

## Ausblick.

### Life at last: die Geier kommen

---

*HIPPOLYTUS*. I'm doomed.

*STROPHE*. Deny it.

*HIPPOLYTUS*. Absolutely fucking doomed.<sup>1</sup>

Am Schluss der Arbeit möchte ich einen Schritt in die Gegenwart machen und der Reihe der Helden, von denen ich gezeigt habe, dass sie immer mehr zu einem selbstbewussten und reflexiven Subjekt werden, einen zeitgenössischen Helden hinzufügen. Hippolytus in Sarah Kanes *Phaedras Love* ist die absolute Zusitzung einer Heldenfigur, die mit dem, was in den anderen Protagonisten schon immer vorausgesetzt war, bricht. Das Publikum macht hier eine vollkommenen neuen Theatererfahrung. Die bricht mit den herkömmlichen Rollen von Zuschauer und Bühnengeschehen und zeigt, wie unabdingbar die intuitive Erkenntnis für Theater heute ist. Im Mittelpunkt des Ausblicks steht so die Frage, wie Theater und Held heute erfahrbar sind.

#### I.

Hippolytus könnte unheldischer kaum sein. Als Thronfolger ist er eine Niete. Er interessiert sich weder für Politik noch für seine Untertanen. Gelangweilt hängt er in seinem Zimmer im Schloss, schaut Filme, schnäuzt und onaniert abwechselnd in herumliegende Socken und stopft sich mit Hamburgern, Erdnussbutter und Süßigkeiten voll. Fett und ungepflegt frönt er zwischendurch seinem Hobby: Sex. Hippolytus ist dabei vollkommen unleidenschaftlich. Das, was ihn am stärksten auszeichnet, ist seine unglaubliche Passivität.

---

1 Sarah Kane: *Phaedra's Love*; in: dies.: *Complete Plays*. – London: Methuen Publishing Ltd. 2001, 91 – im Folgenden im Text mit PL zitiert.

Auf der Bühne sitzt so das, was es eigentlich nicht gibt: der passive Held. Besorgniserregend findet seine Passivität auch seine Stiefmutter Phädra, die in der Abwesenheit seines leiblichen Vaters König Theseus die Verantwortung für den längst erwachsenen royalen Spross trägt. Ihr Interesse am missratenen und verwöhnten Thronfolger beruht dabei nicht in erster Linie auf mütterlichem Verantwortungsbewusstsein, wie sich im Gespräch mit dem eigens gerufenen Leibarzt herausstellt, der außer Übergewicht nicht viel diagnostiziert (»*DOCTOR*: He's just very unpleasant. And therefore incurable. I'm sorry.« – (PL, Scene Two, 68)), sondern auf einer unbändigen Liebesleidenschaft für den dicken Nymphomanen: Phaedra ist besessen von Hippolytus (»*Obsessed*« – wie ihre leibliche Tochter Strophe nüchtern feststellt, (PL, Scene Three, 69)). Phädra, angetrieben von ihrer brennenden Leidenschaft, ist unzugänglich für jeden Rat, für jeden vernünftigen Gedanken. Ihr Wohl, das Wohl ihres Kindes, das Wohl des Staates, alles geht an ihr vorbei, hat jeglichen Einfluss auf sie verloren. Ihre Hingabe ist auf seltsam berührende Weise in ihrer Bedingungslosigkeit romantisch zu nennen:

»*PHAEDRA*. There's a thing between us, an awesome fucking thing, can you feel it? It burns. Meant to be. We were. Meant to be.

*STROPHE*. No.

*PH*. Brought together.

*ST*. He's twenty years younger than you.

*PH*. Want to climb inside him work him out.

*ST*. This isn't healthy.« (PL, Scene Three, 71)

Diese Hingabe, dieser Glaube an die absolute Liebe und Vorbestimmung, offenbaren eine überwältigende Sehnsucht nach Nähe, nach einem Ende der Einsamkeit. Dieses Streben nach einem Aufgehen in einer solchen Privatheit hat ein stark romantisches Element. In der Wortwahl drückt sich aber gleichzeitig ein Hass auf die Romantik aus: während das romantische Ich seine Liebe in den schönsten Worten beschreibt und ihr so zumindest einen Raum in der Abstraktheit der Kunst schafft, geißelt Phädra ihre Gefühle. Ihre Liebe zu Hippolytus ist ein »awesome fucking thing«, ihre Leidenschaft wird nicht ins Reine und Unkörperliche erhöht, sondern gleichsam in einer entgegengesetzten Bewegung verkörpert: »want to climb inside him work him out«. Hier wird deutlich: Phädra wird nicht davor zurückschrecken, sich selbst zu erniedrigen und zu beschmutzen, um ihre Liebe und Leidenschaft zu leben. Sie ist nicht auf das Reine, das Absolute, das Wahre aus. Das, was sie um den Verstand bringt, wird von ihr nicht zu etwas gemacht, das mehr wert ist als der Verstand, sondern sie wertet es

in ihrer Hingabe ab. Ihr Gefühl, das weiß Phädra, wird sie in den Abgrund reißen, ihr Gefühl macht ihr die Teilnahme am Leben, das sie als wertvoll erachtet (sie lenkt einen Staat, hat ein Kind, das sie liebt), unmöglich. In ihrer Besessenheit ist Phädra nicht eins mit sich, wie es die Romantiker glaubten, sondern von ihrem Leben und ihrem Selbst ein Stück weit entzweit. Die Liebe ist über sie gekommen und hat Besitz von ihr ergriffen, wie eine Geisteskrankheit fast. »This isn't healthy« sagt Strophe dann auch und trifft damit den Punkt: gesund ist Phädras Liebe nicht. Obwohl Phädra den ärztlichen Rat – wohlverstanden: den ärztlichen Rat für *sie*:

»Get over him«,

der der letzte Satz in der zweiten Szene ist, vermeintlich annimmt (sie wiederholt ihn als wiederum letzten Satz der dritten Szene im Gespräch mit Strophe als Antwort auf die Frage, was sie jetzt machen wird), gibt Phädra sich ihrer Leidenschaft bedingungslos hin.

Es ist Hippolytus' Geburtstag. Das einzige Geschenk, das ihm bisher gefällt, hat er sich selbst gekauft: ein ferngesteuertes Auto. Alle anderen Geschenke lassen ihn kalt. Hat schon die erste Szene des Stücks einen kurzen Blick in sein Zimmer geworfen und sich dann Phädra zugewandt, wird spätestens hier klar, wer die Hauptfigur in *Phaedra's Love* ist – der Titel verweist schon darauf: die Hauptfigur ist das Objekt von Phädras Liebe: Hippolytus.

Als Phädra in sein Zimmer – in sein Kinderzimmer, so wird man den Eindruck nicht los – kommt, schaut er fern.

»*HIPPOLYTUS*. News. Another rape. Child murdered. War somewhere. Few thousand jobs gone. But none of this matters' cause it's a royal birthday.

*PHAEDRA*. Why don't you riot like everyone else?

*HP*. I don't care.« (PL, Scene Four, 74f.)

Hippolytus lässt sich berieseln von dem Grauen, über das die Nachrichten berichten. Die Tatsache, dass all das an seinem Geburtstag für niemanden, nicht nur für ihn selbst, sondern tatsächlich für keinen im Staat, Bedeutung hat, widert ihn als unangemessen an. Trotzdem teilt er die Teilnahmslosigkeit. Ansonsten redet Hippolytus fast ausschließlich über Sex. Allerdings weniger, weil er sich dafür wirklich interessiert, sondern mehr, um zu provozieren. So ist der erste Satz, mit dem er seine Stiefmutter begrüßt:

»*HIPPOLYTUS*. When was the last time you had a fuck?« (PL, Scene Four, 74)

Sex scheint das zu sein, von dem Hippolytus weiß, dass es eine elementare Erfahrung sein könnte, dass es eine Bedeutung haben kann zwischen zwei Menschen: ein Fallenlassen, ein Loslassen, ein euphorischer Moment. Doch all das empfindet Hippolytus beim Sex nicht. Schon in der ersten Szene wird beschrieben, wie er sich selbstbefriedigt, indem er in einem Socken onaniert. Die Regieanweisung lautet: »*he comes without a flicker of pleasure.*« (PL, Scene One, 65) Er schläft mit dieser und jenem, im Hof, in seinem Zimmer, wo es sich gerade ergibt. Hippolytus ist beliebt, an Angeboten fehlt es ihm nicht. Heute, an seinem Geburtstag, kommt noch ein Angebot hinzu. Phädra bietet sich ihm an. Immer wieder fragt Hippolytus sie, wann er sein Geschenk von ihr bekommt und immer wieder vertröstet sie ihn für den Augenblick. Im Dialog wird klar, dass sie ihm das Gefühl von Lebendigkeit schenken will – und sie glaubt, dass er das haben wird, wenn er mit ihr schläft:

»*PHAEDRA*. Have you ever thought about sex with me?

*HIPPOLYTUS*. I think about having sex with everyone.

*PH*. Would it make you happy?

*HP*. That's not the word exactly.

*PH*. No, but –

Would you enjoy it?

*HP*. No. I never do.

*PH*. Then why do it?

*HP*. Life's too long.

*PH*. I think you'd enjoy it. With me.

*HP*. Some people do, I suppose. Enjoy that stuff. Have a life.

*PH*. You've got a life.

*HP*. No. Filling up time. Waiting.

*PH*. For what?

*HP*. Don't know. Something to happen.

*PH*. This is happening.« (PL, Scene Four, 79)

Manche können genießen, manche haben ein Leben – Hippolytus hingegen hat Zeit. Die verbringt er damit, darauf zu warten, dass etwas passiert. Doch, was muss es sein, das passiert, damit Hippolytus es als Geschehen betrachtet, das ihn angeht, so fragt sich der Zuschauer unwillkürlich. Das Elend der Welt, das er gerade noch in den Nachrichten gesehen hat, reicht nicht, um den Prinzen aus seiner Lethargie zu reißen. Phädra lässt nun etwas geschehen. Etwas, das für Phädra alles bedeutet und für Hippolytus, wie er schon angekündigt hat, zunächst zumindest nichts. Eingeleitet durch den Satz »Would you like your

present?« (PL, Scene Four, 80) beginnt eine Liebesszene, wie sie unromantischer nicht sein könnte. Während Hippolytus weiter fernsieht, befriedigt ihn Phaedra oral. Regieanweisung: »As he is about to come he makes a sound. Phaedra begins to move her head away – he holds it down and comes in her mouth without taking his eyes off the television. He releases her head. Phaedra sits up and looks at the television. A long silence, broken only by the rustling of Hippolytus' sweet bag. Phaedra cries.« (PL, Scene Four, 81)

Was geschehen ist, hat Bedeutung für Phädra. Sie will mehr, sie will es wieder tun – obwohl es ihr nicht gefallen hat, obwohl es erniedrigend für sie war. Hippolytus ist gleichgültig – vielleicht sogar gleichgütiger als vorher. Und gemein ist er nun: er will Phädra verletzen. Nachdem er ihr erzählt hat, dass er mit ihrer Tochter ebenfalls geschlafen hat und diese wiederum auch noch mit Theseus schließt, fragt er Phädra: »Do I get my present now?« Phädra, die zunächst sprachlos ist, antwortet nüchtern: »You're a heartless bastard.« (PL, Scene Five, 84) Hippolytus hat sein Geschenk schon, das ist beiden klar. Aber es hat ihm nicht gefallen, er betrachtet es, wie die anderen Geschenke zu seinem Geburtstag als Bagatelle (PL, Scene Four, 77). Das Gefühl der Lebendigkeit, das Phädra ihm schenken wollte, ist nicht eingetreten. Trotz aller Berührung ist Hippolytus unberührt geblieben.

Er wird noch ein Geschenk bekommen von Phädra, eines, das alles verändert. Als Phädra jetzt geht, fragt Hippolytus – hoffnungsvoll, so kann man meinen: »Hate me now?« Die Königin antwortet ihm nach einer langen Stille: »No. Why do you hate me?« »Because you hate yourself« ist Hippolytus' niederschmetternde Antwort. Er hasst Phädra – das gibt er zu, aber er hasst sie nicht um ihretwillen. Sie hat ihn nicht verärgert, sie hat ihn nicht gekränkt, sie bedeutet ihm nicht genug, als dass er sie um ihrer selbst willen hassen könnte. Er hasst sie nur, weil es sich anbietet, weil sie ein günstiges Opfer ist, weil er einfach das erwidert, was sie ausstrahlt. Tiefer kann man einen Menschen nicht treffen: Gleichgültiger Hass, der noch nicht mal aus der Person, aus ihren Handlungen, Ansichten oder auch Charaktereigenschaften resultiert, ein Hass also, der sich gar nicht gegen die Person richtet und damit mit der Person gar kein eigentliches Gefühl verbindet, ein Hass, der sich austauschbar auch auf andere richten kann: kann man sich unbedeutender fühlen, als sich Phädra in diesem Moment fühlen muss: total erniedrigt, in Wort und Handlung bis ins Letzte offenbart und dieses Letzte reicht noch nicht einmal aus, um gehasst zu werden? Wohl kaum kann man sich schlechter fühlen, zurückgewiesener, in seiner Liebe aussichtsloser.

Doch Phädra gewinnt Hippolytus noch für sich. Durch ihre Liebe macht sie einen solchen Eindruck auf ihn, dass auch er sie zu lieben, zumindest zu achten und zu ehren, scheint. Sie gewinnt Hippolytus durch ihren Tod. Nachdem sie

sein Zimmer verlassen hat, bringt sie sich selbst um, allerdings nicht, ohne einen Brief zu hinterlassen, in dem sie Hippolytus bezichtigt, sie vergewaltigt zu haben. (Das alles geschieht in Tradition des antiken Theaters im Off und wird durch einen Boten (in diesem Fall Strophe) berichtet.) Formal ist die Vergewaltigung eine Lüge. Das, was Hippolytus Phädra angetan hat, ist ohne Zweifel widerlich, weil er zugelassen hat, dass sie sich selbst erniedrigt und ihre Erniedrigung auch noch befördert hat. Zudem hat er gewaltsam durch das Niederdrücken des Kopfes in die sexuelle Handlung eingegriffen und ihr so eine abwertende Wendung verliehen. Auch hat er Phädra schlecht behandelt, sie beleidigt, ausgenutzt und ausgenommen – vergewaltigt aber im rechtlichen Sinn, so dass es eine Straftat wäre, hat er sie nicht. Die Schuld, die er auf sich geladen hat, ist nicht zu benennen – er ist ein Schwein, ein herzloser Bastard, aber all das ist nicht strafbar. Die Vergewaltigung aber ist strafbar. Und Hippolytus selbst weiß, dass er sich schuldig gemacht hat. Auf Strophes Frage, ob er ihre Mutter vergewaltigt habe, antwortet er: »I don't know. What does that mean?« In einem erregten Hin und Her versucht Strophe nun rauszufinden, was Hippolytus ihrer Mutter angestan hat. Der Dialog gipfelt:

»HIPPOLYTUS. Did I force you?

STROPHE. There aren't words for what you did to me.

HP. Then perhaps rape is the best she can do.

Me. A rapist. Things are looking up.

ST. Hippolytus.

HP. At the very least it's not boring.« (PL, Scene Five, 87)

Hippolytus beginnt sich mit seiner neuen Rolle als Verbrecher anzufreunden. Strophe steht fassungslos daneben. Die Verquickung von Schuld und Unschuld macht sie ganz wahnsinnig, sie will die Wahrheit herausfinden, die Wahrheit, die, das weiß sie selbst, es gar nicht gibt. Denn Hippolytus ist schuldig am Tod ihrer Mutter. Gleichzeitig versteht Hippolytus ihren Tod und ihren Brief als das, was sie sind: ein Geschenk an ihn. Ein Geschenk, das macht, dass endlich etwas passiert, dass Hippolytus lebendig wird. Auch Strophe ahnt so etwas, will es sich aber nicht eingestehen – sie will leben, den Untergang des Königshauses vermeiden. Hippolytus hingegen treibt ihn durch seine fortwährende Untätigkeit voran. Weder verteidigt er sich, noch flieht er vor der Menschenmenge, die beginnt, sich vor dem Schloss zusammenzurotten. Er ist erwartungsfroh.

»HIPPOLYTUS. A rapist. Better than a fat boy who fucks.

STROPHE. You're smiling.

*HP.* I am.

*ST.* You're a heartless bastard.

*HP.* It's been said.

*ST.* This is your fault.

*HP.* Of course.« (PL, Scene Five, 88f.)

Je mehr Hippolytus sich mit dem Gedanken, als Vergewaltiger zu sterben, anfreundet – und dass er stirbt, zeichnet sich angesichts der pöbelnden Menge vor dem Schloss zunehmend klar ab – desto mehr taut er auf, wird menschlich, verliert seine Gleichgültigkeit. Er tröstet Strophe, versichert ihr, dass ihre Mutter sie geliebt hat und sich von ihr geliebt fühlte. Versucht, die Schuld des Todes der Mutter auf sich zu nehmen, um Strophe sinnloses Sinnieren zu ersparen. Einfühlsmäßig kümmert er sich um seine zunehmend verzweifelte Stiefschwester. Er versucht sogar, ihr die Situation zu erklären:

»*HIPPOLYTUS*. This is her present to me.

*STROPHE.* What?

*HP.* Not many people get a chance like this.

This isn't that. This isn't bric-a-brac.

*ST.* Deny it. There's a riot.

*HP.* Life at last.« (PL, Scene Five, 90)

Life at last: die rasende Menge vor dem Schloss, die Blut sehen will, gibt Hippolytus endlich das Gefühl, am Leben teilzunehmen. Diese Teilnahme wird, so dämmert dem Zuschauer, im Wesentlichen eine extrem schmerzhafte werden. Die Gewalt ist es, die Hippolytus das Gefühl gibt, lebendig zu sein: die Gewalt, die sich gegen ihn selbst richten wird. Die droht, sein Leben auszulöschen und es ihm damit erst wertvoll macht.<sup>2</sup> Strophe will Hippolytus so schnell nicht aufge-

---

2 Sarah Kane sagt in einem Interview selbst über Hippolytus, dass es ihr in dieser Figur um die Spaltung zwischen Körper und Bewusstsein gehe: »Wahnsinn hat für mich mit diesem Riß zu tun, und eine Chance, seinen sogenannten Verstand zurückzuerlangen, hat man nur, wenn man wieder an sich angeschlossen ist, geistig, körperlich, emotional. Hippolytus erfährt diese Einheit im Moment des Todes, plötzlich fühlt er sich als Mensch und bei klarem Verstand. Aber um dieses Gefühl zu erreichen, muß er sterben. [...] Ich habe vor kurzem eine Frau kennengelernt, die zahllose Überdosen genommen hat und sich schon auf fast jede erdenkliche Art umbringen wollte. Sie hat eine riesige Narbe hier (*zeigt auf ihren Hals*), Narben hier (*die Handgelenke*), aber absurdweise ist sie näher bei sich als die meisten anderen Menschen, die ich kenne.

ben. Sie bedrängt ihn, die Tat zu leugnen. Sich zu verteidigen. Hippolytus weist sie brüsk zurück: »Are you insane? She died doing this for me. I'm doomed.« (PL, Scene Five, 91) »Ich bin dem Untergang geweiht – dem totalen Scheiß-Untergang«<sup>3</sup> übersetzt Sabine Hübner ins Deutsche: Dem Untergang geweiht, empfindet Hippolytus endlich etwas wie Glück. In einer umgekehrten Bewegung zu der Phädras, überidentifiziert sich Hippolytus nun mit seinem Gefühl. Während Phädras Liebe ihr selbst wie eine Besessenheit, wie etwas, das sie von ihrem Leben trennt, vorkommt, begreift Hippolytus nun das Dem-Untergang-Geweiht-Sein endlich als sein Leben: das Gefühl ist eine Rückanbindung an das, was Phädra durch ihr Gefühl verloren hat: das Leben. »Scheiß-Untergang« oder »absolutely fucking doomed« sind die hingerissenen Übersteigerungen eines Jugendlichen, die das Gefühl durch seine vulgäre Betitelung erhöhen sollen. Hippolytus begreift hier das ganze Ausmaß der Anschuldigung. Er versteht, dass er sterben wird, möglicherweise auf schreckliche Weise. Doch anstatt Angst zu empfinden, erfüllt ihn Freude. Er fühlt sich geliebt, er fühlt sich lebendig. Ruhig und fröhlich begibt Hippolytus sich in Gefangenschaft.

In seiner Zelle bekommt er Besuch von einem Priester, vor dem er sich selbst als Vergewaltiger bezeichnet und die ihm angelastete Tat gesteht. Noch dazu, um sein Vergehen noch schlimmer zu machen, sagt er die Wahrheit: Er empfindet Freude – nicht über Phädras Tod, aber über die Entwicklungen, die er nach sich zieht. Doch seine Tat bekommt in der Zelle noch eine andere Dimension: Dass der Königsohn die Königin vergewaltigt hat, gefährdet die ganze Familie, ja, gefährdet die Monarchie. Hier sieht der Priester die eigentliche Sünde von Hippolytus. Ob Hippolytus ein Vergewaltiger ist oder nicht, ist ihm egal. Für ihn ist das Fortbestehen des Königshauses von höchster Priorität. Er drängt Hippolytus, die Tat zu leugnen, doch der weigert sich. Er begeht die unverzeihliche

---

Ich glaube, in dem Moment, in dem sie sich die Pulsadern aufschneidet oder eine Überdosis nimmt, ist sie mit einem Mal an sich angeschlossen und will weiterleben. Also fährt sie ins Krankenhaus. Ihr Leben ist eine endlose Folge von Selbstmordversuchen, die sie dann widerruft. Und so furchtbar das ist, so sehr kann ich es nachvollziehen. Es ergibt einen Sinn für mich.« Aus einem Gespräch mit Nils Tabert vom 8. Februar 1998. Abgedruckt in Marina Carr/Martin Crimp/Sarah Kane/Mark Ravenhill: *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er.* – Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2001, 10.

3 Sarah Kane: *Phaidras Liebe*; in: Marina Carr/Martin Crimp/Sarah Kane/Mark Ravenhill: *Playspotting. Die Londoner Theaterszene der 90er*, Szene Fünf, 51.

Sünde: »Fuck God. Fuck the monarchy.« (PL, Scene Six, 95) Übrigens, das legt der Text nahe, ist die unverzeihliche Sünde dabei »Fuck the monarchy«.<sup>4</sup>

Mit seiner Sturheit reißt Hippolytus nun tatsächlich das ganze Königshaus in den Abgrund. Und sein Vater, Theseus, der gerade rechtzeitig zurückkommt, um den Leichnam seiner Frau aufgebahrt zu finden, hilft ihm dabei.<sup>5</sup> Er mischt sich unter die Menge, die ihn aufgrund seiner langen Abwesenheit nicht als ihren König erkennt, und stachelt sie auf. Die Menge ist dabei in Feierstimmung, die Menschen haben sowohl einen Grill als auch ihre Kinder dabei – die Aussicht auf einen Lynchmord begeistert sie. Als Hippolytus aus dem Gefängnis zum Gerichtssaal geführt wird, reißt er sich los und wirft sich in die Menge. Ausgerechnet in den Armen seines Vaters landet er. Sie erkennen sich, Theseus schaut ihm in die Augen, küsst ihn auf den Mund und schleudert ihn dann mit den Worten »Kill him« (PL, Scene Eight, 100) in die Menschenmasse zurück. Mit dem Schal eines Kindes würgt ein Mann ihn, während eine Frau auf ihn eintritt. Als eine zweite Frau mit einem Messer auf ihn losgeht, wirft Strophe sich dazwischen. Der Hass richtet sich sofort gegen sie:

»MAN 1. Defending an in-bred.

WOMAN 1. What sort of a woman are you?

THESEUS. Defending a rapist.« (PL, Scene Eight, 101).

Eine, die einen Vergewaltiger verteidigt, ist nichts wert, darin ist sich die Menge sofort einig. Als Theseus sie deswegen inmitten der Menschenmasse vergewaltigt und ihr zuletzt die Kehle durchschneidet, freuen sich die Umstehenden darüber, dass sie das bekommt, was sie verdient und begleiten Vergewaltigung und Mord mit Freudenrufen. Nachdem Strophe tot ist, wendet sich die Menge wieder Hippolytus zu. Eine Frau zieht ihm die Hose runter und schneidet seine Geschlechtsteile ab. Sie wirft sie auf den Grill. Unter großem Gelächter nimmt ein Kind sie vom Grillrost und schleudert sie nach einem anderen Kind, das erschrocken schreit und die Flucht ergreift. Theseus nimmt nun das Messer und schneidet Hippolytus' ganzen Oberkörper auf. Seine Eingeweide werden von der Menge rausgerissen und ebenfalls auf den Grill geschmissen. Hippolytus Körper wird die ganze Zeit über getreten, mit Steinen beworfen und bespuckt. Hippolytus ist bei all dem noch immer bei Bewusstsein. Er sieht neben sich Strophes

4 Bevor der Priester geht, begeht auch er noch eine Sünde: er befriedigt Hippolytus oral.

5 Interessant ist dabei die Regieanweisung für die Szene, in der Theseus an Phaedras Leichnam steht: »He tears at his clothes, then skin, then hair, more and more frantically until he is exhausted. But he does not crie.« (PL, Scene Seven, 97)

Leichnam und sagt ihren Namen. In diesem Moment erkennt Theseus, wen er vergewaltigt und ermordet hat und »*recognises her with horror*« (PL, Scene Eight, 102, Regieanweisung). Die Menge hat sich im gewalttätigen Exzess entladen und verläuft sich. Der Aufstand ist vorbei. Nur Theseus bleibt. Er sitzt zwischen dem sterbenden Hippolytus, dem er noch mit auf den Weg gibt, dass er ihn nie gemocht hat (»*THESEUS*: Hippolytus. Son. I never liked you.« (PL, Scene Eight, 102)), und Strophes Leiche. Er entschuldigt sich bei ihr, beteuert, sie nicht erkannt zu haben, macht Hippolytus zum Zeugen seines Missverständnisses und durchschneidet sich mit einer plötzlichen Geste selbst die Kehle. Als Hippolytus zum letzten Mal die Augen öffnet, bringt er angesichts der die Leichen umkreisenden Geier noch ein Lächeln zustande. Sein letzter Satz:

»If there could have been more moments like this.« (PL, Scene Eight, 103)  
Dann lässt sich ein Geier auf Hippolytus nieder und beginnt seinen Körper zu fressen.

## II.

Der übergewichtige Königssohn, der in Passivität verharrt, ist in der Literaturgeschichte kein Unbekannter: blond und aufgedunsen ist in Wilhelm Meisters Fantasie auch schon Hamlet.<sup>6</sup> Doch während der Däne an einer Handlungslähmung leidet, weil er nicht mehr beurteilen kann, was wahr und was Trug ist, leidet Hippolytus einfach an Langeweile. Einem verwöhnten Riesenbaby gleich, hat er den Anschluss ans Leben verloren und ist unberührbar geworden. Weder Gefühl noch Verstand können ihn zu einer Handlung oder Haltung bewegen. Hippolytus kann sich weder dazu bringen, sich für ein Ideal oder einen Wert einzusetzen, da die Unbedingtheit jedes Ideals und jeden Werts verloren ist: weil

---

6 Wilhelm Meister erklärt Serlo und Aurelie, warum er sich nicht so recht wohl fühlt bei dem Gedanken, die Rolle des Hamlet besetzen zu müssen: »Je mehr ich mich in die Rolle studiere, desto mehr sehe ich, daß in meiner ganzen Gestalt kein Zug der Physiognomie ist, wie Shakespeare seinen Hamlet aufstellt. [...] Zuvörderst ist Hamlet blond, [...]. Als Däne, als Nordländer ist er blond von Hause aus und hat blaue Augen. [...] Ihm wird das Fechten sauer, der Schweiß läuft ihm vom Gesichte, und die Königin spricht: Er ist fett, laßt ihn zu Atem kommen. Kann man ihn sich da anders als blond und wohlbehäglich vorstellen? [...] Paßt nicht auch seine schwankende Melancholie, seine weiche Trauer, seine tätige Unentschlossenheit besser zu einer solchen Gestalt, als wenn Sie sich einen schlanken, braunlockigen Jüngling denken, von dem man mehr Entschlossenheit und Behendigkeit erwartet?« Johann Wolfgang Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. – Frankfurt a.M./Leipzig: Insel 1980, 316.

seit dem Zerbrechen der antiken Sittlichkeit und der Freisetzung des Subjekts nichts mehr letzt-begründet oder letzt-rechtfertigbar ist. Auch die Wahrhaftigkeit des Gefühls ist ad absurdum geführt: das wahre Ich der Liebe, der Freundschaft oder der Kunst, gibt es nicht. Die letzten, tiefsten Wahrheits- und Wahrhaftigkeitsansprüche können in unserer Welt nicht geklärt werden. Für Hippolytus ist deswegen alles relativ. Relativ egal.

Was da fressend und onanierend auf der Bühne hockt in einem Brei aus überzuckertem Fertigfraz und hirnlosem Medienmüll, ist die Angstneurose meiner Generation. Wir müssen alles differenziert betrachten. Wir hoffen, dass es vernünftige Lösungen gibt, trauen der Vernunft aber nicht mehr allzu viel zu. Gehen wir für ein Ideal auf die Straße, entscheiden wir uns für eine Seite, in dem Bewusstsein, dass diese Entscheidung eine Verkürzung mit sich bringt. Die guten alten Verhaltensoptionen, die alle doch dadurch motiviert sind, das Gute, das Richtige zu tun und seinen Platz in der Gesellschaft zu finden, geehrt und anerkannt zu sein: sie gelten nicht mehr absolut. Doch der Mensch ist Großes gewohnt: nur von Absolutem will er sich leiten lassen. Das Damoklesschwert der Untätigkeit, der Entscheidungslosigkeit, des Zynismus schwebt über uns. Für Hippolytus gibt es keinen Ausweg, keinen Rückweg, keine Rückanbindung. Er steckt in der Sackgasse der Lethargie – noch nicht mal zu einer Depression reicht es bei ihm, nur Übergewicht und Unfreundlichkeit kann der Arzt feststellen.

Unsere Schrecken sind nicht mehr die jähzornigen Götter der Antike oder die mächtigen Könige. Unser Schrecken ist in uns und nicht mehr in der Außenwelt. Unsere Frucht sind Leere und Taubheit. Mit beklemmender Meisterschaft bringt Sarah Kane unsere Dämonen auf die Bühne. Hier wird noch einmal sehr deutlich, wie Erfahrungen von Leid und Schmerz Thema in der Kunst sein können und Erfahrungen ermöglichen können, die durch sprachlich-vernünftige Beschreibungen uneinholbar wären. Die Diskrepanz wird noch größer angesichts der Tatsache, dass die Erfahrung von Leid hier ja nur indirekt dargestellt wird: Hippolytus, der die Hauptfigur von *Phaedra's Love* ist, leidet ja an gar nichts. Es passt deshalb, dass er im ganzen Stück nicht einmal schreit, nicht einmal also seinem Leiden, das der Zuschauer sieht, Ausdruck verleiht, weil es für ihn nichts gibt, was sich in einem Schrei Luft machen könnte.

Hippolytus schreit nicht, weder in den Regieanweisungen (und Sarah Kane war sehr konservativ, was die Werkgetreue ihrer Stücke hinsichtlich der Aufführung angeht), noch in der Inszenierung von Christina Paulhofer an der Berliner Schaubühne aus dem Jahr 2003. Paulhofer hat *Phaedra's Love* eingebettet in Versatzstücke aus anderen Bearbeitungen des Stoffs um Phädra und Hippolyt, doch der Kern der Aufführung ist original Kane. Die Verlorenheit der Helden unterstreicht Paulhofer gelingend durch stete Einblendungen von unverständlich

bleibenden Gesprächsfetzen oder durch das Einsetzen eines Echos, das das Gesagte in einer Mehrstimmigkeit nahezu untergehen lässt. Gerade die Aussparung des Schreis, das Eintreten der Stille in der sonst lauten mit vielen akustischen Feinheiten und Musik arbeitenden Inszenierung, macht dabei Eindruck. *Phaedra's Love* ist bedrückend, man möchte schreien. Fast erlösend wäre es, wenn auf der Bühne nun endlich mal jemand schriee: ganz anders als bei Castorfs Kокаïn liegen hier die Gründe ja auf der Hand. Durch die übertriebene Gewalt wird ein physischer Ekel im Zuschauer wach, der sich körperlich manifestiert: es schaudert einen, man bekommt Gänsehaut, irgendwann kommt unwillkürlich die Übelkeit. Das, was auf der Bühne passiert, ist definitiv zu viel, zu schamlos, zu blutig, zu erniedrigend.

Hippolytus hat die Fähigkeit verloren, Anteil an etwas zu nehmen. Verkörperpert wird das auch im Verlust des Körpergefühls: in der Bedeutungslosigkeit von Sex. Immer wieder betonen die Regieanweisungen, dass der Koitus für Hippolytus ohne Freude passiert (der Zuschauer erlebt während des eher kurzen Stücks auch immerhin drei mit), immer wieder betont er in den Dialogen, dass Sex für ihn kein Vergnügen ist, sondern eine Weise, sich die Zeit zu vertreiben, das Warten zu verbringen. Hippolytus ist taub geworden für die Signale seines Körpers, Berührungen berühren ihn nicht mehr. Dabei ist er offen bis zur Unanständigkeit, er hat keine Privatsphäre und kennt weder Scham für sich noch für andere. In ihm begegnet uns ein ganz anderer Held als bisher: Hippolytus bricht mit allem, was bei den anderen Helden noch Voraussetzung war: er wird nicht gemessen an der Vorstellung eines gelingenden Lebens oder an moralischen Kriterien. Niemand erwartet etwas von Hippolytus. Weder gesellschaftliche Strukturen noch ein individuelles Streben nach einem guten Leben setzen ihm Maßstäbe, an denen er sich messen könnte oder müsste.

Hippolytus' Stummsein ist dabei etwas anderes als das Verstummen, das Hegel in der romantischen Kunst diagnostiziert: Während er den Schmerz für in der Kunst eben nicht darstellbar hält und damit die Grenzen der Kunst aufzeigt,<sup>7</sup>

---

7 Hilmer zum Dilemma der Darstellbarkeit von Schmerz bei Hegel: Die Kunst »teilt mit jeder anderen Entäußerung von Schmerz das Problem, daß sie ihn, nicht erst durch die Art der Darstellung, sondern schon durch ihr Vorhandensein verharmlost (da sie ja als Äußerung auch Milderung anzeigen). Der ›unendliche Schmerz‹ des Geistes, der Hegel zufolge Innerlichkeit konstituiert, kann also schon deshalb nicht darstellbar sein, weil er als darstellbar nicht mehr unendlich wäre. Das Verstummen wird daher zur wesentlichen Äußerungsform einer Innerlichkeit, die sich ausdrücklich nicht artikuliert.« Brigitte Hilmer: *Scheinen des Begriffs*, 199. Das Auseinanderfallen zeigt damit einen Mangel an Darstellbarkeit an, anstatt ihn zu heilen.

bleibt Hippolytus stumm, weil er stumpf ist, weil er nichts empfindet. Diese Empfindungslosigkeit ist der Schmerz, der hier vor Augen geführt wird: mit großer Intensität übrigens. *Phaedra's Love* zeigt so gerade das Gegenteil von Hegels Argument: Es zeigt ein Subjekt, das zu abgestumpft ist, um die Grenzen der Kunst überhaupt ausschöpfen zu können und die Kunst damit bereichert mit einer neuen Figur: dem passiven Helden. Der bleibt stumm, tatlos und empfindungslos und produziert damit eine ungeheure Leere auf der Bühne. Diese Leere macht eines überdeutlich: der Schrei wäre eine Leistung. Der Schrei *ist* eine Leistung. Weil er einer Positionierung gleichkommt, einem Aufbegehren, einem Anklagen. Der Schrei ist eine Aktion. Eine Lebensleistung.

### III.

Indem nun das auf der Bühne dargestellt wird, verkehrt sich die Abwesenheit von Leben und Leid, die Thematik ist in *Phaedra's Love*, in eine Leiderfahrung. Diese Leiderfahrung, und das ist frappierend, macht dabei nicht Hippolytus, sondern der Zuschauer. Das tragische Subjekt wandert so von der Bühne hinein ins Publikum – und droht damit das Ende der Tragödie mit sich zu bringen, denn im Zuschauerraum wird das Tragische verloren gehen. Die Erfahrung, die der Theaterbesucher in *Phaedra's Love* macht, unterscheidet sich dabei von herkömmlichen. Die Darstellung des Schrecklichen ist hier nicht mehr schön, sondern tatsächlich ein Horror. Auf der Bühne gibt es keinen Repräsentanten mehr, mit dem sich der Zuschauer identifizieren kann. Das Theater avanciert vom Darstellungsapparat zum Herstellungsapparat: Hergestellt wird hier Lebendigkeit. Eine Lebendigkeit, die nicht nur – zu guter Letzt – Hippolytus auf der Bühne zu spüren bekommt, sondern auch der Zuschauer. Denn der wird mit einer anderen Dringlichkeit ins Spiel gebracht, wenn sich das Subjekt auf der Bühne in seinem alptraumhaften Tod, in seiner Zerstückelung und Auseinanderrüttlung selbst überschreitet. Der Zuschauer leidet an dem, woran Hippolytus nicht leidet: an der Leere des dargestellten Subjekts. In ihm sehen wir unseren eigenen Alpträum. Doch anders als Homburg wissen wir, dass wir hier träumen.

Das Horrorszenario auf der Bühne birgt die Gefahr der Distanzlosigkeit zwischen Bühnengeschehen und Zuschauerraum. Doch es verliert sich nicht in ihr. Durch die Erfahrung des Zuschauers, sein Hineingezogenwerden, das hier radikalisiert stattfindet, da der Zuschauer anstelle der Bühnenfigur empfindet, wird die ästhetische Sphäre unterbrochen. Doch diese Unterbrechung geschieht selbst nur aus der Distanz des Zuschauenden heraus. Denn der Zuschauer kann nur für und anstelle des Hippolytus fühlen, weil er weiß, dass er ein anderer ist: er identifiziert sich nicht mit Hippolytus, sondern er sieht und fühlt Hippolytus' Man-

gel, ohne ihn als den eigenen zu begreifen. Denn wir sind nicht wie Hippolytus. Uns hat das Leben umgarnt, uns hat es feinfühlig gemacht, uns hat es Angst haben lassen: wir können fühlen. Unser Leben unterliegt dem Anspruch, ein gelingendes Leben zu sein. Auch wenn wir nicht mehr an absolute Werte und Ideale gebunden sind, haben wir nicht den Anspruch verloren, das Gute und das Richtige zu sagen und zu tun. Indem wir gelernt haben, zu handeln und zu scheitern, hat der Schmerz einen Platz in unserem Leben und verhindert damit die Gefühllosigkeit, die Hippolytus' Lähmung bedingt. In unserem Leben gibt es den Schrei.

Nur deshalb können wir uns einlassen auf Hippolytus: weil wir nicht so sind wie er. Weil in uns neben der Fähigkeit zur vernünftigen Erkenntnis die zur intuitiven Erkenntnis besteht, die uns begreifen lässt, was nicht sagbar ist, und uns zeigen kann, was sonst nur behauptet werden könnte. Einem Theater wie *Phaedra's Love* stünden wir ohne diese Fähigkeit einzig befremdet gegenüber, denn die Inszenierung der Gewalt und des Ungeheuerlichen, hier des Ungeheuerlichen der Abwesenheit des Lebens, verschließt sich dem verstehensmäßigen Nachvollzug, dem rationalen Zugang. In der Pervertierung und Entleerung des Heldenbegriffs, begreifen wir, wie wir nicht sind und erkennen den Schrei als einen Zug, der unser Wesen mit ausmacht, der uns ausdrückt und uns rückanbindet an das Leben.