etabliert hatte. Dabei liegt der Fokus klar auf England und nicht auf Großbritannien insgesamt, um dem Problem entgegenzutreten, dass Mary Luckhurst in der Einleitung zu ihrem *Companion to Modern British and Irish Drama* anspricht: „A major difficulty for the idea of English drama is that it has been consumed by the notion of British drama“ (2006: 1). Die direkte Konzentration auf das englische Drama hingegen erlaubt es, einerseits seine spezifischen Charakteristika genau herauszuarbeiten und es dadurch andererseits implizit zu vermeiden, unzulässige Verallgemeinerungen insbesondere über das schottische und irische Drama vorzunehmen.

Das offensichtlichste Zeichen eines Neubeginns in den 1990ern war das geballte Auftreten junger DramatikerInnen, die ihre Werke bewusst auf eine Schockwirkung hin konzipierten und so das Publikum und auch die Theaterkritiker vor den Kopf stießen – zumal sich keine direkten Botschaften in den Stücken finden ließen, die in der Tradition des englischen politischen Dramas solche Mittel evtl. noch hätten rechtfertigen können. In der Nachfolge von Sarah Kanes *Blasted* (1995) wurde dieses *In-Yer-Face Theatre* zum Symbol für die dramatischen Umwälzungen, so dass Stücke von Mark Ravenhill, einem weiteren Vertreter dieser Strömung, sogar regelmäßig vom British Council auf Auslandstourneen geschickt wurden – eine klare Aneignung des theatralen Neuanfangs als Repräsentation nationaler Identität. Dieses Verständnis als trotz aller Schockwirkung typisch für seine Zeit unterscheidet das *In-Yer-Face Theatre* vom *Theatre of Cruelty* der 1960er Jahre, in dem AutorInnen wie Edward Bond oder Ann Jellicoe schon einmal bewusst die Tabus ihrer Gesellschaft und der etablierten theatralen Formen gebrochen und ähnliche Entrüstungstürme ausgelöst hatten. Das *Theatre of Cruelty* wurde in der Sekundärliteratur beinahe routinemäßig als Modell für das *In-Yer-Face Theatre* gesehen, erreichte aber nie eine so große Bühnen- und Medienpräsenz sowie Zahl von potentiellen ‚Vertretern‘. Zeitweilig wurde die *In-Yer-Face*-Form in den 1990ern sogar als so bestimmend rezipiert, dass ihr junge DramatikerInnen mehr oder weniger wahllos zugerechnet wurden und sich erst im Nachhinein herausstellte, dass Differenzierungen und Abgrenzungen angebracht gewesen wären. Wegen dieses unübersehbaren und geradezu symbolischen Charakters ist dem *In-Yer-Face Theatre* der erste Beitrag des Bandes (Anja Müller-Wood) gewidmet.

Trotzdem blieb dieser Trend letztlich sehr stark ein Phänomen einer bestimmten Dekade. Wie Aleks Sierz, der dem *In-Yer-Face Theatre* (nach diversen Versuchen anderer Kritiker) seinen mittlerweile etablierten Namen gab, feststellte: „I always say that the death of Sarah Kane in 1999 is a good convenient ending.“ (zit. nach Aragay/Zozaya 2004: 69) Umwälzungen im politischen Drama, die die gängigen Verallgemeinerungen über das englische Drama seit 1956 völlig in Frage stellten, waren von viel

weitreichenderer Bedeutung. Großangelegte Stücke, die nach dem Modell der *State-of-the-nation Plays* der 1980er eine Diagnose der Lage der Nation anstrebten, verschwanden um die Mitte der 1990er Jahre fast völlig von den Bühnen. In seinem Standardwerk zum britischen politischen Theater nach dem Zweiten Weltkrieg urteilt Michael Patterson (2003: 6) sogar: „The type of political theatre that this book examines had lost its impetus by the Thatcher era of the mid-1980s“ (vgl. auch Müller 2002: 15). Wenn innenpolitische Themen am Ende des 20. Jahrhunderts überhaupt noch im Drama behandelt wurden, geschah das in satirischer Form, wobei der Oberflächenebene von Rhetorik und Repräsentation sehr viel mehr Raum gegeben wurde als der Diskussion politischer Inhalte. Diese grundlegende Verschiebung drückt sich in der Bezeichnung *State-of-the-nation Satire* (Bernhard Reitz) aus. Dabei konnten (und wollten) die Stücke dieses neuen Subgenres aber nicht wirklich die Lücke schließen, die durch den Wegfall des ‚alten‘, so typisch englischen politischen Dramas gerissen worden war. Sie befassten sich eher mit tagesaktuellen Erscheinungen und waren meist weniger auf eine dauerhafte Bühnenpräsenz angelegt. Es liegt nahe, hier einen gewissen Einfluss des Erfolgs von New Labour zu vermuten. In diesem Sinne konstatieren Bernhard Reitz und Mark Berninger (2002: 11) in ihrer Übersicht über die Hauptentwicklungen im britischen Drama der 1990er Jahre: „Blair’s landslide victory left the political playwrights in a dead end.“ Da sie New Labour zunächst eine reelle Chance geben wollten, konnten sie die Regierung nicht mit gewohnter Härte kritisieren. Reitz und Berninger sehen die Satiren dann als Zeichen, dass die Schonfrist für New Labour abgelaufen war (ebd.: 12).

In der speziellen Form dieser Stücke lässt sich auch ein Niederschlag von New Labours Akzentverschiebung hin zu Darstellungs- und Phrasierungsfragen sehen. In ihrer kritischen Auseinandersetzung mit der Regierung Blair legten die DramatikerInnen das Schwergewicht auf die Punkte, die auch für die Politik und ihre Berater im Mittelpunkt standen. Erst gegen Ende der Ära Blair findet sich mit David Edgars Stück *Playing with Fire* (2005) zumindest wieder eine teilweise Auseinandersetzung mit aktuellen Problemen des Landes. Die satirische Kritik an den Mechanismen und rhetorischen Strategien der Labour-Zentrale im Verhältnis zu ihren Ortsverbänden verbindet sich hier mit einer engagierten Darstellung der sozialen Spannungen und Probleme in einer multiethnisch geprägten nordenglischen Stadt. Bezeichnenderweise stellt erst David Hares *Gethsemane* (2008) nach dem Übergang von Blair zu Gordon Brown als Premierminister wieder grundlegende moralische Fragen in Bezug auf die britische Innenpolitik – eine Art posthume Abrechnung mit der Blair-Ära, nachdem mit Brown ein Labour-Politiker Premierminister geworden ist, der deutlich weniger für *spin-doctoring* und rhetorische Effekthascherei steht.

Bis dahin konzentrierten sich die etablierten politischen DramatikerInnen bei der kritischen Reflexion aktueller politischer Entwicklungen und der Frage nach den ihnen zugrunde liegenden Werten sehr stark auf den außenpolitischen Bereich. Wie Christoph Houswitschkas Beitrag zeigt, lag dabei ein deutlicher Schwerpunkt auf Osteuropa, naturgemäß inspiriert von den dortigen intensiven Veränderungen. Fast alle bekannten politischen DramatikerInnen folgten diesem Trend, so dass man in dieser

Hinsicht das englische Drama seit den 1990er Jahren in der Tat als inhärent ‚*post-wall*‘ (vgl. Houswitschka et al. 2005) bezeichnen kann. Durch die Konzentration auf politische und kulturelle Systeme außerhalb Großbritanniens gelangten zunehmend auch unübersetzte Fremdsprachen auf die englischen Bühnen, da die AutorInnen ihren jeweils gewählten Schauplatz so authentisch wie möglich abbilden wollten. Vielfach handelte es sich hierbei um Sprachen, die der Mehrheit der Zuschauer noch nicht einmal rudimentär bekannt waren, so dass diese Stücke trotz ihrer manchmal recht deutlichen Botschaft experimentelle Eigenschaften annahmen; passagenweise verschob sich die Rezeptionserfahrung hin zur lautlichen Gestaltung anstelle des Wortsinns.

Das Streben nach größtmöglicher Authentizität schlug sich auch in einer anderen Entwicklung nieder, die zusammen mit der *State-of-the-nation* Satire als Möglichkeit gesehen werden kann, die im Bereich der innenpolitischen Themen entstandene Lücke sinnvoll zu füllen. Seit Mitte der 1990er Jahre nahm das so genannte *Documentary Drama* (vgl. Margarete Rubiks Beitrag) immer mehr zu und erlebte zum Ende der Dekade und zu Beginn des 21. Jahrhunderts einen regelrechten Boom. Hierbei handelt es sich um den Versuch, auf der Bühne konkrete, meist inhärent politische Problemsituationen zu untersuchen und dabei möglichst nur Aussagen zu verwenden, die die beteiligten Personen tatsächlich gemacht haben, beispielsweise in Interviews mit den Ensemblemitgliedern. Die DramatikerInnen werden damit zu Arrangeuren, die vorliegende authentische Materialien in eine für das Publikum nachvollziehbare Form bringen – wobei in vielen Stücken (mehr oder weniger deutlich) auch einige fiktionale Passagen eingeschoben werden. Nachdem sich die früheren Ausprägungen dieses Trends (insbesondere am Tricycle Theatre) auf Fragen der Außen- und Weltpolitik konzentriert hatten (passend zur vorgenannten Dramenform), stammten die behandelten Fälle vom Ende der 1990er Jahre an mehr und mehr aus dem innenpolitischen Bereich. Hier lässt sich der Versuch konstatieren, der zunehmenden Evakuierung realer Kontexte aus der politischen Rhetorik ein Gegengewicht mit unzweifelhaftem Wirklichkeitsbezug entgegenzusetzen.

Vom Authentizitätsstreben eher abgewandt zeigt sich dagegen die vierte Ausformung des politischen Dramas seit den 1990ern, das Dystopische Drama. DramatikerInnen unterschiedlicher Provenienz (wie Caryl Churchill, die traditionell mit dem feministischen Drama identifiziert wurde, Edward Bond, dessen Name seit den 1960er Jahren mit dem *Theatre of Cruelty* verbunden ist, oder Mark Ravenhill, ursprünglich ein typischer Autor des *In-Yer-Face Theatre*) machen politische Aussagen mit Hilfe von Techniken des Absurden Theaters (vgl. Peter Paul Schnierer im vorliegenden Band). Diese bleiben natürlich sehr viel abstrakter als bei den anderen politischen Richtungen und beschäftigen sich schwerpunktmäßig mit Fragen von Macht, Unterdrückung und Individualität. Harold Pinter hat hier durch seine politischen Stücke der 1980er Jahre bereits Vorarbeiten geleistet. Interessanterweise ist er selbst in den 1990ern aber wieder zu einer ‚absurden‘ Schreibweise eher traditioneller Manier zurückgekehrt, während die ‚neuen Absurden‘ politische Aussagen durch die Verbindung des Absurden Theaters mit dem Genre der Dystopie machen. Die Stücke scheinen in einer Zukunft zu spielen, die düstere Entwicklungen der Gegenwart in einem

solchen Maße übersteigert, dass sie ‚absurd‘ im ursprünglichen Wortsinn (d.h. disharmonisch und unlogisch) erscheinen. So verbinden sich klassische Themen der berühmten dystopischen Romane der 1930er bis 1950er Jahre (totalitäre Systeme, ideologische Manipulation, Weltkriege oder auch das Klonen – s. Churchills *A Number* [2002]) mit Darstellungsweisen wie Wiederholung, Pausen, sprachlichen Manipulationen und subjektiver Raumwahrnehmung. Spätestens damit ist das Absurde Theater zu einem Reservoir von Verfahren geworden, die im Publikum berechenbare Reaktionen hervorrufen, so dass andere DramatikerInnen sie auf einer sicheren Basis nutzen können, um neue Funktionen zu erfüllen. Gleichzeitig geben einige der dystopischen Stücke der musikalischen, melodischen Ebene der Sprache eine neue Wichtigkeit, die bereits im traditionellen absurden Drama zumindest inhärent präsent war – eine interessante Parallele zum Effekt der unübersetzten Fremdsprachen in den Werken zu Osteuropa. Beide Formen sind denn auch schon gemeinsam unter der Bezeichnung ‚*post-wall plays*‘ behandelt worden (vgl. Pankratz 2005: 252-57).

Neben der Gruppe der (im weiteren Sinne) politischen Dramen und z.T. eng mit ihr verbunden stehen Stücke, die kollektive und individuelle Geschichte(n) darstellen. Generell ist das Erzählen von Geschichten ein wichtiges Charakteristikum des englischen Dramas seit den 1990er Jahren (vgl. auch Holdsworth/Luckhurst 2008: 2), welches sich prominent z.B. im *In-Yer-Face Theatre* (insbesondere bei Mark Ravenhill) und im *Documentary Drama* findet. In der letzteren Form tritt sogar die Bühnenhandlung fast völlig hinter der Erzählung vergangener Ereignisse zurück. Dabei bleibt aber das Schwergewicht im *Documentary Drama* auf dem politischen Gehalt, während die jetzt darzustellende Kategorie von Subgenres die Geschichte(n) selbst und die Frage nach ihrer Konstruktion und Rekonstruktion in den Mittelpunkt stellt. (Natürlich ergeben sich in dieser Hinsicht auch immer wieder fließende Übergänge.)

In seinen unterschiedlichen Formen untersucht das Geschichtsdrama (Mark Beringer) historische Ereignisse und Epochen in ihren Beziehungen zur und Auswirkungen auf die Gegenwart und thematisiert dabei zumindest implizit auch die Funktionen und Grenzen von Geschichtsschreibung. Eine als Postmodernes Biographisches Drama zu bezeichnende Form (Stefani Brusberg-Kiermeier) dramatisiert wichtige Ereignisse im Leben berühmter Persönlichkeiten, wobei die Konstruiertheit dieser Darstellung aus der Sicht der Gegenwart durchgängig fühlbar bleibt. Der gegenüber dem Geschichtsdrama individuellere Fokus führt also nicht zu einer verstärkten Identifikation mit der Hauptfigur, sondern entrückt sie dem Zuschauer noch weiter, da durch verschiedene Brechungen auch sicher geglaubtes Wissen über die historischen Charaktere als potentielle Konstruktion entlarvt wird. Der angestrebte Effekt ist dem Authentizitätsstreben der neuen politischen Stücke diametral entgegengesetzt. Das dritte ‚geschichtliche‘ Subgenre, das seit Mitte der 1990er Jahre eine wichtige Rolle spielt, ist das Psychologische Drama (Julia McIntosh-Schneider und Anette Pankratz). Hier ist die Schwerpunktsetzung wiederum individueller, von allgemein bekannter *Geschichte* klar auf die *Lebensgeschichten* fiktionaler Protagonisten verschoben, die sich in psychologisch sehr komplex angelegten Konflikten vor den Augen des Publikums entwickeln. Dabei

spielt die Sprache als Medium und z.T. auch Austragungsort der Auseinandersetzungen eine zentrale Rolle, und Sprachbeherrschung und -verwendung werden explizit thematisiert. Die Konstruiertheit und Situationsabhängigkeit von Sprache und ihre mangelnde Verlässlichkeit rückt in den Mittelpunkt des Interesses. Gleichzeitig sind die fiktionalen und individuell gezeichneten Charaktere von den DramatikerInnen oft auf eine gewisse Repräsentativität angelegt, so dass zumindest ein impliziter Realitätsbezug vorliegt. So war dieses Subgenre besonders in den 1990ern auch für etablierte Vertreter des traditionellen politischen Theaters attraktiv, die auf der Suche nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten waren. Gerade David Hare bediente sich in dieser Dekade des Psychologischen Dramas, um in den persönlichen Konflikten der Charaktere grundlegende moralische Fragen der Zeit zu spiegeln (vgl. Müller 2002: 15, 21f.).

Nadine Holdsworth und Mary Luckhurst (2008: 1) erkennen im zeitgenössischen britischen Drama generell eine Entwicklung weg vom textbasierten Theater und hin zu einer stärkeren Performance-Orientierung. Diese Tendenz, die Grenzen des dramatischen Genres auszuloten, findet sich aber auch dort, wo der Damentext grundsätzlich als Basis erhalten bleibt. Die beiden Untergattungen des Absurden Dramas und des Postdramatischen Theaters treiben die Fragen nach der Konstruktion von Geschichte, Sprache und Identität, die das Geschichtsdrama, das Postmoderne Biographische Drama und das Psychologische Drama durchziehen, auf die Spitze und konzentrieren sich völlig auf das irritierende Spiel mit scheinbar naturgegebenen Grundkategorien. Nach seiner Rückkehr zum traditionellen Absurden Drama, für die auch die Wiederauflage seines ersten Stücks *The Room* von 1957 (zusammen mit *Celebration* [2000]) bezeichnend ist, ist Harold Pinter seit den 1990ern wieder der Hauptvertreter dieser Richtung in England (vgl. Mine Krause im vorliegenden Band). Seine neuen Stücke schließen erstaunlich nahtlos an die Techniken und Funktionen an, die er in den 1950er und 1960er Jahren etablierte und die mittlerweile unter der Bezeichnung ‚Pinteresque‘ zusammengefasst werden. Trotzdem lassen sich auch Anklänge an politische Zusammenhänge finden, die aber tendenziell auf einer metaphorischen Ebene bleiben (wie die Holocaust-Evokationen in *Ashes to Ashes* von 1996) und keine unmittelbare politische Botschaft transportieren. Der Fokus liegt auf den Dominanzverhältnissen zwischen den Charakteren in ihrer existentiell unsicheren Situation. Obwohl diese Darstellungen in anderen Subgenres, insbesondere beim Dystopischen Drama, schon fast zu automatisierten Techniken geworden sind, beweist Pinter, dass sie auch in ihrer ursprünglichen Form immer noch eine intensive dramatische Wirkung entfalten können.

Wie Eckart Voigts-Virchow in seinem Beitrag untersucht, geht das Post-dramatische Theater wiederum einen Schritt weiter und dehnt die Verunsicherung auf die Grundparameter der dramatischen Situation aus. Die Zuordnung der dramatischen Rede zu einer fixen Zahl voneinander abgegrenzter und wenigstens rudimentär charakterisierter Figuren wird ebenso als willkürliche Konstruktion entlarvt wie eine in Regieanweisungen festgelegte Bühnenhandlung und selbst die indirektesten räumlichen und zeitlichen Bezüge. So können sich post-dramatische Theatertexte recht weit vom dramatischen Genre entfernen und teilweise der Lyrik näher stehen. Es war wohl

auch die Radikalität dieser Form, die sie im Verlauf der 1990er Jahre (und bis zu ihrem frühen Tod) für Sarah Kane attraktiv werden ließ, die sich zunächst als zentrale Repräsentantin des *In-Yer-Face Theatre* etabliert hatte.

Eine letzte, recht umfangreiche Kategorie von Subgenres ergibt sich dann aus der grundlegenden Einsicht der DramatikerInnen der 1990er Jahre „that there was no single ‚British‘ community“ (Pattie 2006: 394) – und das gilt auch für England selbst. Stücke, die sich mit bestimmten Kulturen innerhalb der Gesellschaft befassen, spielen seit dieser Dekade eine sehr wichtige Rolle, wobei dieser Fokus keineswegs eine Verengung auf Spezialinteressen bedeuten muss. Im Gegenteil – gerade in den Bereichen *Women’s Drama* (Beate Neumeier) und *Queer Drama* (Anette Pankratz) ist eine Erweiterung der politischen Fragestellungen über die Situation der jeweiligen Gruppe hinaus zu beobachten. Im letzteren Fall drückt sich diese Ausweitung explizit in der Verschiebung der von DramatikerInnen und KritikerInnen bevorzugten Bezeichnung von ‚gay/lesbian‘ zu ‚queer‘ aus. Hierzu passt gut, dass ein Hauptexponent dieser Richtung, Mark Ravenhill, in den 1990ern auch ein wichtiger Vertreter des *In-Yer-Face Theatre* war und in seinen Stücken aus dieser Dekade schwule Beziehungen zur Darstellung der allgemeinen (Konsum-)Gesellschaft nutzte.

Während *Women’s Drama* und *Queer Drama* trotz aller Probleme mit dem Theatersystem auf eine längere Tradition zurückschauen können und sich gegen Ende des 20. Jahrhunderts in gewisser Weise schon etabliert hatten, stellten die 1990er für DramatikerInnen nicht-weißer Herkunft erst den Beginn eines gewissen Erfolges auf englischen, besonders Londoner Bühnen dar. Dabei schafften sie immer häufiger den Weg vom *fringe* in die großen subventionierten Häuser, wobei das Royal Court Theatre wie beim *In-Yer-Face Theatre* eine zentrale Rolle spielte. In der Konsequenz änderte sich auch die Publikumsstruktur, da neue Zuschauergruppen angesprochen wurden. Anfang des 21. Jahrhunderts erreichte diese Entwicklung sogar das West End, und die Übernahme ‚schwarzer‘ Stücke in diese Bastion des Kommerzes wurde möglich. In dem Maße, in dem ihre Bühnenpräsenz zunahm, wuchs auch die allgemeine Wahrnehmung der Differenzierungen innerhalb dieser Gruppe von Werken. So wird heute allgemein zwischen ‚*Black British Drama*‘ (Oliver Lindner) und ‚*British Asian Drama*‘ (Christiane Schlote) unterschieden. Die Stücke befassen sich zum einen mit den spezifischen Problemen, die Menschen mit afrikanischem, karibischem oder asiatischem Hintergrund in der weiß-dominierten britischen Gesellschaft und/oder innerhalb ihrer eigenen *community* erfahren. Zum anderen lässt sich zu Beginn des 21. Jahrhunderts auch beim *Black British* und *British Asian Drama* eine Fokuserweiterung beobachten. Insbesondere die Autorinnen Debbie Tucker Green und Tanika Gupta beschäftigen sich zunehmend mit globalen Problemen wie AIDS in Entwicklungsländern, Kindersoldaten oder Sextourismus (vgl. *Stoning Mary* [2005] und *Sugar Mummies* [2006]). Gleichzeitig werden die dramatischen Mittel experimenteller und wenden sich durch die Aufspaltung von Charakteren, die musikalische Orchestrierung von Sprache und den Einsatz evokativer Tanz- und Musikelemente von dem dominanten Bühnenrealismus älterer Werke des *Black British* und *British Asian Drama* ab. Die für die

Notation im Dramentext verwendeten Zeichen liegen dabei gerade in sprachlicher Hinsicht (wie der in den 1980ern von Caryl Churchill eingeführte Schrägstrich für eine Unterbrechung durch eine andere Figur) sehr eng bei den Verfahrensweisen des Dystopischen Dramas und des Post-dramatischen Theaters. Ursprünglich zur Herstellung von authentischer Bühnensprache entwickelte Techniken erhalten somit vielfach Funktionen, die bewusst über Oberflächenrealismus hinausgehen.

Insgesamt ist also im zeitgenössischen englischen Drama trotz des massiven Rückgangs politischer Stücke alter Schule eine weit verbreitete Beschäftigung mit im weitesten Sinne politischen Fragestellungen zu beobachten. Diese fällt aber oft indirekter aus als in früheren Dekaden des 20. Jahrhunderts und reicht tendenziell über das eigene Land und seine spezifischen Probleme hinaus. Analysen anderer, speziell osteuropäischer Gesellschaften stehen neben abstrakten oder scheinbar privaten Szenarien und globalen Darstellungen. Auch fällt im Vergleich zu vielen älteren Werken auf, dass sich formale Innovationen und politische Anliegen viel enger und produktiver verbinden. Das englische Drama seit Mitte der 1990er Jahre widerlegt definitiv das Klischee, dass es sich hierbei um zwei streng voneinander getrennte ‚Schulen‘ handelt, deren Charakteristika sich nur in Ausnahmefällen (und dann eher zum Schaden des jeweiligen Stücks) vermischen können.

Zu einer vollständigen Übersicht über das zeitgenössische dramatische Feld fehlt jetzt noch ein Bereich. Bereits einleitend wurde betont, dass im englischen Theater der Unterhaltungswert auch bei ernsten Themen eine wichtige Rolle spielt, und daran hat sich auch in den 1990ern nichts geändert. Komische Effekte, farcenhafte Elemente und Paradigmen des *well-made play* finden sich in Beispielen aus allen in diesem Band vorgestellten Subgenres. Selbst das hochexperimentelle Post-dramatische Theater ist hiervon nicht frei, so dass ein Stück wie Martin Crimps *The Country* (2000) nicht nur mit dem komischen Potential einer Dreieckskonstellation spielt, sondern auch in seiner Gliederung in fünf Teile zumindest auf der Oberflächenebene traditionelle Strukturen aufgreift. Um diesem charakteristischen Aspekt des englischen Dramas genügend Gewicht zu geben, endet der Band mit einem Kapitel von Anja Müller, das sich auf Komödie und Farce konzentriert, d.h. auf die Dramenformen, in denen die Unterhaltung eines breiten Publikums offensichtlich im Mittelpunkt steht. Das muss aber gerade seit den 1990er Jahren gewichtigere Themen keineswegs ausschließen – im Gegenteil. Das von Müller als beispielhafte Komödie analysierte Werk Tom Stoppards, *Arcadia*, ließe sich ebenso als Geschichtsdrama oder Postmodernes Biographisches Drama lesen und zeigt damit musterhaft, wie sehr die Überschreitung etablierter Grenzen am Ende des 20. Jahrhunderts zu einem inhärenten Merkmal des englischen Dramas geworden ist.

3. Die Grundprinzipien des vorliegenden Bandes

Auf der Basis der skizzierten Untergattungen strebt der Band einen umfassenden Überblick über das zeitgenössische englische Drama an. Wegen der großen Wichtigkeit von Grenzüberschreitungen ist es kaum möglich (und noch nicht einmal wün-

schenswert), die verschiedenen Kapitel vollständig voneinander abzugrenzen. Es ergeben sich vielfältige Beziehungen und Überschneidungen, die der Komplexität des Gegenstandes geschuldet sind. Teilweise könnten die ausgewählten Beispiele (wie *Arcadia*) problemlos mehr als einem Subgenre zugeordnet werden. Auch ist gerade in der Kategorie der politischen Stücke davon auszugehen, dass sich durch politische Veränderungen wie einen eventuellen Regierungswechsel in Großbritannien auch Verschiebungen bei den dramatischen Schreibweisen ergeben werden.

Die einzelnen Kapitel folgen in ihrem Aufbau demselben Grundmuster: Sie geben zunächst einen Überblick über die jeweilige Strömung und ihre Entwicklung, insbesondere im Vergleich zum Drama vor den 1990er Jahren, aber auch über ihre weiteren Perspektiven. Dabei werden zentrale DramatikerInnen und Werke genannt und kontextualisiert. Danach wird ein typisches Stück modellhaft analysiert, und seine repräsentativen und spezifischen Elemente werden im Detail herausgearbeitet. In der Regel handelt es sich hierbei um ein sehr bekanntes Werk, wobei in einzelnen Fällen auch auf ein nicht ganz so berühmtes Drama zurückgegriffen wird, an dem sich die Charakteristika der Untergattung und die zu ihr passenden Interpretationstechniken besonders gut demonstrieren lassen. Dabei wurden bei der Auswahl der AutorInnen Doppelungen vermieden, damit die Beiträge in ihrer Gesamtheit eine möglichst vollständige Übersicht über die wichtigsten englischen DramatikerInnen der Gegenwart geben. Jedes Kapitel wird mit einer Auswahlbibliographie abgeschlossen, in der die wichtigste Primärliteratur für die besprochene dramatische Strömung sowie (teilweise kommentiert) relevante Sekundärwerke aufgelistet sind. Durch die Kombination von grundlegendem Wissen mit weiterführenden Ansätzen eignet sich der Band einerseits für Studierende und Lehrende zur Vorbereitung von Seminaren und Prüfungen zum zeitgenössischen englischen Drama. Diese brachten bisher stets große Schwierigkeiten bei der Literatursuche und -beschaffung mit sich, da sich höchstens zu Einzelfragen fundierte Sekundärliteratur finden ließ. Andererseits bietet die Lektüre der einzelnen Kapitel auch WissenschaftlerInnen vielfältige Ansatzpunkte für ihre eigene Arbeit. So bleibt zu hoffen, dass sich der Forschungsstand in diesem in facettenreichen Entwicklungen begriffenen Bereich mehr und mehr ausweiten und vertiefen wird.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Churchill, Caryl. 2002. *A Number*. London: Nick Hern Books.
 Crimp, Martin. 2000. *The Country*. London: Faber & Faber.
 Edgar, David. 2005. *Playing with Fire*. London: Nick Hern Books.
 Gupta, Tanika. 2006. *Sugar Mummies*. London: Oberon Books.
 Hare, David. 2008. *Gethsemane*. London: Faber & Faber.
 Kane, Sarah. 2001 [1995]. *Blasted*. In: *Complete Plays*. London: Faber & Faber.

- Pinter, Harold. 1996. *Ashes to Ashes*. London: Faber & Faber.
 —. 2000. *Celebration & The Room*. London: Faber & Faber.
 Tucker Green, Debbie. 2005. *Stoning Mary*. London: Nick Hern Books.

Ausgewählte Fachliteratur

- D'Monté, Rebecca und Graham Saunders (Hgg.). 2008. *Cool Britannia? British Political Drama in the 1990s*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
In drei große Teile gegliedert, setzt der Band Schwerpunkte beim In-Yer-Face Theatre, beim Einfluss des (Post-)Feminismus auf das zeitgenössische Drama sowie bei der Repräsentation nationaler und globaler Identitätsfindungsprozesse. Es werden neben englischen auch schottische und irische Stücke seit den 1990er Jahren behandelt.
- Holdsworth, Nadine (Hg.). 2008. *A Concise Companion to British and Irish Drama*. Malden, MA: Blackwell.
Als Ergänzungsband zu Luckhursts Companion (2006) ein nach grundlegenden Themenkategorien gegliederter Überblick über das britische und irische Drama der letzten 25 Jahre.
- Houswitschka, Christoph et al. 2005. *Literary Views on Post-Wall Europe: Essays in Honour of Uwe Böker*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
Die sehr breit angelegten ‚literary views‘ enthalten eine Reihe von Aufsätzen zum britischen und irischen Drama seit 1989 in seinen Bezügen zu globalen politischen Entwicklungen.
- Kritzer, Amelia Howe. 2008. *Political Theatre in Post-Thatcher Britain: New Writing: 1995-2005*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
Ein umfassender Überblick über neue britische Stücke mit (im weiteren Sinne) politischen Bezügen. Die Themenkategorien reichen vom In-Yer-Face Theatre über Dramen zu Grundfragen der britischen Gesellschaft seit Mitte der 1990er Jahre bis hin zu globalen Problemen wie Terrorismus. Stücke, die politische Machtgefüge auf einer abstrakteren Ebene behandeln, werden ebenfalls untersucht.
- Luckhurst, Mary (Hg.). 2006. *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Malden, MA: Blackwell.
Nach verschiedenen Perioden gegliederte Übersicht über das britische und irische Drama vom Ende des 19. bis zum Anfang des 21. Jahrhunderts. Eine Vielzahl von Aufsätzen beleuchtet unterschiedliche AutorInnen und Aspekte, so dass sich ein facettenreiches Gesamtbild ergibt.
- Maufort, Marc und Franca Bellarsi (Hgg.). 2003 [2002]. *Crucibles of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium*. Brüssel: Peter Lang.
Sammlung von Aufsätzen zu einzelnen AutorInnen und Kategorien des englischsprachigen Dramas und Theaters vom Ende des 20. und Anfang des 21. Jahrhunderts. Der Schwerpunkt liegt auf möglichen neuen Entwicklungen und auf einer kulturell sehr breit angelegten Darstellung.

- Patterson, Michael. 2003. *Strategies of Political Theatre: Post-War British Playwrights*. Cambridge: Cambridge University Press.
Auf der Grundlage eines theoretischen Überblicks werden unterschiedliche Formen des politischen Theaters in Großbritannien anhand von ausgewählten Beispieldramen vorgestellt. Der zeitliche Schwerpunkt liegt auf den 1970er Jahren.
- Reitz, Bernhard und Mark Berninger (Hgg.). 2002. *British Drama of the 1990s*. Heidelberg: Winter.
Umfassender Überblick über das britische Drama der 1990er Jahre, der auf der Basis einer kontextualisierenden Einleitung verschiedene Dramenformen behandelt und daran Fallstudien zu besonders zentralen DramatikerInnen der Dekade anschließt.
- Schlote, Christiane und Peter Zenzinger (Hgg.). 2003. *New Beginnings in Twentieth-Century Theatre and Drama: Essays in Honour of Armin Geraths*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier.
Aufsatzsammlung zu innovativen Trends im (zumeist) englischsprachigen Drama und Theater des 20. Jahrhunderts. Besondere Schwerpunkte liegen auf dem Musiktheater sowie auf multikulturellen und interdisziplinären Bezügen.

Weitere zitierte Literatur

- Aragay, Mireia und Pilar Zozaya. 2004. „Assessing ‚In-Yer-Face‘ Theatre: An Interview with Aleks Sierz.“ In: *The European English Messenger* 13.1: 60-71.
- Holdsworth, Nadine und Mary Luckhurst. 2008. „Introduction.“ In: Nadine Holdsworth and Mary Luckhurst (Hgg.). *A Concise Companion to British and Irish Drama*. Malden, MA: Blackwell. 1-3.
- Luckhurst, Mary. 2006. „Introduction.“ In: Mary Luckhurst (Hg.). *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Malden, MA: Blackwell. 1-3.
- Milne, Drew. 2003 [2002]. „The Anxiety of Print: Recent Fashions in British Drama.“ In: Marc Maufort und Franca Bellarsi (Hgg.). *Crucibles of Cultures: Anglophone Drama at the Dawn of a New Millennium*. Brüssel: Peter Lang. 31-46.
- Müller, Klaus Peter. 2002. „Political Plays in England in the 1990s.“ In: Bernhard Reitz und Mark Berninger. *British Drama of the 1990s*. Heidelberg: Winter. 15-36.
- Pankratz, Anette. 2005. „More Eggs and ‚Meaning Bullshit‘: British Post-Wall Plays.“ In: Christoph Houswitschka et al. *Literary Views on Post-Wall Europe: Essays in Honour of Uwe Böker*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 249-60.
- Pattie, David. 2006. „Theatre since 1968.“ In: Mary Luckhurst (Hg.). *A Companion to Modern British and Irish Drama 1880-2005*. Malden, MA: Blackwell. 385-97.
- Reitz, Bernhard und Mark Berninger. 2002. „Introduction.“ In: Bernhard Reitz und Mark Berninger. *British Drama of the 1990s*. Heidelberg: Winter. 7-13.
- Saunders, Graham. 2008. „The Persistence of the ‚Well-Made Play‘ in British Theatre of the 1990s.“ In: Ellen Redling und Peter Paul Schnierer (Hgg.). *Non-Standard Forms of Contemporary Drama and Theatre*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag Trier. 227-39.