

Eva Spambalg-Berend

Dramen der Abjektion

Der Umgang mit den "Mächten des Grauens"
in den Theaterstücken Sarah Kanes

Ute Fendler, Stephan Kohl, Werner Röcke,
Gerold Sedlmayr (Hg.)

LIR

Literatur – Imagination – Realität

Anglistische, germanistische, romanistische Studien

Band 55

Eva Spambalg-Berend

Dramen der Abjektion

Der Umgang mit den "Mächten des Grauens"
in den Theaterstücken Sarah Kanes

 Wissenschaftlicher Verlag Trier

Spambalg-Berend, Eva:

**Dramen der Abjektion. Der Umgang mit den "Mächten des Grauens"
in den Theaterstücken Sarah Kanes** / Eva Spambalg-Berend. -

Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2017

(Literatur, Imagination, Realität; Bd. 55)

ISBN 978-3-86821-713-1

Umschlagabbildung:

Paul Klee, Ohne Titel [Rückseite von Glasfassade], 1940, Detail.

Mit freundlicher Genehmigung des ZPK (Zentrum Paul Klee), Bern.

Umschlaggestaltung: Brigitta Disseldorf

© WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2017

ISBN 978-3-86821-713-1

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

Fax: (0651) 41504

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

E-Mail: wvt@wvttrier.de

Dank

Allen, die mich auf dem Weg zu dieser Arbeit ermutigt haben, danke ich von Herzen – ganz besonders Prof. Dr. Ewald Mengel für seine sorgfältige und engagierte Begleitung und für wichtige Impulse im Arbeitsprozess, Prof. Dr. Rudolf Weiss und PD Dr. Beatrix Hesse für ihre differenzierte Einschätzung und anregende Diskussion, Dr. Erwin Otto und den Herausgebern Prof. Dr. Stephan Kohl und Prof. Dr. Gerold Sedlmayr dafür, dass dieses Buch nun als Band der LIR-Reihe erscheinen kann. Meiner Familie danke ich für die Geduld und alle Unterstützung, Uwe Berend besonders für sein Fragen.

Inhalt

1. Einleitung	1
1.1 Thematik	1
1.2 Abjektion und Drama	3
1.3 Forschungsstand	12
2. Julia Kristeva – <i>Müchte des Grauens</i>	25
2.1 Julia Kristeva: Kontext	25
2.2 Der Prozess der Sinngebung	29
2.2.1 Die semiotische <i>chora</i> – Negativität und Subjekt im Prozess	30
2.2.2 Der Übergang in die symbolische Ordnung: Die thetische Grenze	32
2.3 Abjektion	35
2.3.1 Kristevas Begriff	35
2.3.2 Grenzziehung und Verwerfung: Abjektion, <i>Jouissance</i> und Todestrieb	37
2.3.3 Mangel und Begehren – die Ursprünge der Sprache und das vorgängige große "Andere"	41
2.3.4 Strategien im Umgang mit dem Abjekten	44
2.3.5 Kritik	46
3. Aspekte der Abjektion in Sarah Kanes Stücken	49
3.1 Abjektion und Subjektwerdung: <i>Blasted</i> und <i>Phaedra's Love</i>	49
3.1.1 Fragile Grenzen: Abjektion und das sprechende Subjekt in <i>Blasted</i>	49
3.1.1.1 Symbolische Ordnung und männliche Dominanz	51
3.1.1.2 "The Clean and proper self": Die Verteidigung gegen das Animalische	59
3.1.1.3 Entwicklungen: Subjekte im Prozess	62

3.1.2	"That perverse interspace of abjection" – die Suche nach Identität in <i>Phaedra's Love</i>	68
3.1.2.1	Eine Welt "dazwischen"	68
3.1.2.2	Leiden als Ort des Subjekts: Ekel und Authentizität ...	72
3.1.2.3	Raum als Persönlichkeitsmetapher: Das eingemauerte Leiden	78
3.2	Das Versagen von Ordnung – Strategien ihrer Behauptung: <i>Phaedra's Love</i> und <i>Cleansed</i>	84
3.2.1	Identität und Ritual: <i>Phaedra's Love</i>	87
3.2.1.1	Tabubruch und Opfer: Das Spiel mit rituellen Elementen	91
3.2.1.2	Ausschließung als Reinigungsritual	94
3.2.1.3	Karneval oder Apokalypse	98
3.2.1.4	Der Moment der Liminalität	101
3.2.2	Leidenschaft und Strategien der Ausgrenzung in <i>Cleansed</i>	104
3.2.2.1	Säuberung und Mechanismen der Ausgrenzung	108
3.2.2.2	Tinker – ein moderner Manichäer	111
3.2.2.3	Orte der Ausgrenzung – Heterotopien	116
3.2.2.4	Spaltung zwischen Gesetz und Körper	122
3.3	Verlust als Urerfahrung: <i>Cleansed</i> und <i>Crave</i>	127
3.3.1	Abjektion und Melancholie	127
3.3.2	Das Gefährdete Subjekt und die Suche nach dem Anderen – <i>Cleansed</i>	130
3.3.2.1	Identitätsdiffusion und Selbsterstörung	130
3.3.2.2	Mangel und Begehren	133
3.3.2.3	Narzissmus und Melancholie	137
3.3.2.4	Spiegelstadium und Selbsterkenntnis	138
3.3.3	<i>Crave</i> – Das verlorene Ich	143
3.3.3.1	Die Krise des Individuums und die Frage nach dem Drama	143
3.3.3.2	Das Drama der Melancholie	151
3.3.3.3	Beziehungen und Positionen	156
3.3.3.4	The "Suicide Wedding"	169

3.4	Der Durchbruch des Semiotischen: <i>4.48 Psychosis</i> und <i>Crave</i>	172
3.4.1	Struktur und Auflösung: <i>4.48 Psychosis</i>	172
3.4.1.1	Struktur und Zeitschnitte	177
3.4.1.2	<i>4.48 Psychosis</i> als Drama	179
3.4.2	Abjektion und Trauma – die Gefährdung der Sprache in <i>Crave</i> und <i>4.48 Psychosis</i>	192
3.4.2.1	Trauma in <i>Crave</i> und <i>4.48 Psychosis</i>	197
3.4.2.2	Trauma-Kultur und Zeugenschaft	199
3.4.2.3	Überschreitung und die Freiheit des sprechenden Subjekts	202
4.	Schluss	207
5.	Literaturverzeichnis	211
6.	Index	227

1. Einleitung

1.1 Thematik

Mehr als zwei Jahrzehnte nach Sarah Kanes Debut sind ihre Stücke offenbar noch immer – oder viel mehr wieder – aktuell, wie ein Blick auf Spielpläne und Presseberichte allein im deutschsprachigen Raum deutlich macht (siehe Westernströer; "Poesie des Schmerzes"). Kritiker konstatieren unvermindert starke Wirkungen und weisen auf die sich aufdrängenden Verbindungen zu gegenwärtigen Kriegen und Konflikten und zur wachsenden Radikalisierung in unseren heutigen Gesellschaften hin (siehe Lettmann; "Sarah Kanes *Zerbombt!*"). Gleichzeitig wird Kanes Texten auch überzeitliche, universale Qualität bescheinigt; *4.48 Psychosis* nennt eine Kritikerin einen "der wohl kostbarsten Texte des vergangenen Jahrzehnts" (Felbeck); und der Regisseur Johan Simons findet "griechische Dimensionen" in Kanes Stücken, die Grundzüge des Menschseins beleuchteten und deshalb Bestand über unsere Zeit hinaus haben könnten (Dehoust).

So wie Widersprüche und Unvereinbarkeiten in Kanes Stücken noch heute Impulse zu neuen Inszenierungen geben, fordern sie auch ständig aufs Neue heraus zu wissenschaftlichen Auseinandersetzungen und Versuchen, die beunruhigenden Ambivalenzen darin auszuloten und zu verstehen – wie die nach wie vor hohe Zahl an Publikationen zeigt. Die vorliegende Arbeit versucht eine Deutung der Stücke Kanes in ihrer Gesamtheit, indem sie sie anhand der Theorien Julia Kristevas, im Besonderen ihrer Theorie der Abjektion, analysiert.

Dass Sarah Kanes Dramen bislang noch nicht umfassend unter der Perspektive der Abjektion analysiert wurden, ist überraschend. Kanes Stücke legen nicht nur im Hinblick auf ihre Konfrontation mit dem Abgründigen durch ihre radikale Darstellung von Körperlichkeit und Gewalt eine Verbindung zu Kristevas Überlegungen zum "Abjekten" und den Vorgängen der "Abjektion" nahe; auch in ihrer Verweigerung kausaler Logik, in der wiederkehrenden Thematik von Identitäts- und Beziehungssuche, scheiternder Kommunikation und der Auflösung von Sprache, und ganz besonders mit ihrer radikalen Suche nach Formen, die die extremen Inhalte fassen könnten, fordern Kanes Stücke zu einer Auseinandersetzung unter Kristevas Perspektiven heraus.

Die enge Verflechtung von Schreiben und Leben, die Kanes Werk bestimmt und die in der beunruhigenden engen Parallelführung zwischen ihrem letzten Stück über eine psychotische Depression und dem darauffolgenden Selbstmord der Autorin endet, könnte einen weiteren Ansatzpunkt bieten, Kanes radikales Schreiben mit Kristevas Diskussion literarischer Prozesse in Verbindung zu bringen: Kristeva formuliert in ihren Untersuchungen zu Autoren wie Artaud

und anderen "writer[s] of abjection", wie lebensgefährlich ein solches Schreiben ist – ein Diktum, das die Rezeption Kanes bis heute für ihre Person ganz besonders zu bestätigen scheint: "It is only after his death, eventually, that the writer of abjection will escape his condition of waste, reject, abject. Then, he will either sink into oblivion or attain the rank of incommensurate ideal." (*Powers* 16)

Schließlich ergibt sich noch ein dritter Aspekt, der unter Kristevas Perspektive zu untersuchen wäre – die extremen Prozesse, denen Zuschauerschaften unterworfen sind, wenn sie die Zumutungen von Kanes Stücken in einer Aufführung erleben. Das Grauerregende in Kanes Dramen kann nicht erklärt oder rationalisiert werden, es bewirkt eine unmittelbare physische Reaktion, "a gut response of disgust and revulsion." (Voigts-Virchow, "Anathema" 203)

Die vorliegende Arbeit konzentriert sich auf die Analyse der Stücke Sarah Kanes nach Kristevas Theorie und verfolgt die These, dass sich die Stücke insbesondere anhand des Konzepts der Abjektion in wesentlichen Aspekten erhellen lassen. Dabei geht es in dieser Analyse auch darum, zu erforschen, inwieweit sich die Stücke Kanes unter diesem Blickwinkel als Dramen im Wortsinn erweisen, ein Aspekt, der seither kaum im Interesse der Kritik stand. Kontrastierend und vergleichend wird die Perspektive Kristevas durch Arbeiten anderer Theoretiker (Douglas, Turner, Foucault, LaCapra u.a.) ergänzt.

Julia Kristeva entwickelt ihre Überlegungen zum "Abjekten" und den Vorgängen der "Abjektion" in ihrem Werk *Pouvoirs de l'horreur*¹ als psychoanalytisches Konzept, aus dem sie ein Instrumentarium literatur- und kulturwissenschaftlicher Analyse ableitet, mit dem sie unser Verhältnis zum "Verworfenen" im weiteren Sinn untersucht. "Abjektion" bedeutet in Kristevas Verständnis zunächst die Ausgrenzung bedrohlicher, sprachlich nicht fassbarer Teile des Seins in der Individualentwicklung. Das "Abjekt" ist das Ekelerregende, Auflösung bringende, nach dem sich das werdende Subjekt zwar einerseits sehnt, wovon es sich aber trennen muss, um zu einer eigenständigen Existenz zu gelangen. Abjektion bezeichnet die Trennung vom Mütterlichen, Vorsprachlichen. Sie manifestiert sich in starken körperlichen Reflexen, in Ekel-Reaktionen, später im Abscheu vor Materie, die sich nicht eindeutig zuordnen lässt, im allgemeineren Sinn in allem, was Grenzen überschreitet und somit Ordnungen infrage stellt.

1 Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection* (Paris: Éditions du Seuil, 1980; engl. *Powers of Horror*). Da der Text bislang noch in keiner deutschen Übersetzung vorliegt, Kristevas Begriff aber in der Theoriediskussion in Deutschland Bedeutung gewann "als der verspätete Reflex einer US-amerikanischen Rezeption einer französischen Intellektuellen" (Menninghaus 518), scheint es gerechtfertigt, auf die amerikanische Ausgabe zurückzugreifen. Zitate aus anderen Werken Kristevas sind nach Möglichkeit deutschen Übersetzungen entnommen, wo solche vorliegen, ansonsten ebenso aus den englischsprachigen Ausgaben.

Es ist eine "Logik der Exklusion" (*Powers* 65), auf der das Abjekt beruht. Gleichzeitig kann aber die Ausschließung nie vollständig vollzogen werden, weil das Ausgegrenzte zugleich Teil der eigenen Existenz ist. So bleibt das Abjekt untrennbarer, wesentlicher Teil der Identität (Suchsland 132), die – wie Kristeva betont – auch nach dem Entwicklungsschritt in die symbolische Ordnung der Sprache auf dem Fundament einer nicht benennbaren Triebbasis beruht.

Von diesen persönlichen Dramen frühkindlicher Entwicklung ausgehend, beschreibt Kristeva gesellschaftliche und künstlerische Prozesse im Verhältnis von "symbolischer Ordnung" und "semiotischer" Basis. Sie beobachtet ähnliche Vorgänge der Grenzziehung wie für das einzelne Subjekt auch in der zivilisatorischen Entwicklung von Gesellschaften, deren gemeinschaftsstiftende Prozesse auf Ausgrenzung des Fremden, Gefährlichen, Unreinen beruhen, und die erst durch die Sicherung der Grenzen Stabilität erlangen. Kristeva hebt die Hinfälligkeit und Fragilität der Grenzlinien hervor und verweist immer wieder auf ihre Durchlässigkeit. Sie legt dar, dass das "Symbolische" – die Ordnung der Sprache und, darauf beruhend, die soziale Ordnung im weiteren Sinn – stets durchdrungen ist vom nicht Fassbaren – in ihrer Begrifflichkeit vom "Semiotischen".

Abjektion ist ein lebensnotwendiger aber auch bedrohlicher Vorgang. Den Gefahren, die in mangelnder Abgrenzung genauso wie in zu rigiden Ausschließungstendenzen liegen, ist nach Kristevas Ansatz durch kulturelle und künstlerische Arbeit zu begegnen, und der Umgang mit jenen "Mächten des Grauens" stets neu zu verhandeln. Es geht so um eine fortwährende Dynamik der Ausschließung, Konfrontation und Integration, in der sich dynamische Identitäten bilden – wie Kristeva bereits früher formuliert, "Subjekte im Prozess" (*Revolution* 113). Bei diesen Prozessen zwischen Ordnung und Chaos geht es Kristeva auch um die Vorgänge der Sinngebung, des sprachlichen Bezeichnens, der Sprache selbst, die unsere Existenz als "sprechendes Wesen" und damit als soziales Wesen bestimmen.

1.2 Abjektion und Drama

Das Geschehen der Abjektion beschreibt Kristeva als hoch-dramatisch: "gewaltsame, dunkle Revolten des Seins" (*Powers* 1) in einem schmerzhaften und brutalen Prozess der Selbstwerdung "um den Preis des eigenen Todes" (3). Der Trennungsvorgang trägt über die Dramatik des Geschehens hinaus auch eine theatralische Qualität des Zeigens in sich: "it is thus that *they* see that 'I' am in the process of becoming an other at the expense of my own death. During that course in which 'I' become, I give birth to myself amid the violence of sobs, of vomit." (3)

Abgesehen von diesen augenfälligen, umgangssprachlich "dramatischen" Charakteristika lassen sich auch im engeren Sinn Analogien zwischen wesentlichen Zügen der Abjektion und typischen Elementen des Dramas anhand struktureller Gemeinsamkeiten beschreiben.

Wie das Drama in einer Aufführung räumlich und zeitlich einen Eindruck unmittelbarer Gegenwart erzeugt, ist der Akt der Abjektion ein unmittelbar "dramatischer", bezogen auf eine "räumliche" Struktur des Ausschließens und dessen temporalen Ablauf. Wie die dramatische Handlung in einer Bühnenaufführung ist der Vorgang der Abjektion physisch konkret und birgt dazuhin immer einen Informationsüberschuss gegenüber einem sprachlich fassbaren Substrat (Pfister 25). Wie im Drama Handlung und Ausdruck in Eines fällt (23), verbinden sich auch in der Abjektion beide Aspekte: Die ursprüngliche, radikale Abtrennung durch Abscheu ist sowohl ein physischer Akt der Distanzierung als auch dessen Ausdruck.

Szondi nennt das klassische Drama "absolut", ohne Bezug auf eine Realität außerhalb seiner selbst, und "primär", das heißt ohne Zitat- oder Verweisfunktion: "Es ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primärem), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst" (16). Die gleiche Totalität, das Zusammenfallen von Ausdruck, Wahrnehmung und reflexhafter körperlicher Reaktion, postuliert Kristeva für die Konfrontation mit dem Abjekten; es bezeichnet nicht, es zeigt ganz unmittelbar:

A wound with blood and pus, or the sickly, acrid smell of sweat, decay, does not signify death. In the presence of *signified* death – a flat encephalograph, for instance – I would understand, react, or accept. No, as in true theatre, without makeup or masks, refuse and corpses *show* me what I permanently thrust aside in order to live." (*Powers* 3)

Drama ist – dem Wortsinn nach – bestimmt durch Handlung. Für Aristoteles war das Primat der Handlung gegenüber den Charakteren eindeutig, er sah diese "in den Handlungen [...] eingeschlossen" (32) und postulierte, Tragödie sei ohne Charaktere denkbar, nicht aber ohne Handlung. Dass beide in einem dialektischen Verhältnis struktureller Interdependenz stehen, wobei der Charakter erst hervortritt im Handeln, das Handeln aber notwendigerweise einen handelnden Charakter voraussetzt, erinnert an Kristevas Konzept des Subjekts, welches sie aus dem Hegelschen Prinzip der Negativität gewinnt und wonach ein Subjekt erst in einer "Bewegung der Trennung oder des Verwerfens" (*Revolution* 117) dessen, was ihm heterogen ist, entsteht – also in einem Vorgang, der eigentlich bereits das Subjekt erfordert. So ist für Kristeva das Subjekt nur denkbar als diskursives "Subjekt im Prozess" (110).

Versteht man Handlung im Drama als "absichtsvoll gewählte, nicht kausal bestimmte Überführung einer Situation in eine andere im Sinne einer Entwick-