

**Unordnung im Sinnlichen**  
**Zum politischen Theater René Polleschs**

Inauguraldissertation  
zur Erlangung des Grades eines Doktors der Philosophie  
im Fachbereich Neuere Philologien (10)  
der Johann Wolfgang Goethe-Universität  
zu Frankfurt am Main

von

Karen Knoll

aus  
Frankfurt am Main

2010

## **Inhalt**

|  |    |
|--|----|
| Ein Bild am Anfang   | 6  |
| <b>I. Person-Werk-Kontext</b>  | 9  |
| Eine Art Chronologie   | 9  |
| Vom Komödientönig zum Politischen Dramatiker   | 9  |
| Theater der Selbstreflexion in der vernetzten Welt   | 15 |
| Die Berliner Szene   | 20 |
| Schreien, Flüche und (Un)Orte  | 23 |
| Die Gefahr der Vereinnahmung durch den Kulturbetrieb   | 26 |
| <b>II. Zur Frage des Politischen: Eine erste Annäherung</b>  | 30 |
| Langeweile als ein Indikator für das Politische bei Pollesch   | 30 |
| Was die Regel unterbricht: Zur politischen Dimension   | 32 |
| <b>III. Zur Auswahl der Stücke und Aufführungen</b>  | 34 |
| Heidi Hoh I-III  | 34 |
| Allgemeine Charakteristika der 'Serie'   | 34 |
| Heidi Hoh I  | 37 |
| Heidi Hoh II: <i>Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr</i>  | 40 |
| Heidi Hoh III: <i>Heidi Hoh – die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein, die Heidi Hoh hat</i> | 43 |
| Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiß-Hotels nach Lorenz, Kuster, Boudry                                  | 45 |
| Der Leopard von Singapur von René Pollesch nach Katja Diefenbach   | 49 |
| Cappuccetto Rosso  | 52 |
| <b>IV. Unterbrechung des Politischen oder das Politische als Unterbrechung? Eine Vertiefung</b>                | 57 |
| Lehmans Konzeption des politischen Theaters  | 60 |

|   |     |
|---|-----|
| Schilderung einer Situation   | 64  |
| Fortsetzung   | 67  |
| Jacques Rancière – eine Folie für Pollesch?                               | 70  |
| Bedeutungsverschiebungen  | 82  |
| <b>V. Kritik der Repräsentation</b>                                       | 90  |
| Diskursträger und Gefühlsmaschinen – Polleschs paradoxe Figurenkonzeption | 90  |
| Polleschs Repräsentationsbegriff  | 92  |
| Die unterschiedlichen Formen und Qualitäten der Präsenz                   | 103 |
| Unerwartetes präsentieren   | 106 |
| Körperlichkeit  | 109 |
| "Übergangssituation"  | 112 |
| Professionalität/Popularität  | 113 |
| Dekonstruierte und konstruierte Körper                                    | 115 |
| Kamera und Film   | 116 |
| Von Körpern und Texten  | 121 |
| Beispiel 1: Vierzig Jahre keinen Schlaf                                   | 125 |
| Beispiel 2: Aber ich bin ja nicht gern Zuhause                            | 132 |
| <b>VI. Das Textsubstrat</b>   | 136 |
| Spezifische Theatralität in den Texten Polleschs                          | 137 |
| Sprach- und Szenenbeispiele   | 139 |
| A: Sichtbarmachen durch Wiederaneignung                                   | 139 |
| B: Die Resignifizierung verletzender Worte                                | 141 |
| Hysterie I  | 141 |
| Wortspielerische Möglichkeiten  | 150 |
| Hybride Wortverbindungen und ein Hauch von Poesie                         | 151 |
| Fremd-Sprache   | 155 |

|   |     |
|---|-----|
| VerDichten und Verknappen   | 155 |
| Wiederholung  | 156 |
| Erinnerung als Wiederholung   | 160 |
| Variierende Wiederholung  | 162 |
| HALTS MAUL, DU FICKSAU!   | 163 |
| Scheiss-Webadressen   | 165 |
| Joe Ortons obszöne Welt   | 169 |
| <b>VII. Ästhetik des Bühnenbildes: Requisiten und Kostüme</b>   | 172 |
| Hyperreale Maschinenparks   | 175 |
| Tellerwärmer  | 177 |
| Antirepräsentations-Technik   | 179 |
| Verdichten mit Requisiten   | 182 |
| Requisiten als verbindende Elemente zwischen Film und Bühne   | 184 |
| Bert Neumanns Realismus   | 185 |
| Der Zuschauerraum als Ort politischer Handlung  | 188 |
| <b>VIII. "Ich will sehen, wie Soap-Darsteller an ihre Grenzen stoßen":<br/>Film, Videoclip und Daily Soap</b> | 191 |
| ICH WILL EINEN FILM SEHEN<br>Motive und ihre Movies   | 193 |
| Die Wirkmacht von Bildern   | 196 |
| Die Suche nach neuen Bildern: Hey there, little insect  | 203 |
| Medialer Schwindel  | 204 |
| Das mediale Labyrinth oder explizite und implizite Systemerwähnung als<br>Schnitzeljagd der Subjektivitäten   | 206 |
| Modifikation des Sichtbaren   | 211 |
| Die gemeinsame Bühne  | 213 |
| Bibliographie   | 216 |

## **Zitierweise**

**Für folgende Stücke Polleschs werden im Text Abkürzungen verwendet**

**Cappuccetto Rosso (CR)**

**Heidi Hoh (HH I)**

**Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr (HH II)**

**Heidi Hoh – die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein, die Heidi Hoh hat (HH III)**

**Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiß-Hotels (IdZ)**

**Der Leopard von Singapur (LS)<sup>1</sup>**

---

<sup>1</sup> *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* ist erschienen in: René Pollesch, *www-slums*, Reinbek bei Hamburg 2003; *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiß-Hotels* in: *Wohnfront 2001-2002*, Berlin 2002; *Der Leopard von Singapur* in: Leonore Bliedernicht (Hg.), *Zeltsaga. René Polleschs Theater 2003-2004*, Berlin 2004; *Cappuccetto Rosso* in: René Pollesch, *Liebe ist kälter als das Kapital*, Reinbek bei Hamburg 2009.

"Diese Vorrichtung, die so unglaublich stark ist, dass man nicht an die Abbildung des speziellen Lebens herankommt, muss torpediert werden."<sup>2</sup>

### **Ein Bild am Anfang**

Pollesch steigt aus dem Taxi und sieht sich selbst an

**POLLESCH.** Auf einem Banner oben an der Außenfassade der Volksbühne ist es weit hin zu lesen. Kommt man vom Alexanderplatz und läuft auf die Volksbühne zu oder fährt mit der S-Bahn am Alexanderplatz vorbei und blickt in Richtung Rosa-Luxemburg-Straße, dann sieht man überdeutlich nur ‚den einen Namen‘. Gesetzt in den großen versal und fett gesetzten Lettern der von Bert Neumann entworfenen Volksbühnen-Ästhetik. Schnörkellos, aber präsent. Es ist der Beginn der Spielzeit 2008/2009. Die Premiere von *Tal der fliegenden Messer* steht unmittelbar bevor. Eine Produktion, die im Sommer als Koproduktion mit dem Ringlokschuppen Mülheim an der Ruhr und der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 im Rahmen der Ruhrtriennale ebenfalls in dem Rollenden Road-Show Zelt, das nun neben der Volksbühne platziert ist, uraufgeführt wurde und dem Volksbühnen-Publikum als Premiere geboten wird.

Mit dem weithin sichtbaren Banner, auf dem nichts weiter steht als der eigene Name, scheint die für Polleschs Arbeit konstitutive Selbstreferentialität ganz buchstäblich ihren Höhepunkt zu erreichen. Doch als ich die Aufführung *Tal der fliegenden Messer* verlasse, fährt genau vor mir ein Taxi vor und entlässt seinen Fahrgast: René Pollesch! Er hält eine Kamera in der Hand und filmt den Kulissen-Aufbau, die Zirkuswagen mit den großen Gefühlen HASS und LIEBE auf den Außenwänden, hält das Objektiv in Richtung der heraus strömenden Gäste, läuft mit der Kamera in der Hand seiner Produktion entgegen – Selbstreferentialität hört niemals auf und lässt sich schon gar nicht nur in einen Namenszug auf die Fassade bannen. Diese Szene, die sich weitgehend unbemerkt von den meisten Zuschauern vor der Volksbühne abgespielt haben dürfte, könnte für jene, die dennoch Zeugen dieser Live-Situation geworden sind, auch eine Fortsetzung oder eher der Abspann des gerade beendeten Stücks sein. Denn auch dort fährt ein Taxi ununterbrochen durch die Straßen um die Volksbühne herum, was wiederum live auf eine Leinwand in den Zuschauerraum projiziert wird. Nun also erlebt man, wie alles noch einmal von außen gefilmt wird und es beschleicht einen ein merkwürdiges Gefühl bei dem Gedanken, dass der Regisseur dieses Stücks mit dem

---

<sup>2</sup> René Pollesch, "'Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina'. René Pollesch über Geschlechterbeziehungen, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags", in: Frank-M. Raddatz (Hg.), *Brecht frißt Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 209.

Taxi durch das abenddunkle Berlin gefahren ist, während man als Zuschauer seines Stücks doch seine Darsteller wiederholt in Taxis ein- und aussteigen sieht. Die Straße, die beim Verlassen des Theaterraums schlicht den ‚Wirklichkeitsraum‘ des Besuchers darstellt, jenes Terrain also, das dem abgezielten Platz des Theaters (ein Platz, der in diesem Fall von beschrifteten Planwagen eingegrenzt wird) entgegensteht, würde so unerwartet in Frage gestellt und erweitert sich zur Darstellungsfläche des Stücks. Polleschs Kameraauge absorbiert die Wirklichkeit vor dem Theater und führt sie, davon ist auszugehen, einer weiteren theatralen Bearbeitung zu. So ergibt sich durch diese zufällige Begegnung des aus dem Taxi steigenden Pollesch, der die Kamera auf seinen abgespielten Abend richtet, ein geeignetes, ein reales Bild, das Polleschs Involviertheit in seine Aufführungen über eine andauernde Selbstreflexion sichtbar macht. Und es ist ein Bild das paradigmatisch ist für den Ansatz seiner Theaterarbeit.

Am Anfang dieser Aufführung stellte sich ob der übergroßen Omnipräsenz des Namens ein gewisses Unbehagen ein. Steht Pollesch hinter diesem Namenskult? Es ist nicht nur das große Banner an der Fassade der Volksbühne auch innerhalb der Wagenburg fallen einem die Plakate auf, die nur den Namen Pollesch featuren. Beschäftigt mit dem Kampf um die wenigen noch freien Decken, die man an diesen spätsommerlich kühlen Abenden im Freien unbedingt braucht und die von der Volksbühne nicht in ausreichender Zahl auf die Stühle verteilt wurden, und abgelenkt von der wie immer lauten und einnehmenden Einlassmusik, vergisst man bald die aufkeimende Kritik, die man an dieser Form der wahrhaft plakativen Selbstdarstellung doch irgendwie vorzubringen hätte und lässt sich in den Abend reinziehen.

Man muss gar nicht lange warten, dann erhält man in der gewohnt diskursiven Darstellungsform Polleschs eine Erklärung für so viel ausgestelltes Selbst! Eines der ersten Messer, das da geworfen wird, fliegt nämlich auf den omnipräsenten Filmemacher und Publizisten Alexander Kluge. Der erhielt im April 2008 den Ehrenpreis des Deutschen Filmpreises durch die Deutsche Filmakademie. Kluges Dankesworte richten sich zunächst an sein Team. Denn ein Film würde niemals allein gemacht, sondern immer von einem Team bemerkt er, bevor er wieder auf sich und seine Verdienste um den deutschen Film zu sprechen kommt.<sup>3</sup> Nina Kronjäger (N) kommentiert diese Rede in ihrer Replik bissig: "Aber sein Anfangsgerede vom Team kommt mir wie Wohlwollen vor, das wohlwollend beklatscht wird, und irgendwie ist es nämlich immer noch nicht in ihm angekommen, dass das Kollektiv nicht mit Wohlwollen zu kriegen ist, da sagt man nämlich nach zehn Minuten doch nur wieder den

---

<sup>3</sup> Zitiert nach einem Videomitschnitt auf YouTube ([www.youtube.com/watch?v=T-ADL49L89s](http://www.youtube.com/watch?v=T-ADL49L89s)), aufgerufen am 10. Juni 2009.

einen Namen. Der, der über dem Plakat steht. Hier zum Beispiel!"<sup>4</sup> Kronjäger zeigt in diesem Augenblick auf die Plakate, auf denen Polleschs Name steht.

Was geschieht hier? Man kann es verkürzt so sagen: Eine kritisierte Praxis wird nachgestellt, wird gleichsam imitiert und in der ästhetischen Imitation und Nachstellung entlarvt und damit in ihrer Wirkung eventuell gebrochen. Eventuell, weil das Durchschauen der kritischen Absicht letztlich dem Rezipienten überlassen werden muss, der das Zitat der zu kritisierenden Praxis nicht ernst nehmen darf oder zumindest als bloßes Zitat durchschauen muss. Wenn Pollesch überall "Pollesch-Plakate" aufhängt, macht er Kluge nach, aber er will einen anderen Effekt erzeugen. Er bedient sich einer in seinen Augen gängigen Praxis, nämlich der Überhöhung des künstlerischen Subjekts unter Vernachlässigung des Teams, rückt sie aber als Zitat aus ihren normalen Kontexten und schafft damit einen Raum, in dem die Praxis als Praxis erkannt und zugleich gebrochen werden kann. Wenn die Rezipienten mitmachen (ein Restrisiko bleibt), dann stellt sich Pollesch, das Subjekt, aus und destruiert sich in der Ausstellung. Und ist das nicht auch ein politischer Akt, der sich am Subjekt vollzieht und nur an ihm vollziehen kann? Man könnte fast sagen, dass auf diese Weise die Unterdrückten oder Stimmlosen anderen, in diesem Fall das Team, wieder in den Horizont der Aufmerksamkeit rücken. Sie sind es schließlich, die mit dem Finger auf das Plakat zeigen, sie sind es, die ihre Stimme erheben und sich einklagen, wie indirekt und vermittelt auch immer. So entsteht, zumindest temporär, eine Gemeinschaft, die sich vielleicht sogar auf das Publikum ausweitet. Die Konzentration auf das sich selbst heroisierende Künstlersubjekt kann ja nur gelingen, wenn das Publikum mitmacht, so wie seine Brechung nur gelingen kann, wenn der ironisierende Charakter des Zitats verstanden wird. Wie gesagt, ein Restrisiko bleibt, Reaktionen lassen sich nicht programmieren. Mit Pollesch über Pollesch hinaus, das ist das Programm auch dieser Arbeit. Sie muss folglich mit Pollesch anfangen – und über Pollesch hinausgehen.

---

<sup>4</sup> René Pollesch, *Tal der fliegenden Messer*, zitiert nach Rowohlt Textmanuskript, S. 244.

## I. Person-Werk-Kontext

### Eine Art Chronologie

Was in diesem Abschnitt folgt, kann, wie - es eine Arbeit über einen der produktivsten Theatermacher entspricht - nur eine angedeutete und keine vollständige Werkchronologie sein. Pollesch hat mittlerweile in so kurzer Zeit eine so große Vielzahl von Stücken inszeniert, dass jeder Versuch einer vollständigen Übersicht im Augenblick der Niederschrift schon wieder veraltet ist. Ich möchte stattdessen, anhand der in dieser "Skizze einer Werkschronologie" genannten Arbeiten, einzelne Stilmerkmale und Themenschwerpunkte einführen und beziehe mich dabei nur auf die Stücke, die für meine Arbeitsinteressen relevant sind. Im Zuge dieser eher lose gehaltenen Erläuterung wesentlicher Merkmale der Arbeit Polleschs werden dann die Lehrer und künstlerischen Vorbilder genannt, die ihn und seine Arbeit am stärksten geprägt haben. Schließlich gehe ich auf die gegenwärtige Rezensionslage ein, die, wie sich zeigen wird, an einen Punkt gelangt ist, der es lohnenswert erscheinen lässt, Polleschs Theater einer politischen Analyse zu unterziehen.

### Vom Komödienkönig zum Politischen Dramatiker

Pollesch ist nicht immer der politische Autor und Regisseur gewesen, als den ich ihn in dieser Arbeit vorstellen will. Eine kurze Erinnerung an seinen Werdegang kann das zeigen. "Meine Möglichkeiten in der deutschen Theaterlandschaft sind eingeschränkt. Es wird immer vor allem Leute geben, die mit dem, was ich mache, nichts anfangen können und ich mit dem nichts, was sie machen", so René Pollesch im Mai 2000 in einem Interview mit Aenne Quinones als Antwort auf ihre Frage, wo er denn in den gegenwärtigen Theaterstrukturen Möglichkeiten sehe, seine Position überhaupt zu definieren.<sup>5</sup> Nur zwei Jahre später stellt Jürgen Berger, Theaterrezensent der *Süddeutschen Zeitung*, Pollesch eine Frage, die Polleschs Einschätzung völlig *ad absurdum* führt: "Sie sind derzeit omnipräsent. Wird Ihnen nicht langsam schwindelig?"<sup>6</sup> Nicht nur die Fragen hinsichtlich des Bekanntheitsgrades und der Auftragslage Polleschs könnten unterschiedlicher nicht sein, auch die Medien, in denen die Fragen auftauchen, lassen den Schluss zu, das Pollesch seinen Off-Status in der Nischenkultur gegen einen überregionalen Kult-Status ausgetauscht hat. Das Gespräch zwischen der

---

<sup>5</sup> Aenne Quinones im Gespräch mit René Pollesch, in: *reich und berühmt*, Berlin 2000, S. 14 (Programmheft).

<sup>6</sup> Jürgen Berger, "Ich bin ein Supermarkt. Subjekt zu verkaufen. René Pollesch über sein rasendes Theater der Selbstaussbeutung", in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.5.2002.

Kuratorin und seiner heutigen Dramaturgin und Volksbühnenproduzentin Aenne Quinones und René Pollesch war ein Beitrag für die Programmzeitschrift zum Produktionsfestival der Freien Gruppen *reich und berühmt*. Handelte es sich zunächst noch um ein mehr oder weniger theaterinternes Medium, so ist nun mit der *Süddeutschen Zeitung* eine auflagenstarke bundesweit vertretene Zeitung an der Theaterarbeit Polleschs interessiert. In einer wenig mutigen und ebenso wenig investigativen Medienlandschaft ein untrügliches Zeichen dafür, dass ein breites Interesse an der Person Polleschs und an seiner Arbeit besteht. Es sei darauf hingewiesen: Das verdienstvolle, ja legendäre Performancefestival, das 1996 von Aenne Quinones und Kathrin Tiedemann ins Leben gerufen wurde, um neue künstlerische Formen zu erproben und zu entwickeln, gibt es seit 2003 – aus finanzpolitischen Gründen – nicht mehr. Aber aus dem Festivalnamen *reich und berühmt*, der so frech-ironisch mit dem Status seiner unbekanntenen Teilnehmer spielt, ist rückblickend so etwas wie ein Orakel für Polleschs Zukunft geworden. Mehr noch, die Leute, die mit dem, was Pollesch macht, "nichts anfangen können", scheinen nicht sehr einflussreich gewesen zu sein, denn schon bald nach seinem Erfolg mit *Heidi Hoh*, der Telearbeiterin, reiht Pollesch Uraufführungen in der ganzen Republik und auch darüber hinaus in bemerkenswert schnellem Tempo aneinander. Das heißt, manchmal fallen angekündigte Uraufführungen auch urplötzlich aus, was unterschiedliche Gründe hat. Nicht selten aber ist Pollesch einfach nicht fertig geworden, da er mittlerweile an mehreren Projekten und Orten gleichzeitig arbeitet.

Pollesch ist nun also das, was man einen erfolgreichen Regisseur nennt. Angefragt von allen Häusern der Republik, programmiert für die wichtigsten Festivals und präsent auf allen Ebenen des Kulturbetriebes.

Geboren 1962 im Hessischen Friedberg, gehört Pollesch mit zu den ersten Absolventenjahrgang des 1983 gegründeten Instituts für Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen. Bis zu seinem Abschluss im Jahre 1989 entstanden an der Gießener Probebühne etwa zwanzig Arbeiten. Mit der 1986 entstandenen Produktion *Ich schneide schneller 1 A* gibt es dann auch schon den Beginn der "Serien-Produktion", die sich mit *Ich schneide schneller 1 B* (1987), *Ich schneide schneller 2* (1988), *Ich schneide schneller 3* und *Ich schneide schneller 4* (1993) außerhalb der Probebühne in den Theaterräumen der Stadt Heidelberg (produziert von seiner eigenen Theatergruppe "Theater Montage Frankenthal") und der TAT Probebühne fortsetzt und 1998 sogar für das Format *Das Kleine Fernsehspiel* im 3Sat/ZDF produziert wird.

Seit 1990 arbeitet Pollesch außerhalb der Gießener Probebühne. Er beginnt zunächst mit der von ihm gegründeten Theatergruppe "Theater Montage Frankenthal" in einem kleinem

Theater in Frankenthal (Pfalz). Nur zwei Jahre später, 1992, ermöglicht Tom Stromberg als damaliger Intendant des TAT (Theater in Turm) Pollesch in Frankfurt an der Probebühne in der Daimlerstraße die Realisierung seines Textes *Daheimsb – Eine Familienserie 1-3* in der Regie von Wolfgang Hoffmann und vier Monate später die Realisierung des Stücks *Splatterboulevard*, das Pollesch dann in eigener Regie inszeniert.

Es folgt zunächst einmal eine Phase der formellen Arbeitslosigkeit, in der sich Pollesch mit diversen Übersetzungen und Drehbuchredaktionen über Wasser hält und gleichzeitig intensiv an seinen Texten arbeitet. Eine Erfahrung, die Pollesch Selbstverständnis sehr prägt und auf die er wiederholt zu sprechen kommt, wenn es um seinen gegenwärtigen Erfolg geht. Zuletzt spielt er darauf in einem Gespräch mit dem Entertainer und Moderator Harald Schmidt in der Wochenzeitung DIE ZEIT an. So antwortet Pollesch auf die Frage des Zeit-Journalisten Peter Kümmel, wie sehr ihn trotz seines jetzigen Erfolges die Existenzangst jage: „Ich hab jetzt zum Beispiel keine Angst davor, dass man sich nicht mehr für mich interessiert, denn das hab ich schon mal erlebt. Ich konnte früher schon mal eine Zeit lang gut arbeiten, und dann hörte das plötzlich auf.“<sup>7</sup>

Dabei ist der Umstand, dass er zuhause arbeitet, wenn man es rückblickend betrachtet, eine wahrhaft reiche Erfahrung, die er in seinem ersten Erfolgsstück, *Heidi Hoh*, erfolgreich verwertet. Das offizielle Werksverzeichnis setzt sich erst einmal mit dem Datum Juli 1998 fort und offenbart, was Pollesch auch bestätigt, dass es sechs Jahre waren, in denen er "mit dem Theater fast gar nichts zu tun hatte".<sup>8</sup> Pollesch bringt in der kleinen Nebenspielstätte der Volksbühne Berlin, dem Prater, 1998 sein Stück *Drei hysterische Frauen* zur Uraufführung, in der darauf folgenden Saison wird am Berliner Ensemble das Stück *Superblock* uraufgeführt. Und während im Mai 1999 in einer szenischen Lesung am Schauspielhaus Leipzig sein Stück *Globalisierung und Verbrechen* vorgestellt wird, feiert im gleichen Monat, nämlich am 15. Mai, der erste Teil von *Heidi Hoh* im Podewil Berlin im Rahmen des Nachwuchsfestivals *reich und berühmt 1999* seine Premiere (es folgen weitere Stücke: *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* und *Die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein, die Heidi Hoh hat*). Dieses Stück ist wie eine Zäsur in der Arbeit Polleschs, denn es etabliert Pollesch als ernststen Autor. Noch im 1997 erschienenen Arbeitsbuch *Stück-Werk* von *Theater der Zeit* betitelt der Publizist und Kritiker Arnd Wesemann seinen Text über René Polleschs Arbeit mit "Der König der Komödien". Von einer "'Witzrate' bis zu einem Gag alle zehn Sekunden" ist da zu lesen, und wenn Wesemann die Rezeptionshaltung des Publikums

---

<sup>7</sup> Peter Kümmel, „Geld? Nein, Weiber, Männer, Orgien!“ in: *Die Zeit*, 30.8.2012, Nr. 36

<sup>8</sup> Peter Wagner, "Regisseur Prekär: René Pollesch zeigt auf der Bühne, wie wir uns ausbeuten" (Interview abrufbar unter <http://jetzt.sueddeutsche.de/texte/anzeigen/368116>, Stand 20.09.09).

beschreibt, das sich, um keinen Witz zu versäumen, "auf die Schultern der Vordermänner" lehnt, um besser zu hören, weil die andere Hälfte "vor Lachen so lauthals schrie", dann merkt man allein daran, dass sich die Qualität der Stücke verändert hat.<sup>9</sup> Auch wenn dem Zuschauer das Lachen in Polleschs Stücken fortan nicht gleich im Halse stecken bleibt, hat Pollesch seinen Stücken doch das Primat der Pointen genommen und es durch einen theoriegetränkten, komplexen und assoziationsreichen Text, der sich auf das Subjekt und die ihm umgebenden Zustände konzentriert, ersetzt. Das Boulevardformat des Grand Guignol, in dessen Tradition Polleschs erste Inszenierungen stehen, wird gegen das mediale Format der Soap getauscht.

Zwar finden sich gerade im ersten Teil der *Heidi Hoh* durchaus noch zahlreiche humoreske Textstellen, die auf den englischen Dramatiker Joe Orton verweisen, der sich wiederum gerne das groteske Format des Grand Guignol für seine gesellschaftskritischen Texte aneignete, doch zieht sich das bizarre Personal der Hollywooddiven und Oscarpreisträgerinnen, der Psychiater, Synchronübersetzer und Gebärdendolmetscher und mit ihm auch die Synchronschwimmerinnen aus den Texten und ihren Inszenierungen in den Hintergrund zurück. Die bizarren Figuren tauchen im wahrsten Sinne des Wortes gerne in den kurzen Anekdoten der Figuren auf, die sie nun vorerst ersetzen: in den flüchtigen Identitäten der globalisierten Subjekte, die in dem ihnen eigenen atemlosen Sprechtempo von Begegnungen mit ihnen erzählen. So ist es beispielsweise in *Cappuccetto Rosso* der Gebärdendolmetscher, dem die Schauspielerin Maria Tura (Sophie Rois) begegnet sein will. Frontal zum Publikum gewandt, erzählt sie, um ihre Verspätung bei den Proben zu entschuldigen, von einem Zwischenfall und begleitet ihre Rede mit Gesten, die an Gebärdensprache denken lassen. "Ein schrecklicher Zwischenfall. Jemand stürzte in den Pool und konnte nicht schwimmen, aber er war Gebärdendolmetscher und meine taubblinde Cousine hielt ihn mit einer ausgedehnten Konversation über Kafka über Wasser." (CR, S. 20)

Im Juni 2008 hat Pollesch als Laudator der Verleihung des ITI-Preises<sup>10</sup> an seinen ehemaligen Professor an der Justus-Liebig-Universität Giessen, den Theaterwissenschaftler Andrzej Wirth, einen überschwänglichen Dank formuliert: "Ich weiß nicht, wie glücklich die anderen Kommilitonen darüber sind, dass Andrzej Wirth ihr Professor war. Ich will mir gar nicht ausmalen, was ohne ihn aus mir geworden wäre."<sup>11</sup> Nun was ungewöhnlich pathetisch

---

<sup>9</sup> Arnd Wesemann, "Der König der Komödie", in: *Stück-Werk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre*, Arbeitsbuch *Theater der Zeit*, Berlin 1997, S. 89.

<sup>10</sup> Europäischer Theaterpreis, der 1986 von der Europäischen Kommission ins Leben gerufen wurde. Träger und Partnergremien sind die Union des Théâtres de l'Europe und die Convention Théâtrale Européenne. Als weitere Organisationen sind die Association Internationale des Critiques de Théâtre, das Instituto Internacional del Teatro del Mediterraneo und das Internationale Theater Institut der UNESCO beteiligt.

<sup>11</sup> René Pollesch, "Der gehörlose Sohn des Musiklehrers" (Laudatio auf Andrzej Wirth am 29. Juni 2008). Abrufbar unter: <http://www.Nachtkritik.de> (Stand September 2009).

für Pollesch klingt, mag tatsächlich "echt und gefühlt" (Pollesch) sein. Schließlich war dieser erste Leiter des Giessener Instituts dafür verantwortlich, dass wichtige Persönlichkeiten des Kunst- und Theaterlebens das Institut besuchten und mit den Studenten arbeiteten. Zudem war er Brecht-Schüler. "Die Kategorien des Lehrstücks wurden sehr ernst genommen, und unser Professor führte mit uns Studenten entsprechende Projekte durch", berichtet Pollesch.<sup>12</sup> Und so finden sich in seiner Spiel- und Darstellungsweise die Aktualisierungen der Brechtschen Schauspieltheorien unter Verwendung der heutigen technischen Möglichkeiten und Bühnennittel. Es ist vor allem das Aufbrechen der traditionellen Repräsentation, das Unterbrechen jeder Identifikation des Zuschauers mit dem Darsteller als Figur und des Darstellers mit seiner Rolle, es ist die Abspaltung des Körpers von der Stimme und dem Text mit seiner sperrig-diskursiven Sprache, die den Zuschauer orientierungslos werden lässt, da diese Sprache nur Zitat zu sein scheint und der Figur damit nicht wirklich gehört. All das lässt sich als Fortentwicklung des V-Effektes verstehen. Hinzu kommen der offensive Einsatz der Souffleuse, die Interaktion mit dem eigenen Videobild, die Unterbrechung der Sprechszenen durch Clips (musikbegleitende Aktionsszenen) und andere ästhetische Merkmale der Theaterarbeit Polleschs, die den Zuschauer jede Illusion oder Distanz zur gezeigten Aktion rauben und ihm zeigen, dass es nicht das "Projekt Mensch ist, sondern das Konstrukt Mensch", von dem die Rede ist, wenn bestimmte Themen im Theater bearbeitet werden.<sup>13</sup> Und wo von Brecht die Rede ist, muss auch von Heiner Müller gesprochen werden. Heiner Müller, dessen erste Arbeiten immerhin ein intensives Bearbeiten der Brechtschen Lehrstücke waren, ist mit seinen intertextuellen Textmontagen, der poetischen Sprachverwendung, der rhythmisch gesetzten Sprache, den wortspielerischen Wiederholungen und einer eigenen Grammatik, die seine Dramatik kennzeichnet, ein Vorbild auf der Ebene des Sprachgebrauchs und der ästhetischen Textgestaltung. Der amerikanische Regisseur John Jesurun kam schließlich 1985 in der Rolle als Gastdozent an das Institut und entwickelte ein szenisches Projekt mit den Studenten unter denen sich auch Pollesch befand. Ein Seminar mit nachhaltiger Wirkung, das ästhetische Materialien zum Brechtschen V-Effekt lieferte: Der schnelle Redefluss der Darsteller, der mit medialen Zitaten versetzte Text und Sprechgestus, die Verwendung des Serienformats und der Einsatz der Video-Technik bzw. des Camcorders, der u.a. dazu dient, das Spiel der Darsteller derart zu verfremden, dass sie in ihrem Spiel erkennbar Soap-Darsteller simulieren – all das sind auch signifikante Merkmale der Arbeiten Jesuruns. In dem Stück mit dem wortspielerischen Titel *Telefavela* tauchen plötzlich auch Figurennamen auf, die John Jesurun in seiner über viele Jahre fortgesetzten "living film

---

<sup>12</sup> René Pollesch, "Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina", a.a.O., S. 196.

<sup>13</sup> Ebenda, S. 199.

serial" *Chang in a Void Moon* verwendete hat: Svetlana, die Contessa, Pablo. Pablo heißt bei Pollesch zwar Picablo, doch die Anverwandlung des Namens bestätigt nur den Verweis. Polleschs postdramatische Theaterarbeit steht also durchaus in einer Tradition revolutionärer Theatermacher und -konzepte, deren Lehren von großer Bedeutung für die Ausbildung der zukünftigen Generation der ‚Theater-Anwender‘ werden sollten oder von Regisseuren, die an diesem Institut leibhaftig lehrten. Und nachdem ich die üblichen Verdächtigen genannt habe, auf die man an dieser Stelle schon wartet, drängt sich mir, denke ich an die Schreie und die inflationär verwendeten wüsten Beschimpfungen der Pollesch-Figuren, die von der Bühne ins Publikum geschleudert oder auch nur in alltäglicher Beiläufigkeit einander zugemutet werden, das überlieferte Bild des französischen Regisseurs und Theoretikers Antonin Artaud auf, wie er auf der Bühne des Alfred Jarry Theaters steht und im Drogenrausch wüste Beschimpfungen in das Publikum schickt. Polleschs Arbeit teilt ein paar der Prämissen Antonin Artauds. Wie dieser in seiner bekannten theatertheoretischen Schrift formulierte, galt seine Abneigung der Mimesis auf dem Theater. Die gesellschaftliche Wirklichkeit außerhalb des Theaters wollte er auf der Bühne nicht wiederholt sehen, hingegen sollte die Bühne ihre eigene Realität behaupten und herausstellen. Er wollte "praktisch eine Vorstellung vom allumfassenden Schauspiel wieder erwecken, in dem das Theater von Kino, Music-hall, Zirkus und vom Leben selber all das wieder an sich zu nehmen weiß, was ihm seit jeher gehört hat".<sup>14</sup> Polleschs Inszenierungen sind in gewisser Weise als dieses sinnliche Ereignis zu verstehen. Sie sind eine intermediale Collage, in der die zeitgemäßen Unterhaltungsformate versammelt sind, Pollesch bedient sich der Erzählformen und der unterschiedlichen ästhetischen Formate von Film und Fernsehen, nutzt Popmusik und rekurriert auf Werbesprache, lässt lustige Dinge ins Publikum werfen und die Bühne mit Popcorn verwüsten. Manche Rezensenten beschreiben die Stimmung und Szenerie durchaus wie einen Karneval. Ebenso ist die Wirklichkeit des Theaters, die realen Produktions- und Arbeitsbedingungen, denen er und die Mitwirkenden der Produktion ausgesetzt sind, entscheidendes Material, das in seinen Inszenierungen verwertet und bearbeitet wird. Vielleicht würde man die sinnlichen Eindrücke, die da auf den Zuschauer runterprasseln nicht mehr als ein „magisches Ereignis“ beschreiben wollen, das man mit Brecht schließlich hinter sich gelassen hat, doch paradoxerweise ist ein Pollesch-Abend durchaus ein Ereignis, bei dem die Gefühle des Zuschauers auch bei den vielen theoretischen und komplexen Textschichten- und schlachten durchaus involviert sind.

---

<sup>14</sup>Antonin Artaud, "Das Theater und die Grausamkeit", in: Horst Turk (Hg.), *Drama und Theater. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrematt*, Tübingen 1992, S. 156.

## Theater der Selbstreflexion in der vernetzten Welt

Doch zurück zu der Zeit, da Polleschs Theaterarbeit in den Anfängen steckt und mit der mittlerweile ergrauten, aber legendären Figur der Heidi Hoh plötzlich in den Fokus einer breiten Öffentlichkeit gerät. Es mag der Konstruktion eines typischen Künstler-Mythos gleichkommen, wenn man an dieser Stelle Polleschs eigenen Aussagen folgt, wonach es seine persönlichen Erfahrungen mit den Arbeits- und Produktionsbedingungen sind, die ihn für das Thema der gegenwärtigen Arbeitsverhältnisse sensibilisieren und ihn just damit in das Zentrum der Aufmerksamkeit des Theaterbetriebes katapultieren. Doch der Mythos hat seinen wahren Kern in der bis heute für seine Arbeit konstitutiven Selbstreflexivität, die immer erste Quelle seiner Stücke ist. So entwickelt er seine Texte ausgehend von dem Impuls, mit seiner künstlerischen Arbeit sein eigenes Leben zu bearbeiten. Und wie Heidi Hoh arbeiten Pollesch und seine Darstellerinnen vor allem in ihren Wohnungen, in ihrem jeweils verschiedenen Zuhause an diesem Stück: "Überall lagen Manuskripte herum, ich war extrem gehetzt, weil ich arbeitslos war und kein Geld verdient habe – und so sah es eben zuhause aus: Ich hab ununterbrochen geschrieben, das war mein Alltag. Und darüber hab ich geschrieben."<sup>15</sup> Die Erfahrungen mit der Orientierungslosigkeit darüber, wo man sich denn nun befindet, teilt er noch mit seiner Protagonistin, bevor für ihn, im Gegensatz zu seiner Figur Heidi Hoh, die am Ende des Abends von ihrer Entlassung erfährt, eine bis heute andauernde Zeit der Produktivität beginnt. Noch bevor Kulturproduzenten und Publikum wirklich über das Theater Polleschs reflektieren, erfassen sie, dass hier gesellschaftspolitische Themen in einer völlig neuen Darstellungsform präsentiert und verhandelt werden, die in dieser ihnen fremden Sprache paradoxerweise von ihrem Alltag erzählt und ihnen nahe rückt, ohne sie zu bedrücken. Überlegungen zu den Auswirkungen des Netzwerkkapitalismus der globalisierten Welt auf die Psyche des Individuums und damit auf das Selbstverständnis des Subjekts oder das Thema der prekären Arbeitsverhältnisse in den neuen Dienstleistungsberufen der postfordistischen Gesellschaft, die über die ständig wechselnden Identitäten der Figuren auch als Entfremdung vom Selbst beschrieben werden können – das sind nur einige der Themen, die sehr direkt und verschraubt zugleich durch die Montage von Alltagsphrasen und aktuellen gesellschaftspolitischen Schlagwörtern mit theoretischen Textmaterial auf den scheinbar unverdrossen amüsierten Zuschauer herabprasseln.

---

<sup>15</sup> René Pollesch: "Wir sind ja oft so glücklich, wenn wir überhaupt Reaktionen bekommen" (Ein Gespräch zwischen René Pollesch und Theaterformen 2004/REpublicACTION), in: Leonore Blievernicht (Hg.), *Zeltsaga. René Polleschs Theater 2003/2004*, Berlin 2004, S. 183.

Langsam stellt sich auch das typische Pollesch-Publikum ein. Die Besucher seiner Inszenierungen sind nicht ohne Trend-Bewusstsein, aber sie gehören nicht unbedingt der großen Masse der Kulturinteressierten an. Nicht jeder, der behauptet, viel und gerne ins Theater zu gehen, hat auch schon einen Pollesch-Abend erlebt oder kennt seine Arbeiten. An den großen Häusern der zahlreichen Städte, in denen Pollesch produziert, geht es in der Regel um Studioproduktionen, die entsprechend einer bestimmten Rezipientenklientel vorbehalten bleiben. Die Abende, vorwiegend frequentiert von einem Publikum im Durchschnittsalter von 25 bis 40 Jahren, gleichen Partys oder eben Clubabenden, sie verströmen immer eine Atmosphäre von Coolness und Entspanntheit. Dazu trägt die laute, stimmungsmulierende Musik, die in der Einlassphase gespielt wird, ebenso bei, wie die Anwesenheit der Schauspieler. Sie sind immer schon in den jeweiligen Kulissen oder auch noch außerhalb des Bühnenraumes zugegen, sprechen leise miteinander, winken Kollegen aus der Technik oder Bekannten aus dem Publikum zu. Dabei müsste einem die entspannte Haltung angesichts der in den Texten und Stücken verhandelten Themen eigentlich vergehen – ja, es dürfte sie unter den Besuchern schon gar nicht mehr geben, denn irgendwie sind sie ja Teil jener Gesellschaft, deren Bedingungen dem Individuum so zusetzen. Noch bevor im Mai 2000 ebenfalls in Berlin am Podewil (in Koproduktion mit dem Theater Luzern) der zweite Teil der *Heidi Hoh*-Trilogie entsteht, schreibt Pollesch in seiner Eigenschaft als Hausautor am Luzerner Theater die dreizehnteilige No-Soap *Java TM in a Box*, deren erste Folge im September 1999 Premiere hat. Das Feuilleton wie das Publikum zeigen sich begeistert von der am späten Theater-Abend gezeigten jeweils einstündigen Produktion. Die vier Darsteller tragen jene artifiziellen, absurden und wortspielerischen Namenskonstrukte, die aus der Pollesch Figuren-Welt schon teilweise bekannt sind und an fantastische Plastikfiguren denken lassen wie Bambi Sickafossee (Susanne Abelein), Frank Infante (Ben Daniel Jöhnk), Heidi Hoh (Elisabeth Rolli) und Turm Garten (Erich Wyss). Heidi Hoh ist dabei jene Heidi Hoh, die uns in *Heidi Hoh I* (verkörpert von Nina Kronjäger) schon vorgestellt wurde. Alpentattoo und Küchenphobie sind ihre signifikanten Merkmale, auch die Repliken und Themen sind in den vorangegangenen Serien und Einzelproduktionen schon vorkommen – doch das macht nichts, denn diese Sprache ist so neu für das Publikum und die Kritiker, dass die Redundanz – zunächst – dem Erfolg keinen Abbruch tut.

Mit Ende der Spielzeit in Luzern wird Pollesch Hausautor am Schauspielhaus Hamburg. Dort setzt er fort, was er in Luzern begonnen hat. Er schreibt die ersten sieben Teile schliesslich zehnteiligen Soap *World Wide Web-Slums*. Die erste Folge dieser bald auch in Hamburg kultverdächtigen *lebenden Serie in sieben Teilen*, wie der Untertitel präzisiert, verarbeitet

leicht variierend thematisch alles, was auch die Protagonistin Heidi Hoh in ihrem Home-Office und fern von diesem als Mietwagen-Hostess, Amazon-Angestellte und Nachtclubtänzerin in der neoliberal strukturierten Welt erlebt, so dass man auch hier viele Repliken wieder erkennt, die sich schon die Darstellerinnen der vorausgegangenen Trilogie um die Ohren werfen. Doch der übergreifende Serientitel *world-wide-web slums*, in dem Pollesch prägnant die Errungenschaften moderner Kommunikation mit jenen Orten der Akkumulation menschlichen Elends verbindet, die es ebenso weltweit gibt, verweist nun noch radikaler auf den Verlust einer menschlichen Dimension in den Bedingungen, die sich aus den Regularien des Management für das Individuum ergeben. Die Metapher des Netzes greift gleichzeitig wieder die Probleme auf, die sich auch für die Figur Heidi Hoh als belastend erwiesen haben: die Ortsungebundenheit der Firmen einerseits (die rasende Tätowiermaschine, die virtuellen Banken etc) und die neoliberale Aufforderung an das Subjekt, flexibel zu sein andererseits. Von den Mitarbeitern in der Netzwerkwelt wird erwartet, ständig neue Verbindungen und Netze zu knüpfen, während andere, wohl privater Natur, aufgelöst werden müssen. So gilt als wertvoller Mitarbeiter, schreiben etwa Luc Boltanski und Ève Chiapello, "wer es versteht, mit grundverschiedenen Menschen zusammen zu arbeiten, wer bei einem Projektwechsel offen und flexibel auftritt und wer sich mit Erfolg unablässig neuen Gegebenheiten anpasst."<sup>16</sup> Polleschs Theater bebildert in gewisser Weise diese Thesen über den gegenwärtigen Kapitalismus. Wenn es also in *Heidi Hoh I* heißt: "Wirtschaftliche Prozesse wirken sich auf Räume und Körper aus" (HHI, S. 11), dann sieht das auf der Bühne der *world wide web -slums* so aus: Die vier Darsteller aus dem Ensemble des Schauspielhauses Hamburg, die Serienhelden Drahos Kuba (Bernd Moss), Frank Olyphant (Stefan Merki), Gong Titelbaum (Catrin Striebeck), Ostern Weihnachten (Carolin Peters) und Bladerunner (Marlen Diekhoff), hängen, sitzen, liegen und klettern am 8. November in den merkwürdigsten Konstruktionen, die die Kostüm- und Bühnenbildnerin Janina Audick für die "Pilotsendung" *Soaps sehen nur live richtig gut aus!* erfunden hat. Meistens in Bewegung klettern sie hier Sprossenwände hoch, springen dort von einer Hängematte runter, hangeln sich an Ringen entlang. So wird die (global) vernetzte Gesellschaft, die eben für das Leben des Individuums mehr bedeutet, als papierlos und schnell kommunizieren zu können, innerhalb von ca. 4 Wochen im Deutschen Schauspielhaus in Hamburg buchstäblich in allen (Raum-)Dimensionen ausgelotet. Die einzelnen Abende erhalten jeweils einen Serientitel und spielen ironisch mit der intermedialen Beziehung zum ausgerechnet kommerziellsten Genre des Fernsehens wie sie die endlosen Soaps darstellen:

---

<sup>16</sup> Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003, S. 136.

*Hütten aus notebooks (2); Bevor ich lodernd in Bargeld aufging (3); Deregulierte Märkte brauchen deregulierte Emotionen (4); Betten sind Orte erhöhter Wachsamkeit (5); Dauernd Platten tauschen (6); Scheißleben sind mit Aufwand verbunden (7).*

"Wirtschaftliche Prozesse wirken sich auf Räume und Körper aus" – eine Feststellung, die sich in Bühne und Kostüm immer wieder finden lässt: Ein APPLE-Karton irgendwo im Chaos der Bühne oder das APPLE-Logo auf einem der meist in mehreren Schichten übereinander getragenen T-Shirts der Darsteller oder aber auch ein echter Apfel, durch Bisse an der richtigen Stelle als Markenzeichen kenntlich gemacht. Die Zeichen, die das ungebrochene Hegemonialbestreben der großen High-Tech-Konzerne und ihren Einfluss auf den Körper und den Organismus des Menschen repräsentieren, sind auf allen Zeichenebenen der Inszenierungen präsent. Wie nah dabei die Technik den Menschen zu Leibe rückt, davon spricht das @-Zeichen, das den Akteuren auf den Körper gezeichnet ist. Selbst die Gefühle sind vom Markt besetztes und steuerbares Territorium. Diese Erkenntnis führt dicht an das Science-Fiction Genre heran. Ein Genre, in dem Pollesch gerne wildert, dessen fiktive hochtechnologisierten Welten jedoch im krassen Gegensatz zu Pollesch Hang zum Trash und zum antiquierten technischen Gerät stehen, die sich in jedem Bühnenbild Pollesch entdecken lassen.

Die von Pollesch angebotenen Visionen der elektronischen Vernetzung sind vielfältig. Jede Dienstleistung kann virtuell gefordert werden, vom profanen Pizzaservice – "Susanne: Bestell Pizzas mit deinem notebook" (HH II, S. 51) – zum Tatoostudio, das "über die Autobahn zu dir nach Hause [rollte]" (HH I, S. 2), bis hin zum intelligenten Kühlschrank, der dank elektronischer Sensoren eigenständig Einkaufsentscheidungen trifft – alles kommt "irgendwie" nach Hause, so dass sich die Wirklichkeit zunehmend entzieht. Der Umgang mit der Kommunikationstechnologie ist verinnerlicht: "Bernd: Du hast dieses notebook und Display unter deiner Haut... /Caroline: ... Computer auf dem Gipfel ihrer Tragbarkeit... /Stefan: Und die sind überall."<sup>17</sup>

Was man dort auf den Bühnen in Luzern, Hamburg und Berlin, bald auch in Stuttgart und Wien beobachtet, sind Wesen, die an den Aporien einer globalisierten Arbeitswelt verzweifeln. Immer wiederkehrendes Schreien, das den ganzen Körper der Darsteller fordert und sie einsam erscheinen lässt, im Wechsel mit bizarren Kuschelorgien, in denen sie die Nähe der anderen suchen, sind die in extremen Polaritäten angelegten Zeichen ihres Verzweiflungszustandes. Pollesch wendet sich mit diesen Stücken gegen den Zeitgeist der global vernetzten Welt, die Konzentration und den Einfluss global operierender Konzerne,

---

<sup>17</sup> René Pollesch, *world wide web-slums 1-7*, in: ders., *www-slums*, Reinbek bei Hamburg 2003, S. 129.

deren Strategien die Lebens- und Arbeitsgewohnheiten der Menschen nicht nur manipulieren, sondern überhaupt erst konstruieren. Er denkt sie weiter in aller Konsequenz für das darin handelnde Individuum – und das ist ja schließlich jeder Einzelne im Publikum. Der fortschreitende Einsatz der Informations- und Kommunikationstechnologie verändert und durchdringt den privaten Lebensrhythmus, überwindet die Räume, die Lebensbereiche und die Lebenszeiten – den Alltag –, die doch einmal das Private, die Freizeit und die Arbeit voreinander schützen sollten. Auch vom Konstruktivismus der Geschlechter wie der sexuellen Verhältnisse ist immer wieder die Rede: "Ja, gut, ich erledige meine Arbeit irgendwie geschlechtsspezifisch, aber ich bin nicht nur DAS" [...] "Aber ich bin keine Mutter! – Ich bin keine Gebärmutter!"<sup>18</sup> Und immer wieder herrscht Verwirrung darüber, ob das Leben, das man lebt, überhaupt das eigene ist. Ob die Erinnerungen und die Ideen vom eigenen inneren Selbst generiert werden oder irgendwie implantiert worden sind. Die Normativität der Lebensformen und die manipulativen Strategien der Konzerne, die ihren Erfolg maximieren auf der Grundlage der ausbeutbaren Subjektivität der Arbeitnehmer, löst diese Zweifel bei den Subjekten aus, von denen Pollesch erzählt. Er findet für diese an ihrem Ich zweifelnden und von ihrem Selbst entfremdeten Subjekte Analogien in fiktiven Figuren aus Romanen, bzw. Filmen wie etwa in den Androiden aus Philip C. Dicks Science-Fiction Roman *Do Androids Dream of Electric Sheeps* (die Vorlage für *Blade Runner*) oder auch in der unheimlichen Figur der Norma Bates aus *Psycho*. Und so vertraut wie einem die Protagonisten jeder lang verfolgten Soap im Fernsehen wohl werden, so selbstverständlich man sich bald auf den mehr oder weniger bequemen Sitzmobiliar niederlässt, so vertraut wurde dem unter dem Intendanten Tom Stromberg arg provozierten Hamburger Publikum die Darstellungsweise Polleschs. Das Haus konnte sich jedenfalls über mangelnde Auslastung nicht beklagen. Vertraut wurde den Darstellern aber auch die ungewohnten Sprech- und Spielweise und gerade Caroline Peters, Sophie Rois und Catrin Striebeck sind bis heute häufige eingesetzte und beliebte Pollesch-Darstellerinnen.

Am 8. Dezember 2000 kommt in Berlin im Prater der Volksbühne das diesmal "folgenlose" Stück *Frau unter Einfluss* nach Filmen von John Cassavetes zur Uraufführung. In der Einheitsbühne Bert Neumanns, die eine Western-Filmkulisse vorstellt, verzweifeln drei Frauen (Sophie Rois, Annkathrin Bürger und Cordelia Wege) an den Normen der bürgerlichen Lebenswirklichkeit, die sich vor allem für die Frau als verhängnisvoll eng erweist: "Und irgendwie weiß ich, das kann doch nicht DAS LEBEN SEIN! Da gibt es

---

<sup>18</sup> René Pollesch, *Smarthouse (1-3)*, in: *Arch+ Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, 157, September 2001, S. 66-69.

meinen Bereich und da gibt es erst mal nichts anderes."<sup>19</sup> Der Einsatz von Filmtechniken und Filmkamera verschmelzen den zugrunde liegenden fiktiven Plot mit den Lebens- und Bühnenwirklichkeiten der drei Darstellerinnen. Im Frühjahr 2001 nutzt Pollesch die erwähnte Buchvorlage Philipp K. Dicks und dessen filmische Bearbeitung *Blade Runner* von Ridley Scott erneut und entwickelt für das Luzerner Theater seinen zweiteiligen Theaterabend *ufos und interviews*. *Blade Runner*, elektrische Schafe und Androiden werden von nun an als Sinnbilder von selbstentfremdeten, ihrer Subjektivität beraubten Individuen in ganz unterschiedlicher Ausgestaltung die Stücke Polleschs durchqueren. Der Uraufführung im März folgt etwa acht Wochen später, nämlich im Mai 2001, die Fortsetzung und Vollendung der Hamburger Soap *world wide web-slums*. Ihre letzten drei Teile *Tal der Puppen (8)*, *Dein Leben ist Razzia (9)* und *Revolutionäre Showrooms zeigen: die B-Seiten von BMWs (10)* werden aufgrund des enormen Erfolges der Serie nun auf der großen Bühne im Hamburger Schauspielhaus – am Stück – uraufgeführt.

### **Die Berliner Szene**

Bei dem Erfolg, der im Juni 2001 auch noch mit den Mülheimer Dramatikerpreis für die sieben Teile der *world wide web-slums* bestätigt wird, nimmt es kaum Wunder, dass Pollesch in der Spielzeit 2001/2002 schließlich die Künstlerische Leitung des Praters der Volksbühne Berlin vom Intendanten des Haupthauses, Frank Castorf, übertragen bekommt. Gleich zu Beginn seiner Amtszeit, nämlich im September 2001, bindet er im Rahmen eines Spielzeitprojekts die aktive linke Polit-Kulturszene um die Verlage und Buchhandlungen *b\_books* und *proqm* mit ein. Inhaltliche Ausrichtung des Spielzeitprojekts ist die investorengeleitete Berliner Stadtentwicklungspolitik, die Pollesch mit dem Stück *Stadt als Beute* nach dem Buch der Soziologen-Gruppe *spaceLab* in Szene setzte, und die durch die Ereignisse des 11. September während der Probenarbeit erheblich beeinflusst werden. Im Oktober kommt dann die Produktion *Insourcing das Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels* zur Uraufführung, deren Textmaterial auf eine empirische Studie und einen dokumentarischen Film dreier Soziologinnen und Künstlerinnen (Brigitte Kuster, Pauline Boudry und Renate Lorenz) zur Ökonomisierung des Gefühls zurückgeht. Bei beiden Stücktiteln werden die Urheber des theoretischen "Materiallagers" genannt. Heißt es bei *Stadt als Beute* von "René Pollesch nach spaceLab", steht im anderen von "René Pollesch nach Lorenz, Kuster, Boudry". Die Theorie tritt in diesem Abschnitt seiner Theatertätigkeit verstärkt in den Vordergrund. In

---

<sup>19</sup> René Pollesch: "Love Streams, ein anderer Film von Cassavetes..." (Programmzettel zu *Frau unter Einfluss*, UA, Volksbühne Berlin, 7. Dezember 2000).

*Stadt als Beute* (UA 26.09.2001) sondiert Pollesch auf der Grundlage einer gleichnamigen Studie die Regulierung und Kontrolle aller Lebensbereiche durch die Übernahme ganzer Städte durch private Investoren und lässt seine Figuren mit dem Theoriematerial der stadtsoziologischen Studie im Munde erkennen: "F (Fabian Hinrichs): Die Neustrukturierung der Städte findet im Kontext der Globalisierung statt."<sup>20</sup> Soll heißen: Investoren zweckentfremden im Schutze der neoliberalen Strukturen Lebensräume und Milieus, Städte werden unter ihrer Planung homogenisiert und der Benutzung durch den Menschen entfremdet. Was es schließlich bedeutet, wenn "Stadtortmarketing auf menschliche Organismen übertragen" wird, wenn Subjekte nur mehr in ihren verschiedenen vom kapitalistischen System diktierten Begriffen als Kunden, Unternehmer und Konkurrenten angesprochen werden, dekliniert Pollesch in *Stadt als Beute* durch.<sup>21</sup> Wenn Astrid Meyerfeld etwa feststellt: "Ich geh da draußen nur durch Stadtmanagement spazieren, durch Null-Toleranz-Politik", dann ist das auf der sprachlichen Ebene eine Konstruktion wie das @-Zeichen auf der Haut der Protagonisten.<sup>22</sup> Außer mit dieser gesellschaftspolitischen Thematik setzt sich Pollesch während seiner Arbeit aber auch immer wieder mit den systemimmanenten Bedingungen der Kunstproduktion auseinander. In der letzten Novemberwoche des gleichen Jahres richtet er dann die Auftragsarbeit *Smarthouse 1&2* für die Bühne des Stuttgarter Schauspielhauses ein.

Will man die intellektuelle Berliner Szene kennen lernen, die auf Pollesch und seine Texte resp. seine Theaterabende wirkt, kann man sich nach Berlin Kreuzberg begeben, wo sich die Buchhandlung „Pro qm“ mit dem ausführlichen Untertitel „thematische Buchhandlung zu Stadt, Politik, Pop, Ökonomiekritik, Architektur, Design, Kunst & Theorie“ und der Verlag *b\_books* befindet. Man steht dann quasi mitten drin im Diskursmaterial René Polleschs. Im zentralen Verkaufsraum findet man u.a. die Bücher von Katja Diefenbach, Brigitta Kuster, Renate Lorenz oder Stephan Geene. Sie alle publizieren, filmen und arbeiten bei und für die Buchhandlung und den Verlag "zwischen Theorie und Praxis", wie sich das 1996 gegründete Verlagsprojekt vollständig nennt und damit auch einen Verweis auf weitere Aktivitäten der Gruppe liefert. Hervorgegangen aus dem Zusammenschluss verschiedener politisch motivierter Kunstprojekte, die im Berlin der 1990er Jahre an den Themen "(Gegen)Öffentlichkeit" und "Repolitisierung der Kultur" arbeiteten, und die darauf aus waren, die gigantischen Freiräume der Stadt Berlin zu nutzen, um den Einfluss der Investoren kritisch zu begleiten, ist „Pro qm“ noch immer ein wichtiger, weit vernetzter Ort für

---

<sup>20</sup> René Pollesch: *Stadt als Beute*, in: Bettina Masuch (Hg.), *Wohnfront 2001-2002*, Berlin 2002, S. 8.

<sup>21</sup> Ebenda.

<sup>22</sup> Ebenda.

Veranstaltungen und ein politisches Zentrum für eine große Gruppe von Kunstproduzenten linker Milieus, die sich den gängigen Kunst- und Vermarktungsstrategien wie den üblichen Repräsentationsstrukturen handelnd entgegenstellen. Die oben genannten Autoren beziehen sich in ihren Publikationen auf die Thesen, Gedanken und Begriffe des französischen Philosophen Michel Foucault und greifen sein Konzept der biopolitischen Gouvernementalität ebenso auf wie Judith Butlers Studien zur Gender-Theorie; gleichzeitig setzen sie sich mit Giorgio Agamben, Antonio Negri oder Karl Marx auseinander. Vor diesem poststrukturalistischen Hintergrund bearbeiten sie in ganz unterschiedlichen Formaten Themenfelder wie die feministische politische Theorie, die Aporien des Kapitalismus oder die Subjektivierung in einer neoliberalen Gesellschaft mit prekären Arbeitsverhältnissen. Dieses überregionale Netzwerk agiert an vielen unterschiedlichen Orten und in immer anderen Zusammensetzungen. So ist die enorm produktive Philosophin und Publizistin Katja Diefenbach, Mitgründerin von *b\_books*, derzeit Dozentin an der Kunsthochschule in Maastricht. Die Politologin und Kulturproduzentin Isabell Lorey ist an der Hochschule der Künste in Berlin tätig und arbeitet projektbezogen immer wieder mit den Filmemacherinnen Pauline Boudry und Renate Lorenz zusammen. Unter dem Gruppennamen "queering work!" organisieren sie Ausstellungen, drehen Filme (u.a. *copy me – I want to travel*, 2004) und inszenieren Stücke (*die deutschlandtür geht auf und gleich wieder zu!*, Volksbühne 2002). Viele der Arbeiten, ob Vorträge oder Filme, die der Poptheoretiker Diedrich Diederichsen (Underground-)Theoriekultur nennt, werden bei *b\_books* publiziert.<sup>23</sup> In diesem künstlerischen Netzwerk- und Verwertungszusammenhängen bewegt sich René Pollesch. Als er in der Spielzeit 2001/2002 künstlerischer Leiter des Praters wurde, bekam diese aktive Gegen-Kultur und Theorie-Szene eine Bühne und mit Blick auf die Umsetzung durch die Pollesch Schauspieler neue Stimmen hinzu. So war es Polleschs Plan, das Buch *Die Stadt als Beute* (1999) als Stück zu bearbeiten und die gesamte Spielzeit unter das Motto "Stadt als Beute" zu stellen. Die beiden Co-Autoren des Buches, Stephan Lanz und Walter Jahn, sowie der Ausstellungsmacher Jochen Becker initiierten eine größere Arbeitsgruppe mit dem Namen *AnbauNeueMitte*, die das Programm für diese thematisch ausgerichtete Spielzeit organisierte. Eine Arbeitsgruppe, die, man ahnt es, auf bereits bestehende Arbeitszusammenhänge aufbaut. Zusammen entwickeln sie nun die "Die Falsche Leben-Show", die monatlich mit neuen Gästen und Themen als Begleitprogramm zur thematischen Spielzeit stattfindet.

Ein Blick auf das Programm eines Forschungs- und Veranstaltungsprojekts zum Thema der Lebens- und Arbeitsverhältnisse des *Atelier Europa* im Kunstverein München 2004 belegt,

---

<sup>23</sup> Diedrich Diederichsen, "Mein Diskurs ist besser als deiner", in: taz, 6.03.2002.

dass dieser Arbeitszusammenhang sogar aus Berlin heraus transportiert werden konnte. So sind die dort programmeteiligten Gruppen und Protagonisten wiederum fast alle aus dem Berliner Polit-Kunst-Milieu bekannt. Neben Isabell Lorey, Brigitta Kuster, Renate Lorenz, Pauline Boudry wird dort auch die mit queering work assoziierte Gruppe *p.a.p.* (*Les précaires associés de Paris*), außerdem René Pollesch und *AnbauNeueMitte* genannt.

So lässt sich jedes neue Stück Polleschs durchaus als ein Weiterentwickeln eines bereits behandelten Themas erklären. Seine Stücke sind der serielle Versuch, die Auseinandersetzung mit den Paradoxien der Moderne zu vertiefen. Immer wieder kommen zu den bereits bekannten Materialien neue Texte hinzu. Seine „Text-Abende“ sind alles in allem gut rhythmisierte Partituren, montiert aus philosophischer und (stadt-) soziologischer Literatur, aus Managementliteratur, aus Alltagsfloskeln, Werbesprache und B-Movie-Dialogfetzen, hinzu kommen Zitate aus Liedtexten, mal im Original, mal aus dem Englischen in einer kruden wortwörtlichen Übersetzung, und nicht zuletzt die variierende Wiederholung bestimmter Begriffe, Textstellen, Motive und Themen seiner vorangegangenen Arbeiten.

### **Schreien, Flüche und (Un)Orte**

Obwohl Polleschs Texte ernsthafte gesellschaftspolitische Themen verhandeln, sind ihnen originelle und assoziationsreiche Wortspiele eigen, die nicht selten auch mit humorvollen Pointen enden. Ebenso wenig wie es einen durchgehend narrativen Handlungsstrang gibt, bestehen seine Texte<sup>24</sup> aus Dialogen, wenngleich das schriftliche Textsubstrat formal dialogisch organisiert ist, und sie sind somit auch nicht Ausdruck individueller Rede – ein Eindruck, der nicht nur durch die Aufhebung der Dialoge entsteht, sondern auch dem kaum zum Sprechen geeigneten theoretischen Diskursmaterial (das von der dritten in die erste Person transformiert wird) geschuldet ist. Kongenial zu der sperrigen Gestalt der Texte verhält sich das Spiel der Akteure. Sie stehen oder sitzen meist statisch auf ihnen zugeteilten Plätzen (die sie im Rotationsverfahren meist nach einer Musik-Szene wechseln), in trendig-trashigen Kostümen und in ebensolchen Bühnenbildern, sie stehen frontal zum Publikum, sprechen nicht miteinander, sondern entlassen ihre Diskurse jenseits jeglicher psychologischer Auskleidung und mit reduzierten Gesten (häufig ist die einzige Bewegung nur eine Kopfdrehung zu den anderen Akteuren hin), meist in hohem Sprechtempo mit einem gleich bleibenden, flachen, die Stimmelmelodie von Soap-Opera-Darsteller imitierenden Ausdruck in das Publikum. So reichen sie einander den Text weiter, bis die Stimme eines Akteurs, die

---

<sup>24</sup> In Polleschs schriftlichem Textsubstrat findet man so gut wie keine Regieanweisungen, nicht zuletzt, da er seine Stücke zum Nachspielen ohnehin nicht freigibt.

gerade noch nuancenlos über den Text hinweg geglitten ist, unerwartet aufreißt und eine Textstelle (Schreiarie) oder auch nur ein Wort unter scheinbarer Aufbietung des gesamten Lungenvolumens schrill schreiend herausschleudert oder auch bei Textverlust einen "AAH-Schrei" ausstößt, um dann wieder abrupt in jene die Inszenierungen durchziehende, maskenhaft<sup>25</sup> starre Sprechweise zurückzufallen, die zu keinem Körper zu gehören scheint.<sup>26</sup> Eine Sprache, noch dazu in dieser Geschwindigkeit, die sich dem "Ausgesprochen-Werden" eigentlich verweigert, bedingt, dass die Akteure häufig über diese Wortsteine stolpern, Texthänger gehören also paradoxerweise zum Text und fehlende Textstellen werden von Akteuren durch den spezifischen Schrei (bereits als AHH – Schrei eingeführt!) eingeklagt und darauf hin von der gut sichtbar platzierten Souffleuse am Bühnenrand nachgereicht. Durch dieses Nachreichen wird die sperrige, intertextuell gestaltete Kunstsprache als Fremdkörper noch stärker markiert, ebenso wie der Abend als "Theatersituation" transparent bleibt oder vielmehr immer wieder ins Bewusstsein gerufen wird. Die Trennung der Stimme vom Körper wird auch durch die Gliederung eines Pollesch-Abends unterstützt. Den Sprechereinheiten folgen in Abständen so genannten Clips, die, der Musikvideoästhetik entlehnt, die Sprechereinheiten kontrastieren. In ihnen wird die statische Haltung der Akteure ebenso aufgelöst wie Sprache und Stimme durch laut eingespielte Pop-Musik abgelöst wird, die sich inhaltlich jedoch auf die Themen und Zustände der Akteure beziehen lässt. Die Akteure führen vor dem Hintergrund dieser akustischen Kulisse wilde, zunächst sinnentleert scheinende, aber bei genauer Betrachtung immer auch den Text bebildernde Handlungen und Bewegungen aus. Sie suchen aber vor allem durch absurde Bewegungen die körperliche Nähe der anderen Akteure, bevor die Musik abrupt abbricht, die Akteure ihre bzw. die Sitzposition des jeweils anderen Akteurs einnehmen und der Redefluss sowie ihre körperliche Distanz zueinander und relative körperliche Unbewegtheit wieder aufgenommen wird. War der Wechsel zwischen Schrei und normaler Sprechlautstärke gerade im Dreiteiler *Heidi Hoh* noch ein die Inszenierung bestimmendes Merkmal, so taucht dies in den fünf Teilen der *Prater-Saga* eher selten auf. In *Tod eines Praktikanten*, das am 11. Januar 2007 im Prater der Volksbühne uraufgeführt wird, sprechen die Akteure im normalen Sprechtempo, das Herausschreien der Verzweiflung ist so weit zurückgenommen, dass es plötzlich wieder auffällt. Und erst am Ende wird es zwei Szenen geben, die dem Anschluss-Sprechen aus den gewohnten "festen" Sitz-Positionen vorbehalten sind. Da eine dieser Szenen am Ende des 75

---

<sup>25</sup> Elias Canetti und Manfred Durzak, "Akustische Maske und Maskensprung", in: Manfred Durzak (Hg.), *Zu Elias Canetti*, Stuttgart 1983.

<sup>26</sup> Vgl. dazu Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999, S.271; Karen Knoll, "Double der performativen Kunstform. Nach Jahrzehnten der Kritik am Phonozentrismus wird die Stimme wiederentdeckt", in: *Frankfurter Rundschau*, 8.10.2002.

Minuten dauernden Stückes stattfindet, kommt es zu häufigen Texthängern und dem bekannten unverdeckten Einsatz der Souffleuse, die Textstellen bei Texthängern und Textverzögerungen der Darsteller bereithält. Während die Anrede mit Namen fehlt, (konsequenterweise fehlen muss) mangelt es nicht an kräftigen Flüchen, mit denen sich die Darsteller ständig konfrontieren; gleichzeitig gibt es beleidigende Äußerungen, mit denen sie ihrem Gegenüber aber eigentlich ihre Zuneigung signalisieren wollen: "B (Bernhard Schütz): Wir kommunizieren Gas hier und dieses nette Geschäftsgespräch kann von gar keiner Seite her lösen, warum ich dich SO SEHR LIEBE! DU DRECKSAU!"<sup>27</sup> Das Wort "Scheiße" bohrt sich in die Hirnwindungen des Zuschauers. Es ist wie ein Signalwort der Pollesch Texte, als gehörte es nur zu Pollesch-Sprache oder erhält dort mindestens eine markantere Bedeutung, so oft hört man es und erwartet es auch – mal laut, mal leise – in seinen Inszenierungen, es wird auf den eigenen Körper und das eigene Ich angewendet: "DIE SCHEISSE HIER WAR NOCH NIE PÜNKTLICH!", schreit Inga im *Leopard von Singapur*, und bei den Worten "die Scheiße" deutet sie verzweifelt auf sich und meint damit vielleicht auch alles, was den Darstellern als Zumutung entgegentritt. (LS, S. 33)

In vielen Stücken fehlen konkrete Ortsangaben, allerdings kann man aus den Repliken bestimmte Orte heraushören, denn die Figuren verstehen es, wahre Wortkulissen aufzubauen, die den Zuschauer durch Bühnenbild, Requisiten und Dekoration Orte evozieren lassen, etwa, wenn in *Heidi Hoh I* auf "Wohnung", "öffentlicher Platz" oder sogar "Potsdamer Platz" angespielt wird. Das Bühnenbild bleibt in seiner Ausgestaltung ebenso vage und zitatenhaft. Doch davon soll im entsprechenden Kapitel ausführlicher die Rede sein. Insgesamt lässt sich wohl sagen, wechseln die Lokalitäten mit den Identitäten der Figuren. Vielleicht so, wie es dem Lebensgefühl der Akteure in einer globalisierten, vernetzten Welt entspricht. Auch im zweiten Teil der Heidi Hoh-Serie werden Orte für den Zuschauer nur vorstellbar durch die stichwortartige Erwähnung einzelner Lokalitäten wie "Toyota-Showroom" oder "Avis-Parkplatz", doch diffundieren die Subjekte auch hier immer zwischen den Orten. Weder ihr Spiel noch die Gestaltung der Bühnenräume heben diese Ungewissheit um ihren tatsächlichen Aufenthaltsort auf.

In den späteren Stücken wie die vierteilige *Zeltsaga* oder der fünfteiligen *Prater-Saga* wird nur deutlich, dass sich die Szene nun nach Lateinamerika verlagert. Verstärkt wird das Flüchtlings- und Migrationsthema aufgenommen. Offensichtlich ist auch hier, dass Erfahrungen des Autors in die Stückproduktion mit einfließen. Die unkonkreten aber manchmal auch nach Kategorien benennbaren Orte, an denen er seine Stücke lokalisiert,

---

<sup>27</sup> René Pollesch, *Stadt als Beute*, a.a.O., S. 19.

haben sich mit seinen eigenen Erfahrungen verändert. Es ist nun nicht mehr (s)eine Wohnung oder (s)ein Arbeitsplatz, der zum Problem wird, es ist die Stadt (*Stadt als Beute*), von der es in *Svetlana in a Favela* heißt, sie sei eine "äußerst komplexe Anhäufung von Ordnung" und mache es "Außenstehenden schwer, den Überblick zu gewinnen oder die Dinge überhaupt in Beziehung zu setzen".<sup>28</sup> Selbst der Staat kann als Thema und Ort vorkommen, wenn er sich etwa gegen Eingriffe anderer Nationen nicht mehr schützen kann: "Was ist denn mit den Nationalstaaten los? Die hatten doch mal Grenzen und jetzt gehn die direkt durch mein Leben", wundert sich in leicht panischem Tonfall Petra Hartung in *Der Leopard von Singapur*. (LS, S. 30)

Die Auflösung von Orten, von Landesgrenzen, privaten Räumen durch die digitale Vernetzung aber auch durch politische Interventionen wird im Spiel mit den schnell wechselnden Ortsbeschreibungen offenbar.

### **Die Gefahr der Vereinnahmung durch den Kulturbetrieb**

Pollesch hat, wie sich aus den vorangegangenen Hinweisen herauslesen lässt, seinen Produktionsradius ausgedehnt. Vom Podewil und der Volksbühne in Berlin zum Luzerner Theater, dem Schauspielhaus in Hamburg, dem Schauspielhaus Hannover, dem Nationaltheater in Stuttgart, dem Kasino im Wiener Burgtheater bis nach Sao Paulo in Brasilien, wo Pollesch mit den von Bert Neumann entwickelten mobilen Theatercontainern eine „Rollende Road Show“ auf Einladung des dortigen Goethe-Institut in einer Favela im Rahmen eines Workshops das Stück *Cidade Roubada* (nach *Stadt als Beute*) und *Sex* inszeniert. Ebenfalls vom Goethe-Institut und der Stiftung für deutsch-polnische Zusammenarbeit unterstützt, reist Pollesch im April 2007 auf Einladung der Warschauer Bühne "TR Warszawa" nach Polen, um dort ein neues Stück (*Ragazzo dell' Europa*, UA 26. Mai 2007) zu entwickeln und zusammen mit polnischen Schauspielern zu inszenieren.

Diese Produktionsdichte an den verschiedensten Orten der (Theater-)Welt ist auch deswegen so bemerkenswert, weil Pollesch sich eigentlich gerade zu Beginn seiner unglaublichen Karriere mit seinen Arbeiten und seiner Arbeitsweise gegen die Produktionsweisen des Theaterbetriebs stellte. In dem 1994 entstandenen Dokumentarfilm *Lebensträume* von Raimund Hoghe steht Pollesch dichten Produktionsintervallen noch ablehnend gegenüber, kann sich überhaupt nicht vorstellen, sich jemals dem Rhythmus des Betriebs anzupassen.<sup>29</sup> Aber der Dynamik des Betriebs ist Pollesch dann doch nicht entkommen. Der Theaterbetrieb hat ihn

---

<sup>28</sup> René Pollesch, *Svetlana in a Favela*, in: Leonore Bliedernicht (Hg), *Zeltsaga*, a.a.O., S. 105.

<sup>29</sup> Raimund Hoghe, *Lebensträume*. 24 short stories about the dreams of people, in: ZDF/3Sat, Deutschland, 1994.

kraft seiner konventionellen Mechanismen längst absorbiert, wenngleich Pollesch häufig auf die Zusammenarbeit mit von ihm ausgewählten Schauspielern besteht und sich damit seine Arbeitsbedingungen, die in den Giessener Studentenjahren an der Probebühne entwickelt werden konnten, zumindest teilweise zu erhalten sucht: Obwohl Pollesch seit der Spielzeit 2001/2002 Künstlerischer Leiter des Praters in Berlin ist, scheiterte anfänglich die Fachsprache des Betriebs an der vollständigen Vereinnahmung des Künstlers. Denn als "Dramatiker" wollte er sich nicht bezeichnet wissen, da, wie Pollesch wiederholt beteuert, die Textgrundlage ohne die Schauspieler für ihn keine Bedeutung hat, diese organisieren den Text selbst. Konsequenterweise will Pollesch daher den Begriff Regisseur auch für sich zunächst nicht annehmen. Die begriffliche Hilflosigkeit des Kulturbetriebes hält nicht lange an. Polleschs Arbeit wird ausgezeichnet. Die Preise für seine Arbeiten kommen aus unterschiedlichen Richtungen, aber immer aus institutionell gefestigten Einrichtungen. Die Jury der 26. Mülheimer Theatertage (2001) entschied, die zu diesem Zeitpunkt siebenteilige Soap *www-slums* "für das beste neue deutschsprachige Stück der Saison" zu erklären und Pollesch mit dem Dramatikerpreis zu ehren. Dabei übergeht die Jury Polleschs künstlerischen Anspruch, dass seine Texte nicht ohne ihre Inszenierungen funktionieren, hat sich das Festival doch in seine Statuten geschrieben, „neue Stücke und nicht ihre Inszenierung zu würdigen“. Nun würde man einfach sagen, dass natürlich auch Theaterfestivals ihre Statuten den neuen künstlerischen Formen begrifflich anpassen müssen, doch vorerst umging man die Besonderheit oder vielmehr die Einheit von Text und Inszenierung einfach und nannte ihn einen „Dramatiker“ und seine Texte eben „Stücke“. Pollesch wehrte sich nicht. Einmal auf dieser honorigen Ebene anerkannt, ließ auch die Einladung zum seit Jahren umstrittenen "Berliner Theatertreffen" nicht lange auf sich warten. Und Mülheim manifestierte den Dramatiker (in) Pollesch und scheint nun kaum mehr Theatertage ohne ihn ausrichten zu wollen. *Cappuccetto Rosso* wurde zu den 31. Theatertagen eingeladen und Pollesch prompt zum zweiten Mal Träger des Mülheimer Dramatikerpreises. Bei der 33. Ausgabe (2008) dieser legendären Theatertage, wurde wiederum Pollesch und sein "neues Stück" *Liebe ist kälter als das Kapital* in die Auswahl mit aufgenommen, wenngleich ihm den Stücke-Preis inklusive der 15.000 Euro Preisgeld das Kollektiv Rimini Protokoll wegschnappte. Der Ausgleich gelang ihm im Jahr 2009 mit seinem neuen Stück *Fantasma*, das an diesen 34. Theatertagen den Publikumspreis davon trug. Man sieht an diesen Einladungen und Auszeichnungen schließlich, dass die Einheit Regisseur und Dramatiker von den entsprechenden Gremien einfach auseinander dividiert wird und mehr noch die Begriffe dem Theatermacher einfach übergestülpt werden. Die normative Kraft der Sprache, die Pollesch in

seinen Stücken und im Umgang mit der Sprache zum Thema macht, wird durch diese Prozesse performativ bestätigt. Ausgezeichnet werden in Mülheim nun einmal Dramatiker und Dramatikerinnen. Das ist man dann eben! könnte man in Polleschs Duktus sagen.

Und der Preissegel kommt, das sei noch hinzu gefügt, aus allen Richtungen – sowohl kulturpolitisch betrachtet als auch geografisch. Denn im Jahr 2007 verleiht der Verein Wiener Theaterpreis Pollesch den Nestroy-Preis in der Kategorie "bestes neues Stück" für seine Komödie *Das purpurne Muttermal*, das am 26. November 2006 am Wiener Akademietheater Premiere feierte und von den Österreichern begeistert aufgenommen wurde. Der Nestroy-Preis zeichnet herausragende Leistungen an den Wiener und anderen österreichischen Bühnen aus und stellt Pollesch in eine Reihe mit Theatermachern und Dramaturgen, die nicht gerade auf einer Linie mit den künstlerischen Ansichten Polleschs liegen dürften. So erhält etwa im Jahr 2008 Peter Zadek den Preis für die beste deutschsprachige Aufführung.

Die Weigerung, seine Texte drucken zu lassen, sie in Fachzeitschriften oder gar in Buchform erscheinen zu lassen, hatte natürlich auch etwas mit seiner Denkweise zu tun, die das "Geronnene" (Pollesch) ablehnt.<sup>30</sup> Auch seine Arbeitsweise widersprach natürlich der Veröffentlichung durch einen Theaterverlag. Schließlich realisiert Pollesch seit *Heidi Hoh* für die Bühne nur seine eigenen Texte und verweigert anderen Regisseuren in der Regel die Transformation seiner Texte. Auf der Seite des Rowohlt Theater Verlages bekommt man daher, sobald man durch Anklicken eines Stücktitels näheres Interesse am Inhalt bekundet, den Satz zu lesen: "Von diesem Stück sind keine Rollenbücher erhältlich, da die Stücke René Polleschs nicht zum Nachspielen freigegeben sind." Für seinen Kommilitonen, den Regisseur Stefan Pucher, setzte er diesen Ansatz seines künstlerischen Dogmas außer Kraft. Im Mai 2003 durfte Pucher Polleschs Text *Bei Banküberfällen wird mit wahrer Liebe gehandelt* in Zürich am Schauspielhaus im Schiffbau zur Uraufführung bringen. Und vielleicht durch die positiven Kritiken ermutigt, wagt Pollesch für die Spielzeit 2004/2005 das Experiment, die fünfteilige *Prater-Saga* von jeweils einem anderen Regisseur oder Regieteam in Szene setzen zu lassen.<sup>31</sup> Während der erste Teil *1000 Dämonen wünschen dir den Tod* (UA, 28. Oktober

---

<sup>30</sup> "Neues und Gebrauchtes Theater. René Pollesch im Gespräch mit Carl Hegemann" (abrufbar unter [rowohlt.de/sixcms/media.php/200/pollesch\\_interv\\_hegemann.114129.pdf](http://rowohlt.de/sixcms/media.php/200/pollesch_interv_hegemann.114129.pdf)).

<sup>31</sup> Die Rezension der Theaterkritikerin Eva Behrendt beispielsweise liest sich auch so, als sei sie des Regiestils Polleschs müde und könne sich nun in der Darstellungsweise Puchers wieder den semantischen Feinheiten des Textes zuwenden. Sie schreibt: "Pucher stellt also die guten alten 'Scheisssubjekte' wieder auf die Bühne, und plötzlich weiß man, was man zuletzt vermisste: die 'Hingabe', von der in Polleschs Texten neuerdings viel die Rede ist und die in den routiniert kreischenden Sofakränzchen ebenso flöten ging wie im jüngst eingeführten zärtlichen Flüstern, das durch Mikrophone sofort wieder ausgekühlt wurde. Vielleicht auch deshalb hatte man im Jazz der Begriffsspiele schon nicht mehr richtig hingehört und glatt verpasst, wie gründlich und genau René Pollesch sein Gedankenmaterial auf alle möglichen Kombinationen, Wendungen und Semantiken abklopft, bevor er es zu Sound macht." Eva Behrendt, "Lass uns über Geld reden. Nach langer Zeit der erste

2004) von Pollesch selbst "im wieder erkennbaren, turbodynamischen diskurstheoretischen Pollesch-Talkshow-Stil" inszeniert wurde,<sup>32</sup> überließ er die Regieführung des zweiten Teiles *Twopence-twopence und die Voodoothek* (UA, 23. November 2004) dem niederländischen Regisseur und Performer Jan Ritsema, dem deutsch-englischen Performancekollektiv Gob Squad wiederum die Prater-Saga 3 *In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine* (UA, 10. Dezember 2004) und Stefan Pucher schließlich die Prater-Saga 4 mit dem Titel *Diabolo - Schade, dass er der Teufel*, deren Uraufführung am 9. Februar 2005 stattfindet.

Doch dieses Projekt geriet gleich mit der zweiten Folge zu einem, von der Öffentlichkeit fast unbemerkten Eklat, was verständlich macht, warum auf der Website des Rowohlt Theater Verlages auch weiterhin keine Rollenbücher von Pollesch verlangt werden können.<sup>33</sup> Denn als "nicht geglückt" wurde Jan Ritsemas zweiter Teil der Prater-Saga schon nach der ersten Vorführung am 2.12.2004 wieder abgesetzt. Die harte und wohl sehr subjektive Kritik des "nicht geglückt" lies die Volksbühne als Begründung für die Entscheidung, das Stück nicht mehr zu spielen, ins Internet stellen. Es entsprach nicht dem Empfinden Jan Ritsemas und wie indirekt aus einem Zeitungsartikel des Kritikers Florian Malzacher hervorgeht, auch nicht dem der beteiligten Schauspieler, die das Stück gerne weitergespielt hätten – es war allein das Urteil des Dramatikers René Pollesch.<sup>34</sup> Und während Pollesch gerne behauptet, dass die Vorgänge in den Proben und die Prozesse während der Produktionen reflektiert werden und entsprechend in seine Stücke eingehen, so tauchte von diesem wenig glückhaften Unterfangen nie etwas in seinen weiter folgenden Texten auf, wenn man den alles umfassenden und überpräsen Themenkomplex der Repräsentation mal außer Acht lässt. Natürlich war es ja auch nicht *sein* Probenprozess, aber doch, so müsste er wohl einräumen, seine ästhetische Diktion, die hier ganz unmittelbar eine Form der Zensur ausübte. All das, obwohl sich einer seiner stärksten Abwehrmechanismen immer gegen das Geronnene, das Feststehende richtet. Sollte seine ästhetische Form, seine Vorstellung sich darin eben doch als eine bereits „Geronnene“ erweisen?

---

fremdinszenierte Pollesch: Stefan Pucher zeigt in Zürich Schiffbau 'Bei Banküberfällen wird mit wahrer Liebe gehandelt', in: *Theater heute*, Juli 2003, S. 13.

<sup>32</sup> Christine Dössel, "1000 Dämonen verderben dir das Spiel", in: *Süddeutsche Zeitung*, 2. November 2004.

<sup>33</sup> Mittlerweile hat Pollesch auch einem chilenischen Regisseur im Rahmen eines europäischen Festivals gestattet, *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (*Heidi Hoh ya no trabaja aqui*) in Santiago de Chile zu inszenieren; der Rowohlt Theater Verlag erhielt die Berechtigung, nach *Theater der Zeit* und *Theater heute* Stücke René Polleschs als Buch herauszugeben. Der Band mit dem Titel *www-slums* erschien im Frühjahr 2003. Es gibt neben anderen Buchausgaben von Polleschs Stücken aus diversen linken, der Volksbühne assoziierten Verlagen einen zweiten Band im Rowohlt Verlag (*Liebe ist kälter als das Kapital*, Reinbek bei Hamburg bei Hamburg 2009).

<sup>34</sup> Florian Malzacher, "Pech gehabt. Die Volksbühne setzt Ritsemas Pollesch Inszenierung ab", in: *Frankfurter Rundschau*, 4.12.2004.

## II. Zur Frage des Politischen: Eine erste Annäherung

### Langeweile als ein Indikator für das Politische bei Pollesch

Es scheint, als sei der ungebrochene Produktionswille Polleschs, der ihn in den unterschiedlichsten Zusammenhängen und an den unterschiedlichsten Häusern arbeiten lässt, auch eine Maßnahme gegen zu viel mediale Aufmerksamkeit. Selbst eine Inszenierung bei den traditionellen Salzburger Festspielen im Jahre 2005 wird nicht mehr sonderlich besprochen, es fällt dem dennoch aufmerksamen Beobachter nur auf, dass sie *keinen* Skandal provoziert. Eher folgt der Faszination, mit der die Kritik Polleschs Arbeiten gefolgt ist, eine gewisse Ernüchterung und Ungeduld ob des scheinbar immergleichen. Der Kulturbetrieb und die Medien, die ihn beobachtet und gefeiert haben, verlangen nach Neuem, nach richtig Neuem! Nicht nach dem Neuen, das die Variation des Vorangegangenen ist oder eben zu sein scheint. Die Rezensionen klingen mittlerweile ungeduldig und gelangweilt angesichts dessen, was sie gesehen haben und doch schon einige Male zuvor gesehen zu haben glaubten. Die Besprechungen von Polleschs Stück *Schändet eure neoliberalen Biographien*, welches am 24. Oktober 2005 in den Münchner Kammerspielen uraufgeführt wurde, kritisieren vor allem die Wiederholungen und wischen damit jedes implizierte politische Engagement fort. Ich zitiere einzelne Ausschnitte zu verschiedenen 'späten' Stücken: "Selten wurde so dermaßen deutlich, wie deterministisch Polleschs Weltbild ist. Und selten wirkten seine Thesen so flach. Zwar bleibt es lustig anzusehen, wenn sich gelernte Schauspieler als Schnellsprechsportler am mitspielenden Souffleur reiben und zu vergewissern haben. Doch der Künstlerische Leiter des Berliner Prater ist dabei, zum Kopisten seiner selbst zu werden."<sup>35</sup> Weiter spricht die Rezensentin der *taz* dann vom "Pollesch-Museum", das wahre Theaterarren nicht mehr befriedige. An dieser Stelle würde ich zwar einwenden, dass es ohnehin nicht Polleschs Absicht war den "wahren Theaterarren" – wer soll das überhaupt sein? – zu befriedigen, doch was Teresa Grenzmann, die sich für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* unter die Zuschauer mischte, nach dem Besuch der gleichen Aufführung konstatierte, ist auch für die bei Pollesch mögliche Unterhaltungs-Haltung, durchaus niederschmetternd: "Was bleibt sind keine autobiographischen Schändungsimpulse, nur eine wohlige warme Widerstandswonne, die Spaß macht."<sup>36</sup> Der Rekurs auf eigenes Textmaterial wird von den Presse-Stimmen nicht mehr methodisch, sondern als künstlerische Einfallslosigkeit betrachtet. Der leidend leiernde

---

<sup>35</sup> Sabine Leucht, "Die Sex-Beballerung" in: *taz*, 25.10.2005.

<sup>36</sup> Teresa Grenzmann, "Spasbad in der Widerstandswonne", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.10.2005.

Sprechduktus des Moderators (des *Deutschlandradio Kultur*) bei der Lesung der Kritik von Sven Ricklafs an der Uraufführung *Solidarität ist Selbstmord* (UA, 27. Februar 2008, Münchner Kammerspiele) soll wohl dessen gelangweilte Haltung während der Betrachtung des Bühnengeschehens für den Zuhörer, der es nicht oder anders oder auch genauso gesehen hat, durch die Stimmelmelodie illustrieren: "Es ist, wie es immer ist bei Pollesch, eine Gruppe von Schauspielern tummelt sich mal auf, mal hinter der Bühne, von wo aus sie dennoch durch einen Videoscreen sichtbar bleibt. Man gibt sich mehr oder weniger theorielastig, trotzdem ist die Liebessehnsucht spürbar, das „Gruppenkuscheln“ ist angesagt, während man seine Theorie absondert. Man spielt damit, nicht textsicher zu sein, der Souffleur ist ohnehin immer mit von der Partie." In diesem Modus beschreibt Sven Ricklafs noch eine ganze Weile genervt, was ihm als Uraufführung präsentiert wird und doch schon so bekannt wie ein Repertoirestück erscheint, und er will damit natürlich zu erkennen geben, dass er Pollesch kennt und alles durchschaut. Seine orakelnde Frage, "wie lange das noch gut geht, oder: wann sich das, was einmal staunenswerte Hinterfragung des herkömmlichen Repräsentationstheaters und zugleich mit einem wahrhaft politischen Anspruch daherkam, wann sich das totgelaufen hat", steht stellvertretend für viele andere Stimmen, die das Prinzip Pollesch durchschaut zu haben meinen.<sup>37</sup> Auch der Kritiker Till Briegleb wendet sich enttäuscht ab und stellt nach der im Hamburger Thalia Theater realisierten Inszenierung in seiner Besprechung von *Die Welt zu Gast bei reichen Eltern* (UA, 22. November 2007, Thalia Theater, Gaußstraße, Hamburg) fest, Polleschs Theater sei "immer häufiger selbst ein Illusionstheater, das seine ursprünglichen Mittel mit unterschiedlichsten Schauspielern perfekt und salbungsvoll reproduziert".<sup>38</sup> Und wenn Regine Müller ihre Nachtkritik des ersten Teils der Ruhrtrilogie *Tal der fliegenden Messer* (UA, 7. Juni 2008, Mülheim a. d. Ruhr) mit den Worten "aber doch in der Summe amüsiert" beendet, dann ist das genau die Stimmung, die durch die folgenden Reflexionen modifiziert werden soll.<sup>39</sup> Nicht, dass Amüsement keine Rolle mehr spielt im Theater Polleschs. Worum es geht, ist, in den zunehmend verunsicherten Reaktionen der Rezensenten jene Widersprüche ausfindig zu machen, die dem Theater Polleschs inhärent sind. Denn je tiefer Pollesch im Theatersumpf steckt, je länger er produziert, desto stärker zeigen sich die Widersprüche, denen er nachspürt und ausgeliefert ist und in/mit deren Spannungen er seine Arbeiten speist. Darüber hinaus geht es darum, diese

---

<sup>37</sup> Sven Ricklafs, "Solidarität ist Selbstmord von René Pollesch an den Münchner Kammerspielen", in: *Deutschlandradio Kultur*, Sendung vom 28.02.2008.

<sup>38</sup> Till Briegleb, "Das Subversive, ARD-tauglich. 'Die Welt zu Gast bei reichen Eltern' von René Pollesch am Hamburger Thalia Theater in der Gaußstraße uraufgeführt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.11. 2007.

<sup>39</sup> Regine Müller, "Planwagen-Simulation", in: [www.nachtkritik.de](http://www.nachtkritik.de), 7. Juni, 2008.

Widersprüche als Reflex einer wesentlich politischen Theaterabsicht zu erkennen. Dazu schon an dieser Stelle einige Andeutungen.

### **Was die Regel unterbricht: Zur politischen Dimension**

Diese in der thematisch orientierten Entwicklungsskizze nur grob geschilderten Sujets und Stilmerkmale werden in meiner Arbeit als Elemente eines politischen Theaters interpretiert, dem es wesentlich darum geht, alle Formen der Regelmäßigkeit, der symbolischen Ordnung oder der etablierten Sichtbarkeit durch Unterbrechung der Regel, Aufhebung der Ordnung, Sichtbarmachung des Unsichtbaren oder Verstimmlichen des Stimmlosen, aber auch durch Formen einer subversiven Wiederholung und Aneignung kritisierte Sicht- und Sprechweisen zu provozieren. Polleschs Theater, so die These, ist politisch, wenn, mit Jacques Rancière, als politisch "jene Tätigkeit bezeichnet werden kann, die einen Körper von dem ihm zugewiesenen Ort anderswohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen lässt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die das als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm vernommen wurde".<sup>40</sup> Anders als Lehmann begreife ich Politik in meiner Arbeit also nicht als "Regel, die Gemeinsamkeit konstituiert",<sup>41</sup> sondern als das, was die Regel unterbricht, als Unterbrechung, Störung, Sichtbarmachung, Verstimmlichung des Lärms etc.<sup>42</sup>

Rancières Modell von Politik, das ich in einem eigenen Kapitel ausführlicher darstellen werde, eignet sich, um die ästhetische Praxis René Polleschs auf verschiedenen Ebenen als politisch zu kennzeichnen, aber es führt auch auf einige Aporien, denen diese Praxis gerade in ihrem politischen Anspruch ausgeliefert ist. Die Ordnungen, die es zu unterbrechen gilt, sind die vom Netzwerkkapitalismus erzwungenen Subjektivitäten samt der damit verbundenen geschlechtsspezifischen Zuschreibungen und Rollen,<sup>43</sup> aber auch die Verabredungen, die nach herkömmlichem Verständnis den Theaterbetrieb ermöglichen und die Modelle des repräsentativen Sprechens, die ihn stützen und die nahe legen, dass die Schauspieler im Raum des Theaters und im Bereich der Bühne andere sind als sie selbst. Die Unterbrechungen werden nach dem bisher Gesagten auf unterschiedliche Weise inszeniert. Von Bedeutung ist dabei vor allem ein ästhetisches Mittel, das als Subversion durch Zitat und Wiederholung

---

<sup>40</sup> Jacques Rancière, "Gibt es eine politische Philosophie?", in: Alain Badiou et al., *Politik der Wahrheit*, Wien 1997, S. 67.

<sup>41</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist das postdramatische Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann", in: ders., *Das Politische Schreiben*, Berlin 2002, S. 17.

<sup>42</sup> Karen Knoll, "Fleischeslust der Ohrs. Schluckauf: Der Kulturtheoretiker Mladen Dolar hört auf das 'Objekt Stimme' - und auf Jacques Lacan", in: *Frankfurter Rundschau*, 12.06.2007.

<sup>43</sup> Zum Subjekt vgl. Martin Saar, "Subjekt", in: Gerhard Göhler, Matthias Iser und Ina Kerner (Hg.), *Politische Theorie. 22 umkämpfte Begriffe zur Einführung*, Wiesbaden 2004.

verstanden werden kann. Immer wieder zitieren die Figuren Polleschs die Sprache, unter deren Herrschaft sie offensichtlich leiden, diese Sprache spricht sie förmlich, zwingt sie zum sprechen, aber sie tun es, indem sie zugleich darum kämpfen, die souveräne Performanz<sup>44</sup> dieser Sprache, ihre scheinbar unmittelbar verhaltensprägende Macht unter Einsatz körperlicher, stimmlicher und gestischer Mittel zu brechen und zu unterbrechen. So lässt sich etwa das häufige Schreien der Figuren als kreatürliche Reaktion auf die erbarmungslose Managementsprache verstehen, als Protest des Körpers gegen seine effizienzorientierte Zurichtung, aber auch als Versuch, eine eigene hörbare, wenn auch unartikulierte Stimme zu behalten oder erst zu gewinnen. Auf einer anderen Ebene versucht die ständige Rückwendung der Schauspieler auf sich selbst und auf ihre Arbeitsbedingungen oder die hochgradig komplexe Integration theoretischer Diskurse in die Stücke den repräsentativen Diskurs zu brechen, der sie auf andere als sie selbst verweist und problematisiert damit den Mainstream dominierende Theaterkonzepte. Im Hauptteil der Arbeit wird es darum gehen, die vielfältigen ästhetischen Verfahren zu kennzeichnen, die die Ordnung herstellen, die zugleich – und ebenfalls unter Einsatz ästhetischer Mittel – unterbrochen werden soll. Dabei wird sich zeigen, dass die Gestalt des Politischen in den Stücken Polleschs keinesfalls feststeht, sondern immer wieder neu bestimmt werden muss, sowie das Ich der Figuren immer zugleich von ihnen selbst thematisiert und in der Thematisierung durch die (Theorie-)Sprache, die sie sprechen, zur Disposition gestellt wird. Die Sprache, die sie sprechen, verleiht ihnen eine Stimme und raubt sie ihnen in dem Maße, in dem es nicht ihre Sprache ist. Mehr noch, es wird sich zeigen, dass die Vorstellung der Politik als Unterbrechung der Ordnung in Gefahr ist, selbst zur Ordnung zu gerinnen, weil das, was anders wäre als die Ordnung (die vom Pop imaginierte schöne neue Welt), vom "neuen" Kapitalismus schnell absorbiert und damit als eigene Ordnung etabliert wäre. So nimmt auch Pollesch Theaterpreise entgegen und inszeniert in traditionellen Theaterhäusern, offenbar auf die Gefahr hin, dort vom Betrieb und vom Publikum als Exot anerkannt zu werden. Ob es seinem Theater gelingt, diese Mächte des Theaterbetriebs subversiv zu zitieren oder ob es nicht längst und zwangsläufig als Theater der Unterbrechung gleichsam ununterbrochen geworden ist, das wird im letzten Abschnitt dieser Arbeit zum Thema. Die permanenten (variierenden) Wiederholungen Polleschs werden dort als avantgardetypische – letztlich aporetische – Versuche entziffert, dem prämierten Zwang zum Neuen auf subtile Weise durch immer wieder neue Versuche der zitierenden Aneignung fremdbestimmter Diskurse zu entgehen.<sup>45</sup> Wenn die Arbeit gelingt, wird sie am Beispiel

---

<sup>44</sup> Hier knüpfe ich an Überlegungen von Judith Butler an: *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt/M. 2006.

<sup>45</sup> Vgl. Rahel Jaeggi, "Aneignung braucht Fremdheit". In: *Texte zur Kunst*, 46:2, 2002.

Polleschs zeigen können, auf welche Weise seine postdramatischen Stücke politisch sein können und auf welche Weise der Anspruch des Politischen in ihnen immer wieder zu scheitern droht. Die Arbeiten René Polleschs auf ihr politisches Potential zu überprüfen, drängt sich durch die ihnen inhärenten strukturellen und ästhetischen Widersprüchlichkeiten und Spannungen geradezu auf. Dabei handelt es sich einerseits um Aporien, die durch die Theaterarbeit selbst entstehen, ohne in diesen Sinne beabsichtigt gewesen zu sein, und andere Aporien, die von Pollesch in den Lebensbedingungen der globalisierten Gesellschaft verankert und als eigene Erfahrungen auf der Bühne bewusst bearbeitet werden.

### **III. Zur Auswahl der Stücke und Aufführungen**

Bei der Auswahl der Arbeiten aus dem unaufhörlichen anwachsenden Werke-Universum Polleschs war für mich ganz entscheidend, dass sie von sich aus nach der von mir beabsichtigten Deutung drängen. Darüber hinaus habe ich die Inszenierungen, um die es geht, mindestens einmal live erlebt. Schließlich gehe ich davon aus, dass die ausgewählten Stücke sowohl hinsichtlich der thematischen und ästhetischen Kontinuität als auch der Weiterentwicklung Polleschs einen repräsentativen Charakter besitzen. In diesem Abschnitt möchte ich in einer konzentrierten Form daher anhand der konkreten Stücke die ästhetischen Paradigmen und die 'paradigmatischen' Abweichungen erwähnen, die die von mir ausgewählten Stücke kennzeichnen.

#### **Heidi Hoh I-III**

##### **Allgemeine Charakteristika der 'Serie'**

Ohne einer Handlung im konventionellen theatralen Verständnis zu folgen, präsentiert Pollesch in *Heidi Hoh (I-III)* Subjekte, die an den paradoxen Strukturen der Globalisierung verzweifeln. Dafür findet Pollesch Bilder, die er theoretischen Texten entnimmt, und mit Rekurs auf seine eigenen Erfahrungen weiterentwickelt und verdichtet. So geht es etwa darum, wie sich Arbeitsplatz und Zuhause nicht mehr auseinander halten lassen oder wie sich scheinbar private und der Tauschsphäre entzogene Gefühle zunehmend als Teil des kapitalistischen Systems erweisen. Neben der Thematisierung der veränderten und häufig prekären Arbeits- und Lebensbedingungen (vor dem Hintergrund neoliberaler Wirtschaftsstrukturen) kreist *Heidi Hoh* immer auch um die Frage nach den geschlechtlich

codierten Selbstverständnissen, die mit dem neuen Kapitalismus einhergehen und Formen der "Zwangsheterosexualität" bedingen.

Die Darstellungsweise, mit der die drei Performerinnen die jeweils eine *Heidi Hoh* gestalten und präsentieren, ist auch in der postdramatischen Theaterszene ungewohnt und neu. Es ist sehr viel Text mit sperrigem Inhalt, der da in schnellem Rhythmus und einer ebenmäßig, aber auch leicht leiernden und irgendwie leicht verstimmt klingenden Intonation dem Zuschauer zugemutet wird. Doch nicht nur ihm. Die Souffleuse oder der Souffleur sitzen nicht gerade unbemerkt am Rand der Bühne und schubsen die vergessenen Textteile auf die Bühne zu ihren Darstellern. Fiktive Gestalten aus alten Kindersendungen tauchen auf und ab, absurde Anekdoten werden von gesellschaftspolitischen Statements abgelöst. Verunsichernd ist vor allem das Problem der Figur. Ist Heidi Hoh *eine* Figur oder drei? Ist sie überhaupt noch eine *Figur*? Was immer da auf der Bühne ist, es ist schrill und von einer unglaublichen Bühnenpräsenz, aber es besitzt keine konstante Identität. Es wird geschrien und geht doch sachlich um die Lebensbedingungen derer, die da schreien. Manche Kritiker stellen bei ihrem Versuch zu beschreiben, wen oder was die Schauspieler auf der Bühne verkörpern, in Abrede, dass es sich bei den "Figuren" überhaupt noch um anthropomorphe Gestalten handelt. Ihre Beschreibungsversuche enden so nicht selten mit einer jener Begriffskombinationen, die sich aus menschlichen Eigenschaften/Fähigkeiten und dem Objekt Maschine zusammensetzen, wenn etwa von Text- oder Sprechmaschinen die Rede ist oder gar das Oxymoron "Gefühlsmaschine" Verwendung findet. Die Theaterwissenschaftlerin Bettina Brandl-Risi etwa befindet in ihrem Essay über die Theaterarbeit René Polleschs: "Seine Textproduktionsmaschinen/Sprechmaschinen Figuren zu nennen, wäre schon zu viel gesagt. Sie sind ebenso Cyborgs wie Puppen, Sprechpuppen und Klone."<sup>46</sup> Brandl-Risi betrachtet nicht allein die entpersonalisierte Textverteilung, sie erkennt in den Darstellungen der Akteure keine Figuren, womit sie meint, dass diese keine eigenen, souveränen Subjekte mehr vorstellen. Keine, die ein Selbst behaupten können. Und so rücken das hybride Wesen, der Cyborg, die Sprechpuppe, der Klon und das zwischen Mensch und Maschine angesiedelte Mischwesen in den Mittelpunkt ihrer kommentierenden Diskurse und nehmen als erdachte, geführte und konstruierte Geschöpfe die Stelle der Figur ein.

Die Welt von Heidi Hoh hat sich unter dem Einfluss der innovativen Kommunikationstechnologien deutlich beschleunigt. Die Voraussetzungen für diese rasant dem weltweiten Netz geschaffen. Pollesch unternimmt mit der Figur Heidi Hoh den Versuch, die soziokulturelle Effekte dieser Veränderungen und ihre Auswirkungen auf das Raum-Zeit

---

<sup>46</sup> Bettina Brandl-Risi, "Verzweigung sieht nur live richtig gut aus", in: Christel Weiler und Harald Müller (Hg.), *Stück-Werk 3. Arbeitsbuch Theater der Zeit. Neue deutschsprachige Dramatik*, Berlin 2001, S. 119.

Gefüge und die abnehmende Interaktion zwischen den Menschen als eine Innenansicht der Subjekte zu gestalten und spricht damit auch Erfahrungen seiner Zuschauer an. Dass sich die Laune der Zuschauer unter den düsteren Aussagen und verzweifelten Stimmungen der Figuren nicht wahrnehmbar verschlechtert, liegt, wie erwähnt, auch daran, dass gut dosierte Elemente der SitCom offenbar ein gutes Transfermittel für graue Realitäten darstellen.

Zudem wird diese Innenansicht nicht aus einem irgendwie psychologischen Sprachmaterial konstruiert, sondern aus dem Material, das einer Gesellschaft äußerlich ist, aus ihrem kulturellen Output sozusagen, also etwa aus Pop- und Trash-Elementen, aus Theorie und aus ihren technologischen Innovationen und Absurditäten (wie dem gestapelt präsentierten Automodell Smart). Daraus entwickelt Pollesch Begriffshybride, die das symbolisch-repräsentative Sprachsystem hinter sich lassen und Assoziationsräume öffnen, in denen sich das Lebensgefühl der Zuschauer aufhält. So gibt sich das Publikum nach anfänglicher Irritation heiter und lacht dankbar über die Wortartistik, mit der Pollesch ihm über die Klippen der bitteren und jeden auf individuelle Weise betreffenden Wirklichkeit hilft.

*Heidi Hoh* war, darauf ist hingewiesen worden, so etwas wie ein Prototyp der Pollesch Texte, ein Modell, das sich bewährt hat und wahrhaftig "in Serie" ging. Mit dem Stück über die Telearbeiterin Heidi Hoh begann René Pollesch seine bis heute nicht abreißende selbstreflexive und kapitalismus-, gesellschafts- und modernitätskritische Textproduktion über die (normativen) Lebens- und Arbeitsverhältnisse des Individuums in der unmittelbaren Gegenwart (unter Verwendung des theoretischen Textmaterials, das diese gesellschaftlichen Entwicklungen und Phänomene reflektiert). Im Vergleich zu den nachfolgenden Stücken ist der Anteil der verwendeten theoretischen Textstellen noch nicht so dominant, wie überhaupt die von den Spielerinnen zu bewältigenden Textanteile noch nicht so umfangreich und komplex sind wie schon bald in den darauf folgenden Teilen dieser Serie und auch in den weiteren Stücken. Doch diese Fähigkeit, Beobachtungen und Aussagen im fast buchstäblichen Sinne *auf den Punkt* zu bringen, der sich beim genauen Hinsehen als Fläche aus tausenden weiteren winzigen Punkten zusammensetzt, beginnt mit dem ersten Replikenwechsel der Darstellerinnen. Die flache, tonlose Stimmgestaltung, in der die zunächst absurd klingenden Schilderungen einer Tätowiermaschine vorgetragen werden, führt jene farblose Stimmelmelodie vor, die den Schauspielern in den Soap-Operas eigen ist. Während diese bei den Soap-Stars nicht beabsichtigte leiernde Stimme entsteht, sobald diese sich in ihre Figur eingefühlt haben und deren Gefühle zum Ausdruck bringen, dient die ostentativ verweisende Stimmimitation der Pollesch-Darsteller gerade dazu, ihre Gefühle aus dem Spiel zu lassen. Bei diesem Dahingleiten der Stimme schwingt außer der jeweils unverkennbaren Klangfarbe

oder dem Charakter der eigenen Stimme immer eine Nuance mit, die als nachdenklich und dozierend beschrieben werden könnte und die schließlich auf die Mehrdimensionalität der Darstellung führt. Nur bleibt unklar, wem die Belehrung dabei gilt. Mit der Bewegung ihres Kopfes verfolgen die Darsteller den Weg ihrer entlassenen Repliken während der Sprechszenen, ohne mit dem Blick jedoch explizit den jeweils anderen Darsteller zu meinen. Inhaltlich und semantisch gestützt wird diese auseinanderklaffende und miteinander einhergehende stimmliche Gestaltung durch jene Sprache, in der sich alltägliche Floskeln mit syntaktischen Verschraubungen mischen und Schimpfwörter mit dem elaborierten Vokabular der Wissenschaft verbinden. Diese ästhetisch gestalteten Gegensätze, die sich also bereits mit den ersten Sätzen des ersten Teiles der *Heidi Hoh* offenbaren, bilden fortan die Grundrezeptur von Polleschs Arbeiten. Innerhalb eines äußerst verdichteten Zeichensystems bringt er auf diese Weise komplexe Themen unter. Diese Form der Reduzierung und der extremen Verdichtung, die zu einer konzentrierten inhaltlichen Aussage führt, ist einer der interessantesten Aspekte seiner Arbeit, auf den ich immer wieder zu sprechen kommen werde.

## **Heidi Hoh I**

*Heidi Hoh I* erlebt am 15.5.1999 im Podewil Berlin als Produktion des Performancefestivals *reich & berühmt* seine Uraufführung. Die drei Darstellerinnen waren: Nina Kronjäger (Heidi Hoh), Christine Groß (Bambi Sickafossee) und Claudia Splitt (Julia Axen oder, in anderen Druckfassungen: Gong Scheinpflugova).

Bühne: Kein eigens als Theaterraum konzipierter Raum ist der Aufführungsort für diese erste Vorstellung, sondern das Café des Podewil. Das Publikum verfolgt das Stück aus der Zentralperspektive auf leicht ansteigenden Tribünensitzen. Hinter ihnen eine Leinwand, auf der man den Film *Norma Rae* tonlos laufen lässt. Der Bühnenabschnitt ist also ebenerdig. Links befindet sich eine gekachelte Theke, auf der drei Kaffeemaschinen bereit stehen. Eine Kuchenvitrine steht im rechten Winkel zur Theke, gefüllt mit diversen Papptellern, auf denen Lebensmittel (Salate) angerichtet sind. Eine Fönhaube aus den 1950er Jahren liegt quer im Raum. Außerdem stehen in der Mitte des Raumes drei unterschiedliche Sessel halbkreisförmig, aber im großen Abstand zueinander. Auf dem Boden ist mit Kreide das Logo des Daimler-Chrysler Konzerns gemalt.

Plot und Themen: Heidi Hoh ist Telearbeiterin bei Daimler Chrysler. Sie arbeitet zuhause "an Dingen", die sie nicht sieht, wie sie selbst beschreibt. Zusammen mit ihren zwei Freundinnen

Bambi Sickafossee und Julia Axen<sup>47</sup> – die wechselweise auch als ihre Alter Egos betrachtet werden können und im Stück nie mit diesen Namen angesprochen werden – reflektiert sie ihre Lebens- und Arbeitsbedingungen. Zentrale Thematik ist die Entgrenzung der öffentlichen und privaten Sphäre und die Entfremdung von und durch die (digitale) Arbeit. Zu Beginn des Stücks kann der Zuschauer in dieser Dreier-Konstellation auch eine Besuchssituation erkennen. Die zwei Freundinnen besuchen Heidi Hoh in ihrer Wohnung. Die Eindeutigkeit dieser Situation löst sich allerdings bald auf. Mit den Fragen, die Heidi Hoh an ihre erlebte Wirklichkeit hat, verrät sich die Identität der Figuren und ihr Verhältnis zueinander, verrät sich der Raum, in dem sie sich befinden ebenso wie die Zeit, die während ihres Beisammenseins vergeht.

Die angesprochene Fähigkeit Polleschs zur Verdichtung wird bereits in der Wahl des Ortes, des Zuhauses offenbar: Denn als problematisch erweist sich Heidi Hofs Arbeitsplatz, weil er eben auch ihr Zuhause ist. Diese Konstruktion eines modernen Arbeitsverhältnisses ist bereits ein gelungenes Bild, um gleich mehrere zentrale Probleme des modernen globalen und emotionalen Kapitalismus (Eva Illouz) zu thematisieren. Wenn Heidi Hoh, verunsichert darüber, wo sie sich befindet, zugibt, möglicherweise nicht zu Hause zu sein, dann, heißt das für sie: "Aber Offline bin ich zuhause." (HH I, S. 3) Das Verschmelzen der Privatsphäre mit der Sphäre der Arbeitswelt durch das Homeoffice, welches sich ganz an der Oberfläche präsentiert, ist dabei nur einer der Konflikte des Individuums mit den Bedingungen und Regularien der modernen Gesellschaft.

Heidi Hoh muss ihre Wohnung nicht verlassen, wenn sie arbeiten geht, und sie muss sie auch nicht mehr verlassen, wenn sie etwas einkaufen möchte. Alles lässt sich mittels der neuen Technologien vom Bildschirm aus regeln. Wenn sich Waren, Geld und Ideen innerhalb kürzester Zeit über große Distanzen hinweg rund um die Uhr austauschen lassen, heißt das auch, dass sich der eigene Lebensrhythmus beschleunigt und sich somit das ganz Raum-Zeit Gefüge verdichtet.<sup>48</sup> Dem leisen Eindringen von Daten, Arbeit und Waren in die Wohnung entspricht die Auflösung aller traditionellen Grenzen – Privatheit und Öffentlichkeit, Familie und Firma, Gefühle und Ökonomie. Und so lässt auch Pollesch seine Heidi Hoh die Orientierung über Raum und Zeit verlieren. Immer wieder besteht die Unsicherheit darüber, wo sie sich befindet und wer sie überhaupt ist. Diese Unsicherheit, die Heidi Hoh empfindet,

---

<sup>47</sup> Der fiktive Name Julia Axen taucht nur im Rowohlt-Text auf. Dort stehen alle fiktiven Namen auch vor den Repliken. In den diversen Textabdrucken, etwa in *Theater der Zeit* oder in dem Buch *Reproduktionskonten fälschen*, werden die Namen der Freundinnen überhaupt nicht genannt, vor den Repliken stehen nur die Anfangsbuchstaben der Darstellerinnen. In den zwei folgenden Teilen wird der Name Julia Axen gar nicht mehr auftauchen und durch Gong Scheinpflugova ersetzt.

<sup>48</sup> Ausführlicher dazu Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt/M. 2005.

überträgt Pollesch auch auf die Zuschauer, indem er ihnen immer wieder neue Identitätsangebote wer die Figuren nun sein könnten, macht. Immer wieder wird die Gewissheit über eine scheinbare Erkenntnis entzogen. So liegen die Figuren mit dunklen Sonnenbrillen auf dem Boden und versuchen, sich zu orientieren. In ihren Repliken zitieren sie in schnellem Rhythmus, die keine Pause zulässt, Orte, Sendungen, Filme und Figuren, die sie sehen wollen und doch verpassen – wie Objekte auf einem Fließband ziehen diese an ihnen und den Zuschauern vorüber, werden kurz aufgenommen und dann wieder abgelegt.

Filmvorlage: Mittels der filmischen Grundlage *Norma Rae* von Martin Ritt (1977) leuchtet Pollesch einen weiteren Aspekt der neuen Arbeitsverhältnisse aus. Ähnlich wie Heidi Hoh kritisiert die Protagonistin, Norma Rae, ihre Arbeitsverhältnisse in der Textilfabrik, in der sie und auch ihre Eltern seit Jahren wie selbstverständlich arbeiten. Als eines Tages ein junger Gewerkschaftsangehöriger in den Ort kommt und die Arbeiter dafür gewinnen will, gewerkschaftliche Strukturen zu etablieren, wird Norma Rae zu seiner treuesten Anhängerin. Um ihre Arbeitsbedingungen zu verändern, will sie eine Gewerkschaft gründen und rebelliert so aktiv. Im "neuen" Kapitalismus Heidi Hofs hat sich die Konstellation deutlich verändert. Dieser Kapitalismus hat sich in gewisser Weise jedes Aufbegehren seiner Arbeiter einverleibt. Die Unzufriedenheit wird gleichsam als emotionale Energie in das Unternehmen hinein gelenkt. Mit anderen Worten, das agitatorische Engagement Heidi Hofs eignet sich hervorragend, um als emotionale und kommunikative Kompetenz im Unternehmen eingesetzt zu werden. Die Analogie dieses umgewandelten emotionalen Engagements findet sich in dem Film in der Bewunderung, die Norma Rae für den Gewerkschafter hegt, die schließlich ausschlaggebend ist für ihren Kampf gegen die Firma und Teile der Belegschaft.

Wie hoch aber auch das Engagement für das Unternehmen ist – am Ende ist das fragmentierte Individuum wieder ganz sich selbst und das heißt: den Paradoxien des Turbokapitalismus ausgesetzt – Heidi Hoh wird entlassen.

Ästhetische Merkmale und Entwicklung: Pollesch hatte mit der fluiden Gestalt Heidi Hoh, mit dem mitreißenden Rhythmus der Inszenierung, der vorbei hastenden, fremden und doch bekannten Sprache, getragen von Stimmen, die die Bedeutung dessen, was sie transportieren, genauso zurücklassen wie sie sich im Raum ohne den Körper bewegen, den sie doch brauchen, ganz buchstäblich den Nerv seiner Zuschauer getroffen. Man muss es zunächst auf diese sinnliche Ebene beziehen, denn da das Publikum noch relativ ungeübt in der Rezeption seiner Theaterarbeit war, im Verstehen und Nachvollziehen der dichten Text-Montagen, war es auch der Rhythmus und die Lautstärke der Aufführungen, die die Zuschauer in ihrem Innersten berührten. Auf die Schreie der Darstellerinnen, die plötzlich die Replik zerreißen

und den ruhigen, ernsten Stimmmodus zusammenbrechen lassen, war der Rezipient nicht vorbereitet. Sie waren es, über die man zunächst sprach, die ratloses, lauthalses Lachen im Zuschauerraum hervorriefen, obwohl die Anstrengung des Schreies die Körper der Darstellerinnen verzerrten und durch diesen sichtbaren Kontrollverlust wiederum auch ein Teil ihrer Privatheit offenbarten.

Alle weiteren Arbeiten, die nun in schneller Folge produziert werden, variieren und modifizieren ästhetische Merkmale, die in dieser Arbeit entwickelt wurden. Und langsam, mit jedem neuen Stück, beginnt die Textgenese und die damit verbundene Verwertungsstrategie auch ein wenig an das Gedächtnisspiel "Ich packe meinen Koffer" zu erinnern. Von Stück zu Stück wird die Begriffskette länger, tauchen in den neuen Stücken Begriffe, Sätze, Motive aus den vorangegangenen Stücken auf – während andere, wie vergessen, oder wie als habe man sich daran abgearbeitet wieder herausfallen. (Ein gelungenes Mittel, um auch Tagesaktualität in das auf zeitgemäße gesellschaftspolitische Themen eher behäbig reagierende Theater zu bringen.) Auch ein anderes Thema wird fortgeführt, nämlich das über sein innerstes Selbst stark verunsicherte Subjekt, das in einer geschlechtsspezifisch gespaltenen Gesellschaft lebt, die Männer und Frauen aufgefordert, ihre kulturellen Rollenformate und Identitäten innerhalb einer heterosexuell normierten Gesellschaft zu reproduzieren.

### **Heidi Hoh II: *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr***

Seine Uraufführung erlebt das mit dem Luzerner Theater koproduzierte Stück beim Festival *reich & berühmt* am 10.5.2000 im Podewil in Berlin. Die Darsteller sind: Elisabeth Rolli (Heidi Hoh), Anja Schweitzer (Gong Scheinpflugova) und Susanne Abelein (Bambi Sickafossee). Die Bühne hat für diese Produktion Viva Schudt eingerichtet.

Bühne: Der Zuschauer nimmt frontal zum Bühnengeschehen Platz. Die Bestuhlung entspricht noch ganz der standardmäßigen Einrichtung eines Zuschauerraumes, einer leicht nach oben ansteigenden Bestuhlung. Allerdings rückt das Spiel durch die Aufteilung des Bühnenraumes mindestens dem Zuschauer in den ersten Reihen etwas näher. Gespielt wird nämlich auch im Proszeniumsbereich. Drei Sitzkissentürme markieren diesen Bereich vor allem als den Platz, an dem vorwiegend die Sprechszenen stattfinden. Der Bühnenrand ist mit roten Fähnchen geschmückt auf dem japanische Schriftzeichen zu sehen sind und lässt sich im Kontext des Diskurses bald mit einem Showroom eines japanischen Autohauses in Verbindung bringen. Das diese Assoziation genauso instabil ist wie die Identitäten der Figuren und gelegentlich durch andere Assoziationen (das Innere eines Bücherlagers oder ein Tanzlokal) ersetzt wird,

ist dabei selbstverständlich. Auf der Bühne, die im Verlauf des Stücks immer chaotischer wird, finden die Aktions-Szenen, die "Clips" wie sie Pollesch in seinen Texten nennt, statt. Auf den drei Sitzkissen nehmen zu Beginn des Stücks die drei Darstellerinnen Platz. Es sind die oben genannten, die nun als Heidi Hoh, Bambi Sickafossee und Gong Scheinpflugova ihr (Arbeits-)Glück im fernen Los Angeles suchen.

Plot und Themen: L.A., die Stadt des Glücksversprechens, der Selbstverwirklichung und vielleicht sogar des Ruhmes – Hollywood ist nicht weit und wo jeder einen Mac hat, lauert die Kreativität, aber auch das Scheitern. Immerhin gibt es einen Strand und immer gutes Wetter. Doch wie in einer bitteren Anverwandlung des Mythos vom aufgestiegenen Tellerwäscher stellt Pollesch zwei Tellerwärmerwagen auf die Bühne, anhand derer Heidi Hoh kraftvoll und zornig ihre diversen Nebenjobs vorführt. Und außer der obligatorischen Discosonne, die über den meisten Pollesch-Figuren ihr glamouröses, aber eben auch diffuses Licht reflektiert, erinnert nichts an Strand und Hollywood. Wie diese zwei ungewöhnlichen Requisiten ständig umcodiert werden, wechselt auch Heidi Hoh ständig ihre Jobs. Sie ist mal Mietwagenhostess bei Avis, Mitarbeiterin bei Amazon, sie präsentiert Autos im Toyota-Showroom oder tanzt im Strip-Club. Ernüchtert stellt sie fest: "Ich hab nur noch die Arbeit, und zum Surfen komm ich auch nicht mehr. Ich bin eigentlich nur wegen den Wellen nach L.A. gekommen." (HH II, S. 38)

Thematisch geht es in *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* vor allem um jene Gefühle, die im Arbeitsleben einerseits und Privatleben andererseits das Handeln des Subjekts beeinflussen und sich – wie im ersten Teil die Orte – nicht mehr unterscheiden lassen, und nicht mehr richtig den jeweiligen Sphären zuordnen lassen: "Anja: Warum ist es so schwer, in dieser Welt was zu fühlen. Gleichzeitig was zu fühlen und einer verdammten hochqualifizierten Arbeit nachzugehen. Warum ist das so schwer?" (HH II, S. 45) Auch die Problematik einer dualistischen Arbeitswelt und die Formen sexueller Arbeit werden hier erneut angesprochen. Heidi Hoh kann den ökonomischen Zwängen ebenso wenig entkommen wie den ständigen, zunächst vom Wirtschaftssystem an sie herangetragen, nun aber bereits verinnerlichten Aufforderungen, ihr eigener Unternehmer zu sein. Anstatt ein freies und selbstbestimmtes Leben zu führen, leben sie weiterhin in äußerst prekären Verhältnissen, in denen ihre Weiblichkeit und ihre subjektiven Eigenschaften und Fähigkeiten entscheidende Rollen am Arbeitsplatz spielen. Nicht umsonst sind die Kostüme der Darstellerin auch eine Betonung ihrer Weiblichkeit, wenngleich nicht ohne Widerspruch. Dieser äußere Zwang zur Subjektivität trennt sie gleichzeitig und paradoxerweise von ihrem innersten Selbst.

Filmvorlage: Dieser zweite Teil basiert auf dem Film *Alice lebt hier nicht mehr* von Martin Scorsese aus dem Jahr 1974. Der Film erzählt von einer Hausfrau und Mutter, deren Mann bei einem Autounfall um Leben kommt. Alice (Ellen Burstyn) ist nun plötzlich gefordert, die finanzielle Verantwortung für ihren 11-jährigen Sohn und sich zu übernehmen. Für Alice bedeutet dieser Umstand jedoch auch eine zweite Chance, dem engen Lebensentwurf in einer Kleinstadt an der Seite eines dominanten Mannes zu entkommen zu sein und doch noch ihren lang gehegten Wunsch, Sängerin zu werden, zu verwirklichen. Sie geht mit ihrem Sohn nach Kalifornien. Dort arbeitet sie zunächst als Kellnerin, bevor sie die Chance bekommt, ihr Können vorführen zu können. Sie lernt außerdem einen Mann kennen, der sich jedoch bald als herrisch und cholerisch herausstellt.

Ästhetische Merkmale und Entwicklung: Die Repliken der Darstellerinnen sind in diesem Teil deutlich länger geworden. Und so findet sich auch die Sprechszene noch statischer als in *Heidi Hoh I*. Während die Darstellerinnen dort immer mal wieder Repliken mit Handlungen kombinieren, finden in *Heidi Hoh II* die Handlungen nur mehr in den Clips statt. Die räumliche Bühnensituation, also die Clips auf der Proszeniumsbühne und das Sprechen vor dieser Bühne, markieren diese dramaturgische Gliederung zusätzlich. Mit der zunehmenden Theoretisierung der Repliken sind auch die Schreie der Darstellerinnen häufiger und schriller geworden. Wobei bei der Ausführung des Schreis natürlich auch in Rechnung zu stellen ist, dass die Darstellerinnen andere sind als bei *Heidi Hoh I*. Während Nina Kronjäger den Schreien und ihrer Körperhaltung immer noch etwas Beherrschtes, etwas eher Zorniges denn Verzweifertes mitgab, sind gerade die Schreie der zierlichen Elisabeth Rolli von einer stark körperzehrenden Verzweiflung, die Stimme wird zum Zerreißen dünn beim Schrei, der Körper zappelig, zerbrechlich und sehnig gleichermaßen. Ähnlich wie bei Susanne Abelein, deren kratzige Schreie die Artikulation sehr stark verzerren, so dass nur mehr Lärm zu hören ist, ist hier der Schrei noch präsenter geworden, ihr Körper verkrampft, wenn er die Worte durch den Schrei der Sprache entrissen werden. Auch die Clips sind zahlreicher geworden und fordern mehr und kraftvollen Spieleinsatz von den Darstellerinnen. Es werden Videoprojektionen von japanischen Comics (Mangas) an der Rückwand der Proszeniumsbühne eingesetzt, die die Bühnenthemen auf unterschiedlichen Ebenen assoziativ stützen und kommentierend ergänzen.<sup>49</sup>

---

<sup>49</sup> So zeigt ein Comic-Bild einen schreienden Mann im Profil. Mit diesem Motiv wird beispielsweise der cholerischen Mann aus der Filmvorlage *Alice lebt hier nicht mehr* zitiert. Außerdem thematisiert Pollesch die unterschiedliche Bedeutung, die dem Schreien des Mannes einerseits und dem Schreien der Frau andererseits zukommt. Während das weibliche Schreien mit Hysterie verknüpft wird, kommt dem männlichen Schreien die Bedeutung von Gewalt und Macht zu.

**Heidi Hoh III: *Heidi Hoh – oder die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein, die Heidi Hoh hat***

Die Produktion wird als Koproduktion mit dem Mousonturm in Frankfurt/M. am 28.6.2001 im Podewil Berlin uraufgeführt. Die Darstellerinnen sind: Nina Kronjäger (Heidi Hoh), Claudia Splitt (Gong Scheinpflugova) und Christine Groß (Bambi Sickafossee). Souffleur: Boris Nikitin.

Bühne: Der Zuschauer ist nun auf bunten Sitzkissen platziert und auf flachen Bühnenelementen (so genannten Schnackis), auf denen Kissen liegen und den Besucher nur ein Stück über dem Boden sitzen lassen. Das Spielgeschehen findet auf gleicher Ebene statt. Die Bühne ist knallig bunt mit Requisiten gefüllt und eigensinnigen Sitzobjekten ausgestattet. An der hinteren Wand des Bühnenabschnitts sind Unmengen Plattencover angebracht, die in ihrer Anordnung die drei Buchstaben LSD ergeben. Während im zweiten Teil der Trilogie das Bühnenbild noch irgendwie einen Raum, einen benennbaren Ort, nämlich einen Showroom für Autos erahnen lässt, misslingt der Versuch, die Bühne als einen Ort mit einer alltäglichen Funktion zu deuten. Dennoch dauert es nicht lange und man kann aufgrund der Repliken die Szenerie als einen Innenraum des Selbst der Heidis oder eben auch des Rezipienten-Selbst decodieren. Doch der Raum ist auch ein Erinnerungsraum für die Generation derjenigen, die vor zwanzig Jahren "jugendlich" waren (also auch Polleschs Erinnerungsraum). Die Schallplattensammlung, gestaltet aus Covern unzähliger Platten der 1970er und 1980er Jahre, ist, das sei hier nur kurz gestreift, eine weitere gelungene Verdichtung des szenisch verhandelten Themas. Rings um den Bühnenabschnitt am Rand der Empore steht in weißer, krakeliger Schrift: "If you can read this, you are using a very old browser", womit auch wieder die digitale Revolution und das dahinter herhinkende Individuum angesprochen ist.

Plot und Themen: Im dritten und letzten Teil der Serie, *Heidi Hoh – oder die Interessen der Firma können nicht die Interessen sein, die Heidi Hoh hat*, ist die totale Vereinnahmung der Subjektivität des Individuums durch die Unternehmen das Hauptthema des Stücks. Zentral für Polleschs Bearbeitung ist der strukturelle Zwang, sich ganz in sein Unternehmen einzubringen und damit weit mehr zu tun als das, was die Rolle von einem verlangt. In den Worten von Diedrichsen: "So wird von uns nicht mehr verlangt eine Rolle zu spielen, sondern wir müssen gerade im Umgang mit den Institutionen und im Angesicht der Vergesellschaftung wir selbst sein. Die Rolle wäre zu wenig. Die Rolle ist ja Verknappung unserer Person und unserer

Vitalität, die Company will aber alles, was wir haben."<sup>50</sup> Diederichsen bezieht sich hier auf Erving Goffmans berühmten Text *Wir alle spielen Theater* und erfasst damit gleichzeitig das Dilemma der Darsteller und des sich selbst einbringenden Regisseurs Polleschs. Ein Beispiel: Der klassische Betriebsausflug, der mit der Simulation einer privaten Atmosphäre bisher dazu diente, die Angestellten einmal "zu Hause abzuholen", um sie zu Handlungen zu animieren, die sonst nur im geschützten Bereich des Privaten zu erwarten sind, wird von Pollesch nun in eines seiner genial verknüpften Bilder transformiert und damit den modernen Bedingungen am Arbeitsplatz angepasst. Der Arbeitgeber verzichtet auf den Aufwand des Betriebsausflugs, er reicht gleich die "bewusstseinsweiternden Drogen", um sich damit der Kreativität im Sinne einer maximalen Ausbeutung seiner Beschäftigten zu Gunsten des Betriebes zu ermächtigen. Mit dem Motiv der legalisierten Droge am Arbeitsplatz findet Pollesch nicht nur ein geeignetes Bild, um die Ausbeutung der Subjektivität durch die Firma zu beschreiben, sondern rekurriert auch auf die geschickte Strategie des Kapitalismus und des Neomanagement, sich der Kritik an ihren Methoden durch die Kulturkritik zu bedienen. War die Drogeneinnahme "ein oft bloß instinktives Manöver, den disziplinierenden Anrufungen zu entgehen", wie Diederichsen mit Blick auf das Lebensgefühl der 1970er Jahre schreibt, um "den Körper, den zentralen Unterwerfungs-Gegenstand von Machtregimen, die ihre Unterworfenen in Fabriken, Gefängnissen und Armeen trieben, durch selbstzerstörerisch lustvollen Gebrauch aus der Zirkulation nehmen", so wird sie nun zum Instrument jener, die nicht den disziplinierten Körper brauchen, sondern die Fantasie des Ausschweifenden.<sup>51</sup> Ein riesiger aus Blumenstoff gestalteter Pilz dient als Sitzkonstruktion für diese Subjekte. Ein poppigendes Bild für die Kolonialisierung des Ich durch die Phänomene einer neoliberalen, konsumistisch geprägten Gesellschaft. "Nina: Und da lagen all diese bewusstseinsweiternden Drogen auf meinem Schreibtisch als Angebot der Betriebsführung wie ich meine Subjektivität noch besser in die Firma einbringen könnte"(HH III, S. 2) – Heidi Hoh erkennt die perfide Strategie ihrer Firma und versucht wie die anderen Figuren auch, ihren "Alltag in der Illegalität zu organisieren". (HH III, S. 11) Eine Replik, die auf die Umkehrung der Verhältnisse verweist. Denn wenn die Drogeneinnahme legal oder verordnet ist, bleibt nur noch ein Alltag ohne Drogen und der entspricht plötzlich der Illegalität. Erwähnenswert ist außerdem, dass in dieser dritten Folge nun auch die zwei Freundinnen ihre Namen bekannt geben. In einer Szene stellen sie sich dem Publikum vor, dennoch rotieren sie

---

<sup>50</sup> Diederich Diederichsen, "Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch", in: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen*, Bielefeld 2008, S. 102.

<sup>51</sup> Diederich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln 1997, S. 257.

weiterhin auf ihren Plätzen und so ist mit dem Wechsel ihrer Sitzposition jede von ihnen auch mindestens einmal in der Lebenssituation der Heidi Hoh.

Filmvorlage: Der diesem Stück zugrunde liegende Film, der sich, wie im zweiten Teil auch, bereits im Titel von Polleschs Text zu erkennen gibt, heißt *Lina Braake - Die Interessen der Bank können nicht die Interessen sein, die Lina Braake hat*. Der 1975 von Bernhard Sinkel gedrehte Film handelt von der alten Dame Lina Braake, die von Investoren einer Bank aus ihrer Wohnung gedrängt wird, damit diese das Haus abreißen und das Grundstück bebauen können. Der alten Frau weisen sie einen Platz in einem Altersheim zu. Zusammen mit einem ebenfalls in dem Heim lebenden Mann, einem Bankrotteur, der die Strukturen des Finanzwesens von innen sehr gut kennt, beschließt sie, sich an der Bank zu rächen. Sie täuscht vor, eine vermögende Frau zu sein und erschleicht sich einen Kredit.

Ästhetische Merkmale und Entwicklung: Die Bank und die Investoren haben Lina Braake um ihre Wohnung gebracht. Heidi Hoh und ihre Komplizinnen werden von globalen Akteuren und den Bedingungen des neoliberalen Marktes um ihr Selbst gebracht. Ihnen fehlt nicht die Wohnung, sondern sind ihre jeweiligen Ichs, denen der Rückzugsort genommen wurde. Doch noch eine Analogie zwischen Polleschs Stück und der Filmvorlage *Lina Braake* lässt sich entdecken. *Lina Braake* und ihr Komplize im Film verwenden Insider-Wissen, um gegen die mächtige Bank vorgehen zu können. Diese Situation, in der die eigenen Strukturen dem Unternehmen zum Verhängnis werden, wird von Pollesch gleichsam unter gewandelten Vorzeichen, aufgenommen: Denn nun sind es die Unternehmen und die einflussreichen Akteure des Kapitalismus, die sich die revolutionären Strategien des Individuums und der antikapitalistischen Bewegungen aneignen. Es handelt sich hier um ein Thema, das Pollesch viel später, im März 2003, mit *Freedom, Beauty, Truth & Love. Das revolutionäre Unternehmen* noch einmal explizit und, fragmentarisch, vor dem Hintergrund des Films *Moulin Rouge* von Baz Luhrmann weiter verfolgt.

### **Insourcing des Zuhause - Menschen in Scheiß-Hotels**

nach Lorenz, Kuster, Boudry

Das Stück folgt einem Text von Brigitta Kuster und Renate Lorenz sowie einem Film von Brigitta Kuster, Renate Lorenz und Pauline Boudry (entsprechend heißt es: "von René Pollesch nach Lorenz, Kuster, Boudry"). Die Produktion kam am 30.10.2001 im Prater der Volksbühne in Berlin als erster Teil der so genannten Prater-Trilogie zur Uraufführung. Mit: Nina Kronjäger, Christine Groß und Claudia Splitt.

Bühne: "Wohnfront" war der Titel der Spielzeit 2001/2002. Ein paradoxer, massiv klingender Begriff. Dem Substantiv Wohnen wird jede positive Konnotation durch die Endung "Front" genommen. Ein Oxymoron eigentlich – denn Außen und Innen werden zusammengeführt. Und Bert Neumann setzt diesen Begriff ins Bild. Eine Fünf-Zimmerwohnung, die aus Sperrholz gezimmert ist und sich der Länge nach im jeweiligen Aufführungsort ausbreitet. Man blickt – nicht immer aus frontaler Position von diversen Bürostühlen aus – in sie hinein oder, genauer, leicht hinauf wie in eine Guckkastenbühne. Die Räume sind praktisch und ein wenig schmutzig und düster eingerichtet. Die Möbel sind braun und widerstehen jedem zeitgeistigen Wohntrend. Auffällig ist der Kronleuchter im ersten Zimmer ganz links. Darunter ein Tisch. Irgendwo ein Plastiktannenbaum. Verschiedene Plakate, die selbstreferentiell auf die Pollesch-Stücke dieser Trilogie verweisen. Eine Matratze auf dem Boden markiert einen Raum als Schlafraum, daneben ein Fernseher in der Ecke. Darüber das Fenster, das mit einer Art Wolken-Motivtapete oder auch einem Wolkensimulations-Plakat verhangen ist. Im letzten Zimmer eine Ansammlung bunter Plastikmöbel, die stereotyp markieren, dass dieser Raum von Kindern genutzt werden kann.

Pollesch inszeniert in diesen unwirklichen Räumen alle drei Teile der Prater-Trilogie, die die Stücke *Stadt als Beute* (UA, 26. September 2001, Volksbühne im Prater, Berlin) *Insourcing des Zuhause*. *Menschen in Scheiss-Hotels* (UA, 30. Oktober 2001, Volksbühne im Prater, Berlin) und *Sex* (UA, 30. Januar 2002, Volksbühne im Prater, Berlin) umfasst und die bei den Mülheimer Theatertagen zum Publikumsliebling avanciert.

Plot und Themen: Der Begriff und Spielzeittitel "Wohnfront" ist natürlich bereits ein Hinweis auf den Themenkomplex, der unter dem Untertitel "schöner wohnen in der Illegalität bzw. jenseits des Grundgesetzes" in dieser Trilogie verhandelt wird. Das Leben in einer von Investoren gesteuerten und geplanten Stadt (*Stadt als Beute*), das Leben in einem Boarding-Hotel (*Insourcing des Zuhause*. *Menschen in Scheiss-Hotels*) und das Leben und Lieben in einem Bordell (*Sex*) werden in diesen drei Teilen jeweils verhandelt. Die zentralen Überlegungen in allen drei Stücken drehen sich, wie bereits in der *Heidi Hoh*-Trilogie, um die Fragen, wie das Individuum in seinem alltäglichen Handeln und Fühlen durch die alles durchdringenden ökonomischen Strukturen verunsichert wird. Alles ist käuflich und jeder ist irgendwie Ware und Unternehmer zugleich, so klingt die leitmotivische Botschaft aller drei Stücke, die sich in dieser Wohnfront präsentieren. Von Interesse für diese Arbeit soll vor allem der zweite Teil der Trilogie *Insourcing des Zuhause - Menschen in Scheiss-Hotels* sein. Handlungsort des Stücks ist ein so genanntes Boarding-House. In dieser Hotel-Form für immer wieder kehrende Langzeitgäste quartieren sich drei Frauen ein, die in der

Hochtechnologiebranche tätig sind. Sie befinden sich auf einer Konferenzreise. Doch sie finden sich in dem Hotel, in dem sie mehr erwartet als nur das Übernachten außerhalb der eigenen vier Wände, nicht zurecht. Schon bald stellen sie fest, dass dieses Etablissement, das ihnen nicht vertraut ist, auch Merkmale ihres Zuhauses trägt. Die Angestellten des Hotels kennen ihre Gewohnheiten und ihre Vorlieben. Und so wird dieser Aufenthalt für die drei zum emotionalen Verwirrspiel. Immer wieder versuchen sich die Frauen darüber Klarheit zu verschaffen, wo sie eigentlich sind. Polleschs Interesse für diesen Typ Hotel, das Boarding-House oder Büro-Suite Hotel, speist sich aus der Studie von Renate Lorenz und Brigitta Kuster, die sich dem Gegenstand soziologisch nähern und die bereits die theoretische Grundlage für *Heidi Hoh* lieferten.<sup>52</sup> Sie haben eine Zeit lang an einem solchen Ort gelebt, der erst einmal wie ein Hotel aussieht, an dem es aber letztlich um mehr geht als nur darum, ein Bett für die Nacht außerhalb des eigenen Zuhauses zu finden. Diese neue Hotelform trägt der Forderung nach Mobilität und Flexibilität, wie sie ein neoliberaler Arbeitsmarkt einklagt, Rechnung. Sie ist eine Mischung aus Hotel und privatem Wohnraum und soll vor allem jene ansprechen, die wiederholt für eine längere Zeit in einer anderen Stadt tätig sind. Ihnen wird an diesem Ort ein Platz zum Wohnen und Arbeiten geboten. Die Vorzüge dieses Hotels liegen nach einem Werbeslogan dieses Hotels ausgerechnet darin, dass man schnell "zu Hause" sei. "Von Berlin nach Haus in wenigen Schritten", heißt es da Vertrautheit vortäuschend.<sup>53</sup> So ahmt das Hotel als Dienstleister jene häusliche Strukturen nach, die zu verlassen die brutalen Arbeitsstrukturen erzwingen. Jeder Kontakt zwischen Gast und Personal wird als Zuwendung reklamiert oder, besser, "verkauft": "C: Der Vorteil gegenüber Luxus-Hotels ist, dass du hier selber kleine Tätigkeiten übernimmst wie Kaffee kochen." (IDZ, S. 66) Dass hier mit dem Begriff des Zuhause, der schließlich die Bilder von "Beständigkeit und Familiarität" aufruft, geworben wird, ist für die Soziologinnen Anlass, über sexuelles Arbeiten und sexuelle Subjektivität nachzudenken.

Das Wohnhotel ist ein geradezu idealer Ort für Polleschs Reflexionen. Das Home-Office in *Heidi Hoh* stellte schließlich eine ähnliche Konstruktion dar. Doch während das Zuhause zum Büro wird, wird hier ein fremder Ort einerseits zum gemütlichen Zuhause, andererseits bietet die Büro-Suite die perfekte Infrastruktur, um sich seinen Arbeitsplatz einzurichten. Auch sind die Namen der Wohneinheiten an den gehobenen Positionen des Managements orientiert (Executive Suite, Manager Suite) und widerlegen dadurch die Aufforderung, sich wie Zuhause zu fühlen. So ist das Boarding-House oder vielmehr sein Konzept auch eine

---

<sup>52</sup> Vgl. dazu den Text "büro suite hotel. eine sexuelle betriebsanalyse", in: Renate Lorenz und Brigitta Kuster, *sexuell arbeiten. eine queere perspektive auf arbeit und prekäres leben*, Berlin 2007, S. 156-202.

<sup>53</sup> Ebenda, S. 157.

Metapher des modernen Menschen in der Welt des entfesselten Kapitalismus. Die Grenzen zwischen den Lebensbereichen Arbeit und Zuhause verschwimmen ebenso wie hier die Nahtstellen zwischen echten und unechten Gefühlen und Interessen unkenntlich gemacht werden, denn die Angestellten gehen schließlich einer bezahlten Arbeit nach, wenn sie Gemütlichkeit herstellen oder die Wünsche des Gastes zu erfüllen suchen. Das Dilemma besteht sowohl für den Gast als auch für die Angestellten des Hotels: Sie alle arbeiten und sollen gleichzeitig ein Zuhause-Gefühl herstellen. Zu diesem käuflichen Sphärentausch kommt natürlich hinzu, dass dieser nach den gesellschaftlich tradierten Geschlechtermustern funktioniert, die Kategorie Geschlecht für das Konzept des Zuhause auf Zeit also entscheidend ist.

Filmvorlagen: Auch dieses Stück kommt natürlich nicht ohne Filmmaterial daher, obgleich die Filmvorlagen nicht so stark den Plot durchdringen wie das in den anderen hier beschriebenen Stücken der Fall ist. So wird der amerikanische Antikriegsfilm von Francis Coppola *Apocalypse now* (USA, 1979) stark abstrahiert zitiert. Die sich drehenden Beine eines umgedrehten Bürostuhls zitieren das Motiv der ständig über dem Kriegsgebiet kreisenden Hubschrauber. Die assoziative Verknüpfung des Themas ausgerechnet mit diesem Film ist für jemand, der den Film nicht kennt, kaum zu entdecken. Nach der Filmrezeption ist eine Verbindung über eine Liedzeile zum Thema Zuhause zu erkennen. Es ist eine der Hauptfiguren (Lieutenant Bill Kilgore), die an einem Abend ein sehnsuchtsvolles Lied anstimmt, in dem die Zeilen "The more they tried to make it just like home, the more they made everybody miss it" vorkommen. Auch der alpträumhafte Mord unter der Dusche aus dem Hitchcock-Film *Psycho* (USA, 1960) wird in einem Clip zitiert. Außer diesen abstrakt nachgespielten Filmmotiven hat sich Pollesch schließlich auch den Film von Renate Lorenz, Brigitta Kuster und Pauline Boudry angesehen, den diese während ihres Aufenthaltes in dem Boarding-House gedreht haben ("Von Berlin nach Haus in wenigen Schritten", 1999). Ansonsten ist diesmal als theoretische Quelle der Text von Kuster und Lorenz für das Diskursmaterial der Darstellerinnen bestimmend.

Ästhetische Merkmale und Entwicklung: *Insourcing des Zuhause* kann als vertiefende Auseinandersetzung mit den in Heidi Hoh angesprochenen Themen der Entfremdung und der damit zusammenhängenden Auflösung und Neuordnung von privaten und öffentlichen Räumen, von echten und bezahlten Gefühlen, gesehen werden. Innerhalb des leitmotivischen Themas gibt es immer wieder Anspielungen auf die aktuelle politische Situation der amerikanischen Intervention in Afghanistan.

Es sind wiederum drei Frauen, die sich hier genötigt sehen, ihre Probleme mit dem Ort und den ungewohnten identitätskonstituierenden Dienstleistungen bewältigen zu müssen. Ästhetisches Stilmittel sind auch hier relativ statische Sprechszenen, die dynamischen "Clips" - in denen die Darstellerinnen in emotionalen, wilden oder auch träumerisch-surrealen und enigmatisch wirkenden Handlungen und ohne den Einsatz verbaler Zeichen Bezug nehmen auf die Repliken – sowie der monoton-schnelle Sprachfluss, der nur unterbrochen wird von verzweifelten Schreien. Es lässt sich bereits an dieser Inszenierung feststellen, dass mindestens diese Schauspielerinnen, die in den vorangegangenen Produktionen Polleschs mitgewirkt haben, über eine große Übung im Sprechen der Texte verfügen. Der Einsatz des Souffleurs (Boris Niktin) ist in der von mir besuchten Aufführung gerade einmal aufgefallen, in der mir vorliegenden Aufzeichnung der Inszenierung ist er gar nicht zum Einsatz gekommen. Allerdings sprechen die Darstellerinnen auch weniger schnell, dafür aber mit mehr Nachdruck.

Die U-förmig aufgebaute Bühne mit ihrer Zimmerteilung bedingt in Kombination mit den drehbaren Bürostühlen für den Zuschauer eine neue Möglichkeit der Rezeption.

So kann sich der Zuschauer auf seinem Bürostuhl drehend für eine Blick-Richtung entscheiden, was heißt, dass die im Theater für den Zuschauer immer bestehende Situation, sich zwischen parallel angeordneten Szenen entscheiden zu müssen durch die Drehbewegung, explizit vorgeführt wird. Die ständigen, kleinen Drehbewegungen im Zuschauerraum wirken denn auch

Darüber hinaus wird durch diese Bestuhlung das Bühnenbild in den Zuschauerraum fortgesetzt und die fast automatische Bewegung des Publikums auf den Stühlen macht seine Nachvollziehen des Bühnengeschehens auf verblüffende Weise sichtbar.

### **Der Leopard von Singapur**

von René Pollesch nach Katja Diefenbach

*Der Leopard von Singapur* gehört zu dem vierteiligen Stücke-Reigen mit dem übergreifenden Spielzeit-Titel *Zeltsaga* und wurde am 16. Oktober 2003 im "Zelt" im Prater der Volksbühne Berlin uraufgeführt. Mit: Inga Busch, Christine Groß, Petra Hartung, Marc Hosemann, Gordon Murphy Kirchmeyer und Tina Pfurr.

Bühne: Im Prater hat Bert Neumann diesmal ein Zelt aufgeschlagen, das durch die Teppiche, die als Sitzgelegenheiten dienen und durch diverse Öllampen "annähernd nach Orient"

aussieht, aber durch den Sand im Zelt auch an eine Manege, also an ein Zirkuszelt denken lässt. (LS, S. 29) Der Zuschauer nimmt in diesem Sand auf diversen Teppichen Platz. Die lose Sitzanordnung und die Kissen und Teppiche laden auch zum Hinlegen ein, was gerne getan wird. Verschiedene Stoffbahnen im afrikanischen Textildesign teilen den Raum des Zeltes in unterschiedliche Zeltzimmer auf, so dass es unterschiedliche und voneinander getrennte Zuschauereinheiten gibt. Die Darsteller sieht der Zuschauer zunächst nicht live. Zwar sind diese wie üblich in den Einlasssituationen bei Pollesch schon auf der Bühne, aber der Blick auf sie ist noch durch eben jene Stoffbahnen verhindert. Dafür ist jedes Zeltzimmer mit einem Bildschirm ausgestattet, auf diesen flimmern während der Einlasssituation die bunten Bilder eines Bollywood-Liebesfilms. Wenn das Stück beginnt, wird das Spiel der Darsteller auf diesen Bildschirmen zu sehen sein, bevor etwa nach dem ersten Drittel des Stücks alle Zeltzimmer aufgelöst werden, die Zuschauer einander anblicken können und auch ihr Blick auf die Darsteller ein unmittelbarer sein wird.

Plot und Themen: *Der Leopard von Singapur* ist eine assoziativ mäandernde und beeindruckende Auseinandersetzung mit der Thematik des Ausnahmezustands als Normalzustand, die sich im Bild des Lagers (Guantanamo) verdichtet und den Zeitraum nach dem 11. September 2001 umfasst. Pollesch hat sechs Darsteller von Bert Neumann in Kostüme stecken lassen, die eine textile Montage aus orientalischen Versatzstücken wie Turbanen, Schmuck und Tüchern und aus Militär-Klamotten sind. Auf Sitzpolstern mit dicken Teppichen klagen sie über die politische Willkür und Disziplinierung, der ihre Körper ausgesetzt sind. "Was für eine Ordnung ist das, in die dein bloßes Leben eingeschrieben werden soll?", fragt Inga vorwurfsvoll und mit ernster Miene. (LS, S. 30)

Filmvorlage/Textvorlage: Das Stück führt seine politische Auseinandersetzung auf der Grundlage eines Textes der Publizistin und Politologin Katja Diefenbach: "Just war. Neue Formen des Krieges. Polizeirecht, Lager, Ausnahmezustand", so der Titel des schlagwortgebenden Textes.<sup>54</sup> Dieser Text beschäftigt sich unter Rekurs auf Michel Foucaults Begriff der Biomacht mit dem Verhältnis von Biomacht, Kapitalismus und Krieg. Leitend ist dabei die Annahme, dass die "neuen" Kriege zunehmend den Charakter von Polizeikriegen annehmen und damit alte Regeln der staatlich organisierten Kriegsführung aushebeln. Dies führt unter anderem dazu, dass die, gegen die man Krieg führt (zumeist in den weniger entwickelten Ländern der "dritten" Welt, die über wichtige Bodenschätze verfügen), nicht länger als Feinde betrachtet werden, sondern als Kriminelle, denen man mit polizeilichen

---

<sup>54</sup> Katja Diefenbach, "Just war. Neue Formen des Krieges, Polizeirecht, Lager, Ausnahmezustand", in: Jochen Becker et al. (Hg.), *Space Troubles. Jenseits des guten Regierens: Schattenglobalisierung, Gewaltkonflikte und städtisches Leben*, Berlin 2003, S. 179-195.

Mitteln beikommen muss. Zu diesen Mitteln zählen präventive Maßnahmen und auch die Errichtung von juristisch exterritorialisierten Lagern, in denen die Gefangenen auf den "Status" bloßer Leiblichkeit reduziert werden. Für Diefenbach stellt sich wiederholt (im Anschluss an Agamben) die Frage nach dem Status, den der Körper in diesen Lagern hat. Unter dem Anstrich humanitärer Intervention wird letztlich in diesen Lagern das "nackte" Leben verwaltet und nicht so sehr diszipliniert (so Diefenbach in leichter Abwandlung Foucaultscher Themen).<sup>55</sup> Diefenbach beruft sich dabei immer wieder auf eine filmische Vorlage, die in ihren Augen die neuen Polizeikriege gut veranschaulicht. Der 2001 unter der Regie von Ridley Scott gedreht US-amerikanische Spielfilm *Black Hawk Down* handelt von einer gescheiterten Militär-Aktion der Amerikaner in Somalia. Bilder von leidenden amerikanischen Soldaten (die einen Namen tragen) stehen Bilder von ausgehungerten, namenlosen Schwarzen, die in Lagern vor sich hin dämmern, gegenüber. Dieser Film liefert Diefenbach die medialen Bilder, die ihre Thesen von der "extremen Abtrennung des Humanitären vom Politischen als Sphäre der Verwaltung und Entrechtung" belegen sollen.<sup>56</sup> In der Inszenierung ist für Polleschs assoziative Verknüpfungen immer wieder das Motiv der Biomacht, wie es Diefenbach in Abgrenzung zu Foucault auslegt, zentral. Die Verzweiflung seiner Subjekte ist immer dann am größten, wenn sie über ihren "Scheißkörper" sprechen. (LS, S. 33) Die Filmvorlage *Der Tiger von Eschnapur* von Fritz Lange, auf die ich im nachfolgenden Abschnitt noch kurz zu sprechen komme, stützt den Text Diefenbachs insofern, als es in diesem Film um die Verbreitung westlicher Werte und Normen in Indien geht und der dort lebende Herrscher als kriminell und sein Bruder als intrigant geschildert werden. Der Tiger im Filmtitel führt Pollesch zu den prominenten weißen Tigern, die von den Dompteuren Siegfried und Roy in Las Vegas präsentiert werden. Zur Zeit der Inszenierung befanden sich diese Tiger im öffentlichen Bewusstsein, da sie einen der Dompteure lebensgefährlich verletzt hatten. Diese Tiger nutzt Pollesch als ein Paradebeispiel für das Vermögen der Dressur, also eine jener Voraussetzungen von Biomacht, die Diefenbach auch in ihrem Text darstellt. Von dort werden die Assoziationen weiter gesponnen, mal scheinen Liebende miteinander um die Macht über einander zu ringen, dann sind es wieder Institutionen, die den Körper formen und unterwerfen.

Filmvorlage: Während der im Stück zitierte Film *Black Hawk Down* lediglich der Film ist, der in der Textvorlage von Diefenbach thematisiert wird, gehört der von Fritz Lang inszenierte Film *Der Tiger von Eschnapur* (Deutschland, 1959) zu den gewählten intermedialen Referenzquellen von Pollesch. Der deutsche Ingenieur Berger ist vom Fürst von Eschnapur

---

<sup>55</sup> Ebenda, S. 181ff.

<sup>56</sup> Ebenda, S. 180.

beauftragt, Krankenhäuser für sein Fürstentum zu entwickeln. Auf dem Weg nach Eschnapur greift ein Tiger die Karawane der ebenfalls auf dem Weg zum Fürsten befindlichen Tänzerin Seetha an. Berger kann den Tiger vertreiben und rettet somit zu aller Bewunderung die Tänzerin. Seetha ist an den Palast gerufen, den Fürsten Chandra zu heiraten. Ein Ereignis, das nicht nur durch die Machtintrige eines weiteren Fürsten verhindert wird, sondern auch durch die gemeinsame Flucht der Tänzerin mit dem Ingenieur Berger, der sich in diese verliebt. Zentrales Motiv für Pollesch in seiner Bearbeitung sind die stereotypen und wertenden Verhaltensmuster, mit denen der deutsche und der indische Mensch dargestellt werden.

Ästhetische Merkmale und Entwicklung: In *Der Leopard von Singapur* sind die einzelnen Repliken schon wesentlicher textlastiger und komplexer als in einigen vorangegangenen Stücken geworden, was dazu führt, dass die Darsteller zum Teil langsamer reden, da mehr Konzentration von ihnen gefordert ist; was sie sagen, wird länger, was schnell deutlich wird, wenn man das Textsubstrat von *Der Leopard von Singapur* etwa mit dem von *Heidi Hoh* oder *Stadt als Beute* vergleicht. Gleichwohl bleibt das Tempo der Stücke insgesamt hoch, da die Anschlüsse nach wie vor schnell vollzogen werden (sollen). Die zahlreichen "Ja, gut" und "Ja, aber" sind bis auf wenige Ausnahmen verschwunden und mit ihnen auch die Nachahmung der soaptypischen Sprachform. Die Sprache ist insgesamt weniger heterogen als in den vorangegangenen Stücken, was daran liegt, dass Pollesch Diefenbachs Text sehr konsequent nutzt. Die mäandernden Assoziationen verbinden dennoch Themen und Motive aus ganz verschiedenen Lebens- und Gesellschaftsbereichen und führen immer zum zentralen Thema der Biomacht zurück.

### **Cappuccetto Rosso**

*Cappuccetto Rosso* ist eine Koproduktion der Salzburger Festspiele mit der Volksbühne und feierte am 24.8.2005 in Salzburg im Rahmen der Festspiele seine Uraufführung. Mit: Christine Groß, Caroline Peters, Sophie Rois und Volker Spengler. Die Bühne baute Bert Neumann. Die für diese Aufführung wichtige Kamera führt Ute Schall. Auf einigen Programmzetteln und in Ankündigungen des Stücks im Internet folgt unter dem Titel *Cappuccetto Rosso* folgende Zeile: "Von René Pollesch: Heterosexualität, Repräsentation, Mittelstand... und alles, was sonst noch nicht als Problem markiert ist".

Bühne: In der Volksbühne nimmt man wie so oft auf weißen, mittlerweile längst charakteristischen Plastikstühlen eines Neumann-Bühnenbildes Platz. Sie stehen im Halbkreis um die leicht erhöhte Bühne, auf die Neumann einen seiner artifiziell wirkenden

Sperrholzbungalows gesetzt hat, der unschwer als Filmkulisse auszumachen ist. Die Front des Bungalows deutet mit seiner dreiteiligen Fassadengestaltung drei verschiedene dicht nebeneinander stehende Häuser im Stile von Motels oder Vorort-Reihenhäusern an. Vor den Fassaden sind jeweils säuberlich parzellierte Vorgärten gestaltet. Ganz rechts erhält man durch eine schräg stehende Jalousie Einblick in das Innere der Kulisse. Ganz links in den Zuschauerraum hinein ragt eine Leinwand, die das Geschehen aus dem Inneren des Hauses überträgt und das Innere dieser Filmkulisse als eine Künstlergarderobe erscheinen lässt, die immer wieder auch auf die Volksbühne zurückverweist. Auf der rechten Seite begrenzt das Technik-Pult den Zuschauerraum und wird im letzten Drittel der Inszenierung zur erweiterten Bühne.

Plot und Themen: Ganz knapp könnte man sagen: Mit *Cappuccetto Rosso* inszeniert Pollesch die Bühnenversion des Lubitsch Films *Sein oder Nichtsein* (USA, 1942). Allerdings verschweigt diese knappe Fassung des Geschehens zwei weitere Filme, die wichtiges Zitatmaterial liefern und mit ihnen mindestens zwei weitere Darstellungsebenen, auf denen sich das Spiel der Darsteller präsentiert und sich das dominante Thema dieses Textes von Präsenz und Repräsentation verfängt. Lubitsch erzählt in seinem Film – einer Nazi-Groteske – die Geschichte einer polnischen Schauspielgruppe, die kurz vor dem Ausbruch des Zweiten Weltkrieges eine antifaschistische Komödie probt. Die Aufführung derselben wird ihnen jedoch von der polnischen Regierung, die das Hitlerregime nicht provozieren will, untersagt. Nun sind sie gezwungen, wieder ihr Repertoirestück *Sein oder Nichtsein* aufzunehmen, allerdings nur auf der Bühne, nicht jedoch in ihrem wirklichen Leben. Dort zwingt sie der drohende Verrat der Widerstandsbewegung durch einen Spion ihre bereits geprobtten Rollen als Nazi-Charaktere auszuspielen. Dies muss jedoch mit der notwendigen Überzeugung passieren und nicht, wie es das Genre der Komödie vorsieht, mit einer gewissen Distanz zur Haltung der Rolle. Hauptprotagonisten dieses Films sind das Schauspielerehepaar Maria Tura (Carole Lombard) und ihr überaus eitler Mann Joseph Tura (Jack Benny). Während es in der Filmvorlage Joseph Tura ist, der zwischen Rolle und Leben, zwischen Repräsentation und Präsenz umherirrt, ist es bei Pollesch Maria Tura (Sophie Rois), die plötzlich mit den Bedingungen der Repräsentation kämpft. Bei den Proben zu dem Stück "Die Nazischicksen" gerät sie in eine künstlerische Krise. Ihr Spiel will nicht gelingen. Die Darstellerin Sophie Rois spielt also eine Schauspielerin, die sich in einer Krise hinsichtlich ihrer Rollenfigur und ihrer Bühnenwirkung befindet. Volker Spengler spielt den Regisseur dieser Schauspielgruppe, Christine Groß in einer Phantasie- Uniform mit Nazi-Armbinde und Caroline Peters in weißem rauschendem Ballkleid und mit Federperücke sind die weiteren Mitglieder der

Gruppe. Eifersüchteleien und Konkurrenzverhalten bestimmen das Probengeschehen. So ist Caroline Peters unzufrieden mit ihrem Text: "Warum darf ich das nicht sagen? Die Leute finden das vielleicht komisch. Ich kenne dich, weil ich weiß, wie du schläfst." (CR, S. 47) Auch Christine Groß versucht immer wieder, Volker Spengler zu manipulieren. Soweit jedenfalls lässt sich der Plot auf der äußeren Ebene der Darstellung zusammenfassen. Doch das Stück gliedert sich, wie bei Pollesch-Stücken üblich, in verschiedene Ebenen, die über sprachliche und szenische Querverweise miteinander verknüpft werden und dergestalt Figuren und Identitäten immer wieder voneinander lösen. Das Lubitsch-Thema der plötzlichen Verwendung einer Rolle im wirklichen Leben, der überzeugenden Einfühlung in einen völlig fremden und fragwürdigen Charakter, führt nun dazu, dass die beiden Darstellerinnen des Stücks, Sophie Rois und Caroline Peters, über die Hitlerdarstellungen in den Filmen *Der Untergang* in der Regie von Oliver Hirschbiegel (Deutschland, 2004) und *Speer und Er* von Heinrich Breloer (Deutschland, 2005) nachdenken. Das Thema der Rolleneinfühlung und der illusionistischen Repräsentation wird durch die mehrfach ineinander verschachtelten Schauspieler-Darstellungen wie in zwei sich gegenüberstehenden Spiegeln reflektiert. Man sieht das Motiv oder vielmehr die Figur, die hineinblickt, endlos gespiegelt und erkennt nicht das Ende der Repräsentation, wohl aber, dass (theatrale) Zeichenproduktion ohne Repräsentation nicht, und das muss wohl im wahrnehmungstheoretischen Wortsinn verstanden werden, denkbar ist.

Der erwähnte Untertitel, der die Ankündigungen des Stücks auf Programmzetteln und im Internet begleitet, eröffnet ein schönes Spiel mit den in Opern-Aufführungen üblicherweise auf LCD-Bändern übersetzten Texten, die hastig und nicht selten unsprechbaren Sätzen, die den Stimmen der Darsteller folgen. Pollesch führt bereits auf dieser Ebene geschickt die Themenpalette des Stücks vor: Heterosexualität, Repräsentation und Mittelstand. Die Oper mit ihren tragisch-klassisch heterosexuellen Beziehungsmythen und ihrem vornehmlich bildungsbürgerlichem Publikum bietet Pollesch auf diese Weise nebenbei eine Art Sinnbild für diese drei Begriffe an.

Filmvorlagen: Drei Filme mit ähnlicher Thematik stellen diesmal die filmischen Referenzquellen der Auseinandersetzung mit dem Repräsentationstheater. Erstens, bereits erwähnt, der Film *Sein oder Nichtsein* von Ernst Lubitsch (1942), zweitens *Opening Night* von John Cassavetes (1977) und schließlich *Bowfinger* (1999), eine Komödie von Steve Martin. Allen drei Filmen ist gemeinsam, dass Repräsentation und Rollenidentität plötzlich zum markierten Problem für die Darsteller werden und dass dieses Problem während der Produktion, also während der Proben zu einem Stück oder Film, verhandelt wird. Es sind in

allen drei Produktionen Schauspieler in Krisensituationen (Josef Tura) oder rebellischen Verweigerungshaltungen (Myrtle Gordon, Kit Ramsey) zu beobachten. Sie hinterfragen aus unterschiedlichen Anlässen die psychischen Verfasstheiten und privaten Lebensumstände ihrer Rollen als der von ihnen zu verkörpernden Figuren und verhandeln darüber hinaus die Beziehung ihrer eigenen realen Person zu der Rolle, die sie verkörpern sollen. In allen Fällen wird das bisher bestehende Selbstverständnis des Schauspielers aufgebrochen. Wirklichkeit und angestrebte Fiktion werden gegeneinander gestellt und für die Darsteller, aber auch die Zuschauer auf allen Ebenen der Rezeption ununterscheidbar. In *Opening Nights* ist es die Theaterdiva Myrtle Gordon, die in den Probenarbeiten zu "Second Woman" gegen ihre Rolle aufbegehrt, weil sie eben gerade ihre tatsächliche Lebenssituation, nämlich das Älterwerden, berührt. Zum Abbruch der Proben und zum Höhepunkt der Krise kommt es schließlich, als sie die Ohrfeige ihres Bühnenpartners nicht als Teil ihrer Rolle bzw. der werkgetreuen Umsetzung des vorliegenden Textes akzeptieren kann.<sup>57</sup> In dem Film *Bowfinger* ist es der Filmstar Kit Ramsey, der sich weigert, als Schwarzer weiterhin nur Rollen zu übernehmen, die Weiße sehen wollen. Und ob nun in *Opening Nights*, *Sein oder Nichtsein* oder Steve Martins Hollywood-Parodie *Bowfinger* – es werden immer auch heterosexuelle Beziehungen verhandelt. Alle in den Filmen dargestellten Schauspieler handeln also entweder außerhalb ihres Manuskriptes oder nehmen dies gar nicht erst an. Die Schauspieler, die diese Schauspieler spielen, tun natürlich keines von beiden. Sie folgen den Manuskripten. Am Ende jedes Films steht die erfolgreiche Premiere des jeweiligen filmischen oder theatralen Werks. Zwei der drei Filme, nämlich *Sein oder Nichtsein* und *Bowfinger*, nutzen komödiantische Strukturen mit Slapstick- und Verwechslungsnummern.

Diese narrativen Arrangements der Filme, die alle auf einer doppelten als-ob-Struktur aufbauen, wiederholt Pollesch. Caroline Peters' Spiel bezieht sich auf die Rolle des Bühnenpartners von Myrtle Gordon, mit dem diese einmal eine Affäre hatte. In Christine Groß' Rolle lassen sich Anteile des jungen Liebhabers aus Lubitsch' Film erkennen. Volker Spenglers Rolle bleibt männlich. Zwischen diese geschichteten Doppel-Rollen-Strukturen (Sophie Rois' Maria Tura ist eine Zusammensetzung aus der Rolle Myrtle Gordons, Maria Turas und Josef Turas) schiebt Pollesch nun die Identität seiner Schauspieler. Die Darsteller verweisen immer wieder ganz explizit auf sich und ihre verschiedenen Rollen, die sie als die Schauspielerinnen, die sie tatsächlich sind, annehmen. Dabei ist die für die Repräsentation notwendige Behauptung der Einheit von Rolle und Person, wie sie die dem

---

<sup>57</sup> Ein Topos, der Pollesch auch in den Stücken *Erste Vorstellung* (ebenfalls nach Cassavetes' *Opening Night*) und in *Liebe ist kälter als das Kapital* beschäftigt.

Repräsentationstheater zugrunde liegende Darstellungsform verlangt, der Stachel im Getriebe des Stücks.

Ästhetische Merkmale/Entwicklung: Die Souffleuse hat einfach nichts mehr zu tun, sie ist zwar präsenter denn je, begleitet vor allem die Darstellerinnen Sophie Rois und Caroline Peters auf Schritt und Tritt, wechselt sogar die verschiedenen Spielebenen mit ihnen, doch ihre Stimme brauchen die routinierten Darsteller nicht mehr, um ihre Repliken zu erinnern. Es scheint fast, als ob ihr Pollesch, indem er sie wie auch bei *Der Tiger von Singapur* immer stärker in das Spiel mit einbezieht, eine Art Nebenbeschäftigung verschaffen will. Neben der dialogischen Anordnung der Repliken gibt es auch eine Rücknahme des einheitlichen Stimmduktus, und zwar hin zu einem psychologisch unterfütterten Sprechen, welches zwar ostentativ ausgeführt wird und als Nachahmung von und Zitat von Filmrollen gerade das theatrale Mittel der Nachahmung transparent macht und so dessen Verweigerung unterstreicht, doch auf der Rezeptionsebene als unterhaltend wahrgenommen wird, weil es doch die Konstitution von fiktiven Figuren aufkommen lässt.<sup>58</sup> Dieser Eindruck muss gerade dann entstehen, wenn die Filmvorlagen dem Rezipienten nicht präsent sind. Und das einem Festspielbesucher nun nicht alle drei Referenz-Filme präsent sind, davon ist auszugehen – ein Teil dieser gelungenen und verschlungenen Theater-Film-Maskerade-Reality-Show bleibt ungelesen.

Sowie die Repliken nicht mehr aneinander vorbei rasen, das Anschlussprechen hier also nicht gefordert ist, sind auch die Schreiarrien weggefallen. Die dezibelstärkste Stimme gehört Volker Spengler, der auf einer Ebene des Filmplots die Rolle des Regisseurs innehat. Die Text-Strategien der Unterbrechung und der Wiederholung, die das Rollenspiel und die Figurenidentität bisher unmöglich machten oder nur aufblitzen ließen, sind zugunsten einer, wenn auch mehrfachen Rollen-Identität aufgegeben. Will heißen, auch wenn die Figur der Schauspielerin noch im Vexierspiel zerfällt, so bleibt sie doch als die krisengebeutelte Schauspielerin erkennbar. Es herrscht trotz der Verschachtelung der Spiel- und Darstellungsebenen und damit der Identitäten eine Klarheit in der Narration des Plots. Die Schauspieler sind in dieser Inszenierung unentwegt in Bewegung. Auf den konzentrierten Textreigen einer Sprechszene zu der die Schauspieler in einer Sitzrunde zusammenkommen

---

<sup>58</sup> Maria Tura/Myrtle Gordon (Sophie Rois) setzt sich auf den Schoß von Caroline Peters, welche die Rolle des Ex-Liebhabers der Theaterdiva inne hat und sucht Trost. Caroline Peters spricht mit sanfter Stimme auf Sophie Rois ein. Ein Beiseite belegt die Falschheit ihrer Stimme, wie es dann auch die Repliken selbst tun. Caroline Peters Stimme schnurrt als umwerbe sie Sophie Rois zärtlich, doch die sprachlichen Zeichen bedeuten das Gegenteil: "C: Wie konntest du nicht merken, dass ich nicht mehr für dich da bin? Was glaubst du, wer nicht deine Miete bezahlt hat? (CR, S. 24) Sophie Rois jedoch reagiert sowohl gestisch und mimisch als auch mit ihrer Replik nur auf die äußeren Zeichen und die Stimmelmelodie Caroline Peters. Sie entgegnet, sich vom Schoß lösend erleichtert: "Ach, ich bin so froh, dass ich dich habe." (CR, S. 25)

wird man hier vergeblich warten. Nichtsdestotrotz bleibt die Gliederung in Sprechereinheiten und von Musik begleiteten (illustrativen) Aktionen konstituierender Bestandteil der Inszenierungen.

*Cappuccetto Rosso* ist eine der konzentriertesten Auseinandersetzungen mit dem Repräsentationstheater. Eine Inszenierung, die noch ganz von der mittlerweile von Pollesch korrigierter Auffassung getragen ist, wonach der Darsteller durch seine Rolle nicht von seinem Leben und den darin enthaltenen Erfahrungen getrennt werden dürfe. Spürbar ist in dieser Inszenierung jedoch auch, dass unter den Schauspielern mittlerweile eine Professionalisierung mit der Darstellungs- und Sprechweise Polleschs stattgefunden hat. Christine Peters, Sophie Rois, Volker Spengler, aber auch Christine Groß und die Souffleuse Tine Pfurr sind zu einem souveränen Pollesch-Team geworden. Möglich, dass die Identifizierung mit einer Rollen-Figur gebrochen wird, fraglich, ob dies auch mit der Pollesch-Figur geschieht. Auffällig ist vor allem die Darstellerin Sophie Rois. Sie spielt die Diva, und sie ist es ohne Zweifel auch. Längst kommt ihr in den Pollesch-Besprechungen auch die größte und schwärmerischste Aufmerksamkeit zu.

Es ist daher nur konsequent, dass Pollesch im November 2008 in *Theater der Zeit* über neue Perspektiven spricht und damit meint, dass der Schauspieler nun ausdrücklich nicht mehr seinem Leben folgt, sondern einer Rolle, "also etwas, in das er kurz einsteigt". Früher, so fährt er fort (und wohlgemerkt er sagt nun schon "früher" und es liegen doch nicht mehr als zwei Produktionen dazwischen – ein Beleg für seine Produktionsdichte- und geschwindigkeit), "hätte ich gesagt, der Schauspieler muss aussteigen. Er muss das Manuskript verlassen. [...] Ich habe das unter dem Aspekt der Selbstentfremdung gesehen." Nun sieht Pollesch die Möglichkeit, gerade auf der Bühne und durch das Spiel mit der Rolle (durch ihre Aneignung) Erfahrungen zu machen, die man sonst nicht gemacht hätte. Plötzlich negiert er, dass es möglich sei, eine authentische Beziehung zur Wirklichkeit aufzubauen: "Denn wir leben permanent abgetrennt von unseren Erfahrungen."<sup>59</sup>

#### **IV. Unterbrechung des Politischen oder das Politische als Unterbrechung? Eine Vertiefung**

Unter dem Titel "Hartz IV - oder wo arbeitest du?" strahlte der NDR im Juni 2005 vier Hörspiele junger Theatermacher aus, zu denen neben Falk Richter, Gesine Danckwart und

---

<sup>59</sup> René Pollesch: "Leben im Selbstwiderspruch! Perspektivwechsel eines Theatergenius – der Autor und Regisseur René Pollesch im Gespräch mit Frank Raddatz", in: *Theater der Zeit*, 63:11, 2008, S. 12-15.

Roland Schimmelpfennig auch René Pollesch mit dem dritten Teil der *Heidi Hoh*-Trilogie gehörte. Es ist nicht das erste Mal, dass Polleschs Arbeiten damit in einen ganz konkreten thematischen Zusammenhang mit Aspekten der politischen Realität gestellt werden. In den Verdacht, ein politischer Künstler, Autor und Regisseur zu sein, das belegen zahlreiche Rezensionen und Interviews, kommt Pollesch dabei zunächst ganz offensichtlich aus inhaltlichen Gründen. Seine Texte handeln in erkennbarer Weise von gegenwärtigen Gesellschaften, sie behandeln ihre Macht- und Unterdrückungsmechanismen sowie die Normierungsstrategien und globalen Vernetzungen, innerhalb derer sich das einzelne Subjekt zu bewähren hat. Die Subjektivierung des Individuums, seine Schwierigkeit, sich einerseits als Individuum zu verwirklichen und andererseits seine Subjektivität nicht vermarkten zu müssen, ist dabei einer der vielen Widersprüche der neoliberalen Gesellschaft, denen Pollesch in seinen Stücken wiederholt nachspürt.

Theoretische Texte, auch das ist erkennbar, dienen Pollesch als Grundlage, um eben jene Lebensbedingungen der Gesellschaft unter den Zumutungen einer Ökonomie neoliberaler Provenienz samt ihrer paradoxen Ausprägungen zu erfassen. Seine Figuren verhandeln, angesichts der zunehmenden "Subjektivierung der Arbeit", ihre Subjektkonstitution mit den Begrifflichkeiten Michel Foucaults und Judith Butlers (*Heidi Hoh I-II*), sie suchen verzweifelt die wahre Liebe und wissen doch um die zunehmende Ökonomisierung der Gefühle und Beziehungen (*Prater Trilogie I-III*). In einer von Investoreninteressen gesteuerten Stadt suchen sie ein Kino und stoßen nur auf leere Plätze und Showrooms von Daimler Chrysler (*Stadt als Beute, Häuser in Etuis*).

Unüberhörbar ist also das einschlägige soziologische (und philosophische) Vokabular, das Pollesch aus komplexen Theorietexten heraus bricht und in neue Kontexte stellt. Doch nicht nur der Stoff, aus dem soziologische Diskurse und politikwissenschaftliche Seminare gemacht sind, bestimmt die Repliken der Schauspieler, auch tagesaktuelle Ereignisse finden immer wieder Eingang in die jeweiligen Aufführungen des Abends. Die "politische Alltagsrede" (Lehmann) ist, trotz der verstellten Syntax, trotz der dekonstruierten und montierten "Ur-<sup>60</sup>Texte" nicht zu überhören. Die Aussagen wirken, hat man sich an Rhythmus und Sprechduktus gewöhnt, geradezu unmittelbar.

Es lassen sich leicht weitere Belege für den scheinbar direkt politischen Charakter des Pollesch'schen Werks anführen. "Schrill, laut und immer politisch – das ist das Theater des René Pollesch", beginnt die Moderatorin in einer Sendung des NDR Hörfunks, die sich den

---

<sup>60</sup> Hans-Thies Lehmann. "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S. 8.

Arbeiten Polleschs widmet, ein einführendes Porträt über den Theatermacher.<sup>61</sup> Auch in einem Gespräch mit Journalisten und Festivalorganisatoren wird Pollesch explizit als "politischer Künstler" bezeichnet.<sup>62</sup> Das man seine Arbeiten für politisch hält, ist nicht zuletzt auch daran erkennbar, dass Pollesch entweder mit seinen Arbeiten oder als Gesprächspartner immer wieder zu verschiedenen Kongressen und Veranstaltungen eingeladen wird, die vorwiegend politischen und nicht etwa künstlerischen Charakter haben. Mit dem 2. Teil der dreiteiligen *Heidi-Hoh*-Serie wurde Pollesch im Jahr 2001 auch von den Juroren des "Festival Politik im freien Theater" entdeckt, ein Festival, das seinen Anspruch bereits im Titel trägt und von der Bundeszentrale für politische Bildung ausgerichtet wird. In der Spielzeit 2001/2002 wurden an der Volksbühne, in dem von Pollesch kuratierten Projekt *Wohnfront 2001/2002*, im thematischen Kontext seiner zur *Prater Trilogie* gehörenden Stücke (*Stadt als Beute, Sex, Insourcing das Zuhause - Menschen in Scheiss-Hotels.*) im Anschluss an die Stücke die dort verhandelten Themen noch einmal in einer Diskussion aufgegriffen und damit sozusagen aus ihrer fiktiven Dimension ganz konkret in die außertheatrale Realität überführt. Darüber hinaus ist Pollesch über die Bearbeitung der soziologischen Studien wie *Reproduktionskonten fälschen* oder *Stadt als Beute* von *spaceLab* auch mit dessen Autoren und Theoretikern in einen Diskurs getreten oder wurde verstärkt von diesen und anderen linken Gruppen wahrgenommen und nach seinen Motiven für die Verwendung dieser Texte befragt.

Angesichts dieser aktiven Rezeption und dieser nachhaltigen Bearbeitung seiner Arbeiten und Themen im öffentlichen Diskurs, fällt es schwer, mit Lehmann zu befinden, dass das Politische im Theater zum Tragen komme, "wenn und nur wenn es gerade auf keine Weise rückübersetzbar ist in die Logik, Syntax und Begrifflichkeiten des politischen Diskurses".<sup>63</sup> Rückübersetzungen sind eine Leistung, die Rezipienten oder Öffentlichkeiten zumeist unabhängig von der im Werk zur Geltung kommenden Wahl der ästhetischen Mittel vollbringen. Diese Aneignungsprozesse, diese Fortsetzung der Arbeit durch sein Publikum hat ein Regisseur nicht mehr unter Kontrolle. Wenn sich aber noch die scheinbar sperrigsten Werke auf diese Weise "rückübersetzen lassen", entsteht die Frage, ob es sinnvoll ist, gerade mit der postulierten Unmöglichkeit einer solchen Rückübersetzung den politischen Charakter eines Werks festzulegen. Die Logik des Lehmann'schen Arguments erzwingt hinsichtlich des

---

<sup>61</sup> Porträt des Theatermakers René Pollesch. Zwischen Kritischer Theorie und Theater. Sendung vom 22.09.2003.

<sup>62</sup> Vgl. "Wir sind ja oft so glücklich, wenn wir überhaupt Reaktionen bekommen", a.a.O., S.182.

<sup>63</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S. 17.

von ihm angesprochenen Einflusses der Rezeption auf ein Werk folgende Frage: Kann eine Arbeit durch das Publikum und den Diskurs, den es über die Arbeit in politischen Termini führt, dann auch nachträglich entpolitisiert werden?

### **Lehmans Konzeption des politischen Theaters**

Im Folgenden wird davon ausgegangen, dass Hans-Thies Lehmann in gewisser Weise zwei Politikkonzepte einführt, die man abwechselnd als Politik 1 und Politik 2 oder, etwas bildlicher, als "Innen- und Außenpolitik" bezeichnen kann. Während sich die "Innenpolitik" (Politik 1) auf die spezifische Art der Politik im politischen Theater bezieht, verweist die "Außenpolitik" auf die "normale" Politik außerhalb des Theaters (Politik 2). Mit anderen Worten, Lehmann verwendet für das Politische zwei voneinander abweichende Politikkonzeptionen, die er gleichwohl zueinander in ein Verhältnis setzt. Das Politische, wie er es in der gesellschaftlichen Wirklichkeit beobachtet (Politik 2), ist für ihn das Ende eines agonalen Prozesses, es ist das Gesetz oder "eine Regel, die Gemeinsamkeit konstituiert, ein Regelfeld für potentiellen Konsens".<sup>64</sup> Von dieser Politikkonzeption ausgehend, entwickelt Lehmann, das ist die andere Politikkonzeption (Politik 1), die Idee der "Unterbrechung" und bezieht sich mit der Formel "Theater als Praxis der Ausnahme"<sup>65</sup> ganz konkret auf Jacques Rancière und dessen Thesen zum Politischen. Diese beiden Politikkonzeptionen sollen nun angesprochen werden, um anschließend auf die Thesen Rancières einzugehen.

Für Lehmann ist es die besondere Theatersituation als *die Situation*, die sie ist, nämlich als eine jeweils einmalige soziale Konstellation, die als eine "Art von Versammlung" gesehen werden muss.<sup>66</sup> Ein solches Zusammentreffen unterschiedlicher Menschen an einem Ort, zu einer bestimmten Zeit, ist eine "besondere Art menschlichen Verhaltens", ein gemeinschaftliches Spiel. Je stärker eine Aufführung gleichsam ihren einmalig-situativen Charakter hervorhebt, desto besser ist sie in der Lage, das beharrliche Bestehen der konventionellen Form der Verabredung, des Theaters als Schaustellung, bei der jeder genau weiß, welche Funktion er zu erfüllen hat, zu unterbrechen.

Erst auf diese Weise nähert man sich, folgt man Lehmann an dieser Stelle, dem Politischen. Das Politische sei dem Theater nämlich bereits "einbeschrieben, durch und durch, strukturell

---

<sup>64</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S.17.

<sup>65</sup> Ebenda.

<sup>66</sup> Ebenda, S.11.

und unabhängig von seinen Intentionen".<sup>67</sup> Lehmann spricht hier auch kurz die "je besondere Arbeitsweise" der Theatermacher an, von der er meint, man müsse untersuchen, "inwiefern in der Art und Weise, wie Theater gemacht wird, auch sein politischer Gehalt begründet sein kann. Theater stellt, nicht als These, sondern als Praxis, exemplarisch eine "Verknüpfung des Heterogenen dar, die die Utopien eines 'anderen Lebens' symbolisiert: geistige, künstlerische und körperliche Arbeit, individuelle und kollektive Tätigkeiten sind hier vermittelt."<sup>68</sup> Für Lehmann sind es diese dem Theater inhärenten Strukturen, denen das Potential bereits eingeschrieben ist: "Wie kann – das ist die Frage – diese Inschrift 'entwickelt' werden?"<sup>69</sup>

So wie durch die Inszenierungslogik der elektronischen Massenmedien, durch die Dauerpräsenz der Bilder und die Anonymität und Distanz, die der Sender der Nachrichten zu seinen Adressaten hat, die Dimension der Wahrhaftigkeit verloren gegangen sei, seien auch dem Empfänger die Empfindungen für das Gesehene und das Gesendete abhanden gekommen. Die Informationsstrategien der Massenmedien machten auch eine Repräsentation gesellschaftspolitischer Themen auf der Bühne unmöglich, so Lehmann. Diese Strategien der Verarbeitung und Darstellung bergen vielmehr die Gefahr, sich zum außertheatralen Diskurs affirmativ zu verhalten und nur mehr zu "re-präsentieren", was Medien und Öffentlichkeit im "schablonisierten" Diskurs als politisch (Politik 2) qualifizieren, stellt Lehmann fest. Diese Form der theatralen Darstellung politischer Themen, die im besten Sinne aufzuklären sucht, übersieht, dass sie vor dem Hintergrund der vorhandenen Macht- und Ordnungsstrukturen stattfindet, ohne diese zu hinterfragen oder eine "grundsätzliche Diskussion der Normen und Verkehrsformen der bestehenden Gesellschaft" zuzulassen.<sup>70</sup> Denn die Frage, was Politik ist und soll, die Frage danach, was legitimer Weise als politisch zu bezeichnen ist, bleibt immer verstrickt in das gesellschaftliche Geflecht von sozialer, und diskursiver Macht. Eine Repräsentation sei schließlich auch angesichts eines veränderten politischen Handelns schlicht nicht mehr möglich, argumentiert Lehmann weiter. So seien etwa die Akteure in einer globalen, zunehmend von Wirtschaftsinteressen dominierten Gesellschaft nicht mehr so

---

<sup>67</sup> Ebenda, S.14.

<sup>68</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 457. Diese Analyse wäre sicher auch und gerade bei Pollesch interessant. Seine Arbeitsweise kann, wie immer wieder in der vorliegenden Arbeit erwähnt wird, innerhalb des Theaterbetriebs zunächst als "widerständig" begriffen werden. Nicht nur, weil er bis auf Ausnahmen eben die heterogenen Arbeitsbereiche des Schreibens und des Inszenierens zusammenführt, auch werden die Texte von den Schauspielern zusammen erarbeitet – das heißt, ohne individuelle Rollenaufteilung. Dennoch wirken sie als Individuen und Darstellerpersönlichkeiten. Erst im Laufe seiner Arbeit lässt Pollesch Dramaturginnen (Bettina Masuch/Aenne Quinones) mitwirken. Auch bestand er lange darauf, die Darsteller, mit denen er arbeiten wollte, auszusuchen, und hatte den Anspruch, seine eigenen Arbeitsstrukturen immer zu reflektieren. Inwieweit dieses Vorhaben im Probenablauf des Theaterbetriebs stets eingelöst oder aufrecht gehalten werden konnte, wäre eine aufschlussreiche Frage.

<sup>69</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S. 14.

<sup>70</sup> Ebenda, S. 13.

leicht auszumachen, die politischen Strukturen zu komplex geworden, um Feind und Freund noch eindeutig zu benennen. Die Kategorie Feindschaft löse sich vielmehr auf und werde im politischen Leben nur mehr "zwanghaft fingiert, erzeugt, restituiert".<sup>71</sup> Auch rezeptionsästhetisch hat Lehmann Vorbehalte, müsse doch ein auf politische Wirkung zielendes Theater die "prä- und deformierten Wahrnehmungsgewohnheiten"<sup>72</sup> seiner Zuschauer übernehmen, wozu auch die dichotomische Aufteilung der Welt gehört, die diese zum Richter über Gut und Böse machen. Dem im wahrsten Wortsinne eingebürgerten Anspruch, die Institution Theater möge moralische Anstalt oder, wie es heißt, "Hilfsinstitut politischer Bildung" sein, wird auf diese Weise wegen möglicher Befangenheit oder Beeinflussung der Produzenten eine Absage erteilt.<sup>73</sup>

Eine Aussage über das Politische, die darauf aus ist, eine eigenständige Position zu formulieren und nicht ungewollt eine Wiederholung der existierenden Begriffszuweisungen sein will, müsste sich also dem Dilemma dieser selektiven Realitätskonstruktionen bewusst sein, sie möglichst anfechten und, um es mit den Worten Lehmanns zu sagen, "das Politische dort aufspüren, wo es gewöhnlich gar nicht wahrgenommen wird".<sup>74</sup> Dieser Ort des Politischen ist, folgt man Lehmann, weniger weit entfernt, als der enigmatisch klingende Satz vermuten ließe. Doch führen die Spuren erwartungsgemäß weg von der gesellschaftspolitischen und medialen Realität (Politik 2). Über Julia Kristevas Deutung des antiken Politik-Verständnisses nähert sich Lehmann dem Ort, an dem er das Politische vermutet. Politik, heißt es, trete in Gestalt des Gesetzes, des Regelhaften auf. Sie sei "ein Regelfeld für potentiellen Konsens".<sup>75</sup> Dass jedem Gesetz einmal ein agonaler Prozess vorausging, bliebe, sobald der Konflikt die in der Regel geronnene Form angenommen habe, für die (nach diesen Gesetzen) Handelnden unsichtbar. Die entstandene gesetzliche Oberfläche bestimme fortan alle Handlungen, ohne das sie von den Handelnden noch hinterfragt werden könne. Politische Themen auf der Bühne realistisch darzustellen würde nur die oberflächlichen Strukturen übernehmen, die den eigentlichen politischen Kern verborgen halten, und so unweigerlich affirmativ wirken. Eine abbildende Darstellung des als politisch Ausgewiesenen müsse scheitern, weil das eigentlich Politische, das Zustandekommen der Regeln, durch die Vorführung der alltäglichen Erfahrung einfach verstellt wird. Man erblickt im theatralen Gewand lediglich das (außertheatral) Gewohnte. Angesichts dieser Struktur sei

---

<sup>71</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S. 18.

<sup>72</sup> Ebenda, S. 12.

<sup>73</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>74</sup> Ebenda, S. 13.

<sup>75</sup> Ebenda, S.17.

"das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen zu denken".<sup>76</sup>

Diesen Lösungsansatz führt Lehmann sowohl auf die Lektüre eines im Internetmagazin *ejournal* veröffentlichten Aufsatzes des französischen Philosophen Jacques Derrida: "Marx, das ist jemand", als auch auf Elemente der politischen Philosophie Jacques Rancières zurück. Derrida, der sich in dem besagten Aufsatz unter Rekurs auf Marx damit beschäftigt, wie die Krise der Repräsentationskultur und der repräsentativen Demokratie im Theater überhaupt dargestellt werden kann, kommt zu dem Schluss, dass das Politische nur Eingang in das Theater finden kann, wenn man die Gegenwart auseinander bricht.<sup>77</sup> Das Bild des Auseinanderbrechens der Gegenwart steht dabei im Kontrast zur Abbildung der Gegenwart, also zu seiner stellvertretenden Darstellung durch die Auswahl und Kombination der heterogenen Zeichen. Sowohl Derrida als auch Rancière gehen davon aus, dass der Staat ein Ordnungssystem darstellt, das nicht in der Lage ist, alle Gesellschaftsgruppen zu erfassen. Indem man diese offiziellen, diese geschlossenen und intransparenten Strukturen durchbricht, wird man auch, bildlich gesprochen, der "Unterdrückten", der "Stimm-Losen" (Derrida) oder, wie Rancière schreibt, der "Ungezählten" ansichtig. Was die Gesetze und Regeln für den Staat sind, ist die konventionelle "Schau- und Höranordnung"<sup>78</sup> für das Theater. Will man den "Unsichtbaren" (Rancière), denjenigen also, der nicht von der repräsentativen Ordnung erfasst wird, eine Stimme geben, so muss man auch diese Ordnung aufbrechen und zugunsten der "Exploration des situativen Augenblicks" überwinden.<sup>79</sup> Das Politische könne, im Theater nur "indirekt erscheinen, in einem schrägen Winkel, modo obliquo".<sup>80</sup> Diese Forderung Lehmanns, die sich noch einmal metaphorisch auf seine Ablehnung bezieht, das Wort politisch für ethische oder moralische Probleme, die auf der Bühne in Gestalt passender Fabeln verhandelt werden, zu gebrauchen, folge ich insoweit, als sie bedeutet, von der Betrachtung der Oberfläche Abstand zu nehmen und die dahinter liegenden Konstruktionen zu erkennen. Allerdings ist diese Oberfläche immer der Referenzrahmen für den Theatermacher wie die Rezipienten. Nur so, in diesem Abgleichen mit der Oberfläche, gelingt es den schrägen Winkel überhaupt als solchen zu erkennen. Daher auch meine Absage an die zweite Forderung, die Lehmann zur Bedingung des Politischen im Theater macht, die bereits oben verhandelte Unmöglichkeit der Rückübersetzbarkeit.

---

<sup>76</sup> Ebenda.

<sup>77</sup> Ebenda, S. 14.

<sup>78</sup> Ebenda, S.15.

<sup>79</sup> Ebenda.

<sup>80</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 471; vgl. dazu auch "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S. 16.

Ohne meinen Ausführungen in der Arbeit vorzugreifen, möchte ich an dieser Stelle anmerken, dass ich in Polleschs Kunstsprache eine Möglichkeit sehe, das Politische in eben jenem "schrägen Winkel" erscheinen zu lassen, den Lehmann als die geeignete Position für die Darstellung des Politischen annimmt. Die vielfältigen Verschiebungen auf semantischer und syntaktischer Ebene, das Spiel mit dem Klangmaterial der Sprache, die rhythmische Abfolge der Repliken, die Verwandlung theoretischer Sprache oder einer schroffen Ausdrucksweise mit robusten Schimpfwörtern in poetische Aussagen vermeidet nicht etwa die Verwendung alltäglicher Sprache, sie bezieht sich weiterhin auf das symbolische Zeichensystem Sprache, aber ihre Konstruktion (wie Pollesch sie sieht) wird durch die Art und Weise ihrer Montage sichtbar. Gleichzeitig macht dieser "verschobene", sprachspielende Umgang mit Sprache gerade auch in der Heidi Hoh-Trilogie die begriffliche Hilflosigkeit einer Gesellschaft offenbar angesichts einer sich rasant verändernden teletechnisch gestützten weltvernetzenden Kommunikation mit allen ihren Konsequenzen. Die Begriffe für diese Prozesse hinken der sprachlichen Gegenwart in der sich Menschen noch aufhalten hinterher.<sup>81</sup> Pollesch geht es vor allem darum, die Konstruktion der Konstruktion sichtbar zu machen, und er stellt darüber hinaus immer wieder ein so hohes Maß an Selbstreferentialität in seiner Arbeit her, dass sie paradoxerweise durch ihre Transparenz undurchdringlich wird und es daher unmöglich wird eindeutige Bezüge oder Rückübersetzungen herzustellen.

### **Schilderung einer Situation**

Das Motiv der "Unterbrechung" möchte ich an nun einmal selbst nutzen, um eine jener abendlichen *Situationen* der *world wide web-slums* zu schildern, die sehr früh in der Karriere Polleschs im Rangfoyer des Hamburger Schauspielhauses stattfand. Meine Aufmerksamkeit gilt dabei zunächst einmal dem Verhalten der Rezipienten, die mit der zu dieser Zeit noch ungewohnten Form der Bühnenpräsentation konfrontiert wurden. Dieser unterbrechenden Schilderung einer Situation, die ich als "Unterbrechung" im Sinne Lehmanns begreife, führe ich auch aus, um ihren politischen Charakter auf die Betrachtungen Rancières zum Wesen des Politischen zu beziehen. Rancières Konzeption des Politischen werde ich anschließend vorstellen.

Das noch von der eher konventionellen Intendanz Baumbauers geprägte Publikum des Hamburger Schauspielhauses wurde zuerst von der Ungewöhnlichkeit des Spielortes überrascht, in dem es den Aufführungen der Serie folgen sollte, nämlich dem so genannten

---

<sup>81</sup> Nicht zuletzt deswegen flüchten die Figuren auch gerne in ihre Vergangenheit, die leider nicht selten in eine Sackgasse führt, wenn auch diese Erinnerung nur mediales Allgemeingut ist.

Rangfoyer des sechsten Stocks, der eigentlich nur ein Durchgangsort oder eben "Pausenhof" für die Zuschauer ist, die im sechsten Rang des Saales ihre Plätze gebucht haben. In diesen als Rangfoyer bezeichneten Räumlichkeiten des Schauspielhauses also fanden die Zuschauer dann anstelle der Proszeniumsbühne und rot gepolsterter Sessel den Aktionsbereich für die Schauspieler auf gleicher Ebene und in unmittelbarer Nähe ihrer ihnen zugedachten Sitzflächen. Der Zuschauerraum selbst war die Fortsetzung des Bühnenbereiches, bestehend aus grellen Kissen, Matratzen, Sofas und anderen diversen skurrilen Sitzgelegenheiten. Das Publikum war mit Betreten des Raumes zunächst damit beschäftigt, sich das bequemste oder auch originellste Sitzmöbel auszusuchen. Wer frühzeitig da war und die Wahl hatte, stand mehrmals auf, probierte und wechselte gegebenenfalls Sessel gegen Matratze, Kissen gegen Bank, darüber hinaus war man versucht, dem Bühnenbereich nicht zu nahe zu kommen, und bemüht, den peinlichen Fehler zu vermeiden, sich auf einem dem Spielbereich zugehörigen Möbelstück einzurichten. Schließlich saßen die Zuschauer dicht gedrängt auf Sofas, Sitzkissen, Sesseln und Matratzen, Sitzgelegenheiten, die geradezu dazu aufforderten, sich zu entspannen. Wo für den einen allerdings die Entspannung beginnt, kann für den anderen Zuschauer durchaus auch der Krampf beginnen. Nicht jeder der zahlreichen Zuschauer war sofort gewillt, sich so dicht auf einer Matratze neben ein fremdes Paar zu setzen, was doch immer auch wie ein intimer Bereich wirkt und so zog mancher den blanken Boden zwischen allen Kissen und Sofas vor.

Doch nicht allein Bühnenraum und Zuschauerbereich waren auf ein Niveau gebracht und über die Dekoration auch inhaltlich miteinander verbunden, auch forderte ein Barbereich in nächster Nähe die Zuschauer vor Beginn des Stücks zum Kauf von Getränken auf. Aus der anfänglichen Unsicherheit darüber, ob die Getränke nun im Schnellverfahren vor dem Einlass zu leeren seien oder mit in den Zuschauerbereich bis auf das Sitzkissen genommen werden dürften, wurde über das Taxieren der jeweils anderen Zuschauer die Gewissheit, dass ein Getränk am Platz legal, ja gewünscht sei. Die Zuschauer nahmen also die implizite Handlungsanweisung an, ihre Getränke mit in den Zuschauerraum zu nehmen, der schließlich einem Club- oder Wohnraum immer ähnlicher wurde. Die Zuschauer haben sich so durch ihr Handeln und ihre Haltung sichtbar auf den ihnen gebotenen und für das Hamburger Schauspielhaus sicher eher ungewöhnlichen Abend eingelassen – eine wichtige Voraussetzung für die "spielentscheidende" Atmosphäre im Raum. Spürbar war hier allerdings auch eine gespannte Erwartungshaltung, die tatsächlich im Gegensatz stand zu der routinierten Haltung, die man im Verlauf der weiteren Aufführungsabende beobachten konnte. Pollesch ist es mit dieser Strategie gelungen, zunächst einmal wieder eine besondere

*Situation* für die Zuschauer spürbar zu machen. Diese mussten sich ganz anders aufeinander und auf den Raum, den sie betreten, beziehen als dies ein geübtes Abo-Publikum muss, das mit traumwandlerischer Sicherheit zu seinem Platz findet und natürlich seinen Sitznachbarn kennt, von dem ihm mindestens die Armlehne trennt. Auch wird der Zuschauer durch die Gestaltung des Zuschauerbereichs stärker in das Spiel eingebunden und wird sich seiner Funktion als Teilnehmer bewusster. In diesen anfänglichen Unsicherheiten lässt sich durchaus eine Form der Unterbrechung des gewohnten Verhaltens erkennen. Entscheidend ist es nun jedoch, darauf zu verweisen, dass dieses "frühe" Publikumsverhalten unbedingt von jenem im Prater der Berliner Volksbühne zu einem späteren Zeitpunkt zu unterscheiden ist. Dieses gilt als mittlerweile "erfahrenes Publikum". Seine Reaktionen auf das Bühnengeschehen und die Raumgestaltung sind nicht mit der des unerfahrenen Publikums zu vergleichen, das sich im besten Falle auf mündliche Überlieferungen des zu erwartenden Geschehens beziehen kann, jedoch noch keine eigene Erfahrung mit dieser Darstellungsform und Atmosphäre gemacht hat. Obwohl es Pollesch, und man muss hier wohl auch sagen Bert Neumann, immer wieder gelingt, gerade über die Räumlichkeiten, den Zuschauer von seinen üblichen Wegen abzubringen, durchkreuzt die Erwartungshaltung des Publikums an diese Neuheiten mittlerweile auch den politischen Moment. Doch noch etwas fällt an diesen Pollesch-Abenden auf. Die laute Musik, die einen empfängt, die geschäftige Anwesenheit der Darsteller, die sich mal einander zuwenden, mal irgend jemand im Publikum winken, die Möglichkeit, sein Getränk mit an den Platz zu nehmen – all das löst auch eine gewisse Entspanntheit beim Publikum aus. Diese entspannte, heitere Stimmung des Publikums ändert sich auch nicht, wenn die um ihre Identität ringenden Figuren Zeugnis geben von ihrem verzweifelten Kampf im neoliberalen, globalisierten Universum, ein Kampf, der ihnen auch die Organisation des eigenen Alltags zur Hölle werden lässt, weil sie selbst die Unterdrückungsmechanismen verinnerlicht haben. In den immer wiederkehrenden Repliken wie "Trage Computer rum!" (HH II, S. 37) oder "SPEKULIERE MIT DEINEM KÖRPER!"<sup>82</sup> sind diese verinnerlichteten Mechanismen für den Zuschauer hörbar.

Eigentlich müsste sich doch mindestens verbissene Ruhe einstellen im Zuschauerraum. Schließlich werden auf der Bühne sprachlich Szenarien entworfen, die sich ganz unverkennbar auf die prekären Situationen der Gegenwart beziehen, denen, der Vermutung nach, auch ein Teil des Publikums unterworfen sein mag. Es müssten doch Reflexionen über die eigenen "inneren Stimmen" einsetzen, die einen betrübt werden lassen. Die Figuren indes verlieren ihre Konturen, werden zu den Personen, die sie sind oder sein könnten, geben sich

---

<sup>82</sup> René Pollesch, *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels*, in: Bettina Masuch (Hg.), *Wohnfront 2001-2002*, Berlin 2002, S. 53.

als Schauspieler zu erkennen, aber eben auch als jene verlorenen Gestalten in der globalisierten Welt, die sie vorstellen. Und wiederum müsste das Publikum sich in und durch diese wechselnden Perspektiven wieder erkennen, gerade weil die Figuren nie eindeutig zu benennen sind, weil eine Identifikation mit einer konkreten fiktiven Gestalt durch an anderer Stelle näher auszuführende Inszenierungsstrategien nicht möglich ist, weil sie zwar im Theater sitzen, doch ihnen die Illusion geraubt wird, es handle sich um eine Fiktion, zu der man getrost auf Distanz gehen kann.

Das Stück endet. Laute Musik begleitet das Publikum hinaus. Es wirkt gut unterhalten. Und kommt mit noch mehr Freunden zu den weiteren Folgen.

### **Fortsetzung**

Betrachtet man nun die politische Dimension in den Arbeiten Polleschs weiter mit den Kategorien Lehmanns, befindet man sich angesichts dessen, was Lehmann für das Politische formuliert, sofort in einem Dilemma. Denn es *sind* die neuen gesellschaftlichen Verlierer, die politisch und wirtschaftlich Ausgebeuteten jenes schnellen Netzwerkkapitalismus, die man auf den blumig-bunten bis ramschig-unübersichtlichen Bühnen der Bühnenbildnerin Janina Audicks oder zwischen den Einheitsbühnenbildern des Berliner Bühnenbildners Bert Neumann sehr wohl auch erkennen kann. In den Zeiten des Postfordismus sehen die Figuren eines prekären Arbeitsmarktes eben nicht mehr grau aus wie die Arbeiter am Fließband einer Fabrik. Der Arbeitsmarkt will schließlich nicht mehr ihren körperlichen Einsatz, sondern er will sie am besten in ihrer Originalität oder will, anders formuliert, ihre ganze Subjektivität. Und so sehen sie schließlich auch aus, die Figuren, die Pollesch auf die Bühne stellt: Sie stecken nicht in "Unterschichtenklamotten".<sup>83</sup> Aber sie stecken immerhin in Kostümen und das ist nur zu gut sichtbar. Manchmal sind diese an orientalische oder an asiatische Trachten angelehnt, je nachdem, in welchen theoretischen Rahmen oder in welche Filmhandlung der Diskurs schwerpunktmäßig eingebettet ist, meistens aber ist ihr Outfit clubbig, cool, bunt und vielschichtig – aber egal, ob lässig oder betont nachlässig, sie geben sich doch sehr bald als die Leidenden an den Verhältnissen, in denen sie sich befinden, zu erkennen. Sie wirken szenenweise divenhaft, jugendlich-mädchenhaft und verfügen, selbst wenn ihre Körper im Schrei höchster Verzweiflung zu bersten scheinen, über eine gewisse erotische Ausstrahlung. Polleschs Schauspieler verkörpern offensichtlich keine unmoralischen hochhuthschen

---

<sup>83</sup> René Pollesch und Carl Hegemann, "Liebe, von der man sich selbst erzählt. Ein Gespräch über linke Kritik, Fake und wahre Liebe", in: Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz (Hg.), *Die Überflüssigen*, Berlin 2006, S.105.

Wirtschaftsbosse, und sie stellen auch keine Obdachlosen dar, sie sehen nicht aus wie Ostermeiers hoffnungslose Jugendliche, die dem Milieu, in das sie hineingeboren wurden, nicht entkommen können. So weisen auch die Kulissen nicht auf sozialen Wohnungsbau oder andere prekäre Milieus hin (trotzdem finden sich in ihnen eine Reihe repräsentativer Symbole, die über diesen mittelbaren Weg auf Konsum- und Kapitalismuskritik hindeuten). Nein, sie sind immer ganz dicht an dem, was sie selbst sind: Menschen mit dem Beruf Schauspieler.

Wirft man noch einmal einen Blick in den Zuschauerraum des Praters oder schaut sich um im Rangfoyer des Schauspielhauses Hamburg oder in dem Zuschauerraum des Stuttgarter Nationaltheaters, dann kann man nicht umhin festzustellen, dass es offensichtlich so etwas wie einen Dresscode für die Zuschauer gibt, so ähnlich erscheinen sie einander und, frappierend genug, auch den Akteuren zu sein. Die Atmosphäre im Zuschauerraum wirkt, wie erwähnt, entspannt. Das überwiegend junge und modisch homogen wirkende Publikum trifft seinesgleichen. Diejenigen, die, wie Esther Boldt im Wiener Akademietheater feststellt, "schon von Weitem nach Polleschkonsumenten aussehen mit ihren Berlin-Frisuren und Freytag-Taschen",<sup>84</sup> bezeichnet Ruth Sonderegger als Berliner "Teilöffentlichkeit". "Polleschtheater", so Sonderegger, "ist ein mikropolitisches Experiment über Vereinzelte mit Pop-Sozialisationen, die derjenigen von Pollesch verwandt sind, denen nicht zuletzt linke globale Theorie zerbröselst ist und die sich im weitesten Sinne als Kulturarbeiter begreifen, wie Pollesch selbst einer ist."<sup>85</sup> Nur, und das ist der Punkt, um den es mir hier geht, politisiert, verstört, aufgewühlt, gar beunruhigt wirkt augenscheinlich niemand – sofern man eines politischen Effekts überhaupt ansichtig werden kann oder sofern man eine Haltung erwartet, wie sie Brecht mit seine Lehrstücken zu erzeugen beabsichtigt hat. Stutzig macht die gute Laune des Publikums einerseits und das scheinbare "Einvernehmen" andererseits, das dem "Unvernehmen" Rancières gegenüberstehen würde und die Arbeiten Polleschs, folgte man dem französischen Philosophen, um das Politische bringen könnte. Pollesch selbst stützt zunächst den Eindruck eines Einverständnisses des Publikums mit dem, was er und seine Darsteller herstellen: "[W]ir haben tatsächlich Leute gefunden, die in dem Bewusstsein das Theater besuchen, dass da tatsächlich von ihren Problemen geredet wird und werden kann und nicht von irgendwelchen Pseudeproblemen."<sup>86</sup>

---

<sup>84</sup> Esther Boldt, "Burgbesichtigung", in: *Journal Frankfurt*, 09, 2007, S. 51.

<sup>85</sup> Ruth Sonderegger, "Zwischen Amüsement und Askese. Bei Adorno, im Theater von René Pollesch und darüber hinaus", in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 2006, S.138.

<sup>86</sup> "Neues und Gebrauchtes Theater", a.a.O.

Die Haltung der Stücke ist trotz der Montage ganz heterogener Texte (Managementliteratur und Texte aus einem linken politischen Milieu) scheinbar für alle eindeutig, will heißen: Das Publikum scheint um die "richtige" Position zu wissen und stellt sich in kritischer Haltung zu neoliberalen Konzepten der Gegenwart. Von Konflikt und Erregung aber keine Spur. Eine eintrachtige Gemeinschaft hat hier für diese Zeit an den jeweiligen Spielorten zusammengefunden. Enthalten diese Stücke nicht irgendwie Formen einer ästhetischen Anbietung an ein theater-ungeschultes, medial-geprägtes, club-gewohntes Publikum? Werden sie nicht getragen von politischen und auch moralischen Botschaften, die, aufbereitet zur leichten Konsumierbarkeit, einem unterhaltungsgewohnten Publikum geboten werden? Die Paradoxien der modernen Gesellschaft, die für das einzelne Subjekt Entfremdungseffekte bereit hält, amüsieren das doch möglicherweise betroffene Publikum lediglich. Weht am Ende ein bisschen Zeitgeist durch den Raum? Liegt hier nicht doch Mainstream beziehungsweise, um mit Rancière zu sprechen, ein Produkt "der Ordnung, des Sichtbaren und Sagbaren" vor? Dem Wesen des Politischen wird man in dieser Zuschauer-Beziehung jedenfalls nicht habhaft werden. Müsste man angesichts der ästhetischen Präsentation der Themen in Anlehnung an Walter Benjamin nicht ohnehin fragen: Wie weit kann ernst gemeinte politische Auseinandersetzung überhaupt Trash, Pop und Slapstick durchdringen?<sup>87</sup> Es sind wieder diese Aporien, die sich in Pollesch Konzept aufspüren lassen und die meines Erachtens das Spannende an seinen Arbeiten sind. Hier bewegt sich Pollesch zwischen dem an der bildenden Kunst kritisierten Inhaltismus, der in Verruf geratenen Repräsentation und dem ernst gemeinten Entertainment, zugleich erschüttert oder unterbricht er diese Formen. Seine Arbeiten fordern einerseits zum ernsthaften Diskurs außerhalb des Theaters auf, und zwar gerade aufgrund ihres Inhalts, aufgrund des bewusst gewählten Materials, das nur mittelbar die gesellschaftliche Wirklichkeit bespricht (gemeint ist der Rückgriff auf die kulturellen Produkte einer Gesellschaft, Filme, Musik und Texte, die Polleschs Reflexion darüber, wer in einer Gesellschaft wie und wo repräsentiert wird, beleben) und natürlich aufgrund der Art und Weise, wie es schließlich auf der Bühne präsentiert wird. Folgendes scheint also der Fall zu sein: Polleschs Textkonzept und seine Personalunion als Dramatiker und Regisseur belegen, *pace* Lehmann, eindrucksvoll, dass Theater aktuelle politische Themen verblüffend zeitnah präsentieren kann. Aber wie kann, das bleibt weiterhin die Frage, die Kritik an der Institution aufrechterhalten werden, wenn man so tief eingestiegen ist? War die Ablehnung der Institution nur Ritual, eine Art Initiationsritus? Hat man erst einmal einen neuen Zustand durch Anerkennung erreicht, legt sich diese Form des Widerstands und wird eingeebnet?

---

<sup>87</sup> Lehmann verweist in "Wie politisch ist postdramatisches Theater" (S. 13) auf Benjamin.

## Jacques Rancière – eine Folie für Pollesch?

In gewisser Weise ist die Frage, die nun im Raum steht, ob Lehmanns Begriff eines politischen Theaters geeignet ist, den politischen Gehalt des Theaters von René Pollesch einzufangen. Trotz der Nähe der Position Lehmanns zu den Thesen Rancières soll ein genauerer Vergleich beider Ansätze zumindest eine Modifikation an Lehmanns Modell zulassen. Es sei wiederholt: Das Politische, das Lehmann in der gesellschaftlichen Wirklichkeit beobachtet, ist das Ende eines agonalen Prozesses, es ist das Gesetz oder, um die Stelle noch einmal zu zitieren, "eine Regel, die Gemeinsamkeit konstituiert, ein Regelfeld für potentiellen Konsens".<sup>88</sup> Für die andere Politikkonzeption steht die Formel "Theater als Praxis der Ausnahme".<sup>89</sup> Der Impuls, den Lehmann für diese Unterscheidung hat, erscheint im Sinne *seiner* Argumentation zunächst einleuchtend. Dem Selbstverständnis, mit dem Gesetze und Regeln in einer Gesellschaft übernommen werden, entspreche die theatrale Aneignung politischer Themen (gesellschaftliche Ungerechtigkeiten aufgrund von Machtverhältnissen, Güterverteilung, Diskriminierung von Minderheiten etc.) unter Rückgriff auf dramatische Texte oder andere narrativ organisierte Geschichten – kein Bruch wäre auszumachen, der wirklich das Denken oder Agieren provoziert, geschweige denn geeignet ist, Machtstrukturen und Unterdrückungsmechanismen wirksam offen zu legen. Nur: Ausgerechnet Rancière selbst kann in diesen Ordnungsstrukturen – den Gesetzen und Regeln – keine Politik mehr entdecken. Ablehnend steht Rancière einem Politikverständnis gegenüber, nach dem das Politische "aus einer Gesamtheit von Prozessen" besteht, "die Verbindung und Einwilligung von Gemeinschaften hervorbringen: Organisationen der Macht, Distributionen von Stellen und Funktionen, Legitimationssysteme der Macht".<sup>90</sup> Das Politische ist gerade nicht die Ordnung, die allen Gruppen und Institutionen ihre Rechte und Funktionen zuweist, "und zwar unter Ausschluss jeder Ergänzung".<sup>91</sup> Es ist vielmehr dieser "Ausschluss jeder Ergänzung", der für Rancières Konstruktion des Politischen entscheidend wird. Das Politische wurzelt im Ausschluss, benötigt jene Ausgeschlossenen, jene Körper, die sind, ohne dass ihnen eine Funktion, eine Stelle zugewiesen werden könnte. Die Ordnung, für die Rancière den Begriff der "Polizei" einführt, ohne dabei ausschließlich die uns unter diesem Begriff bekannte Exekutivmacht zu sehen, ist "eine Ordnung des Sichtbaren, die bewirkt, dass diese bestimmte

---

<sup>88</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S.17.

<sup>89</sup> Ebenda.

<sup>90</sup> Jacques Rancière, "Gibt es eine politische Philosophie?", a.a.O., S. 65.

<sup>91</sup> Jacques Rancière, "Politisches Denken heute", in: *Lettre Internationale*, 61:2, 2003, S. 6.

Tätigkeit sichtbar ist und jene nicht, dass dieses Wort als Teil des Diskurses, jenes aber als Lärm vernommen wird".<sup>92</sup> Die "Unsichtbaren" belassen es jedoch nicht bei dieser Zuordnung. Sie drängen ebenso ans Licht, kämpfen für die Anerkennung ihrer nicht "registrierten" Stellen und Aufgaben, um Teilhabe an demokratischen und rechtlichen Strukturen. Diese Auflehnung gegen die administrative Zuweisung ist für Rancière der politische Akt: "Als politisch kann jene Tätigkeit bezeichnet werden, die einen Körper von dem ihm angewiesenen Ort anderswohin versetzt; die eine Funktion verkehrt; die das sehen läßt, was nicht geschah, um gesehen zu werden; die das als Diskurs hörbar macht, was nur als Lärm vernommen wurde."<sup>93</sup>

Während also Lehmann zumindest in seinem "außenpolitischen" Politikbegriff (Politik 2) das Politische in den Gesetzen und Regeln ansiedelt, die das Feld der Verhandlungen zwischen unterschiedlichen Interessengruppen abstecken, ist für Rancière diese "Ordnung der Dinge" gerade *keine* Politik mehr. Es ist vielmehr das Ende der Politik. Rancière geht in seinem gesellschaftstheoretischen Ansatz davon aus, dass Politik überhaupt keine Konstante in der menschlichen Gesellschaft sei, sondern nur "als radikale Ausnahme von den Prinzipien, von denen diese Versammlung normalerweise ausgeht".<sup>94</sup> Man kann mit Lehmann auf der ästhetischen Ebene "Theater als Praxis der Ausnahme" fordern. In der Berufung auf Rancière aber erweist sich diese Forderung als unberechtigt, denn letztlich verfügen die beiden Ansätze über keine gemeinsame Basis. Während Lehmann für die gesellschaftliche Wirklichkeit politisches Handeln auf der Grundlage von Gesetz und Regeln annimmt, bezweifelt Rancière, das auf dieser Ebene überhaupt von Politik gesprochen werden kann.

Wenn also das "Theater als Praxis der Unterbrechung" agieren soll, wie Lehmann schreibt, um dergestalt das Politische im ästhetisch-innenpolitischen Sinne (Politik 1) zu produzieren, dann muss es zwar eine bestehende Ordnung unterbrechen, diese aber wäre nach Rancière eben nicht mehr das Politische, da das Politische gerade nicht in der je bestehenden Ordnung aufgeht, sondern an seinen Rändern vorhanden ist, dort also, wo die bestehende Ordnung angegriffen und in Frage gestellt wird. Und so greift die Idee, die Lehmann verfolgt, in dem er mit Blick auf Rancière schreibt, dass "das Politische des Theaters gerade nicht als Wiedergabe, sondern als Unterbrechung des Politischen" gedacht werden muss, zunächst offenbar nicht.<sup>95</sup> Man mag diesen Unterschied zwischen Lehmann und Rancière als bloß

---

<sup>92</sup> Jacques Rancière, "Gibt es eine politische Philosophie?", a.a.O., S.67.

<sup>93</sup> Ebenda.

<sup>94</sup> Jacques Rancière, "Politisches Denken heute", a.a.O., S. 6.

<sup>95</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S. S.17.

terminologisch begreifen (wo Lehmann "normale" Politik – Politik 2 – meint, spricht Rancière von "Polizei"), aber

Dabei bietet mir Rancières Konzeption jedoch gerade durch sein Politikverständnis eine bemerkenswerte Folie für die Inszenierungsstrategien Polleschs gerade auch unter Berücksichtigung seiner Thesen und Inhalte, weswegen ich es hier verkürzt wiedergeben möchte. Grundsätzlich muss man bei der theaterwissenschaftlichen Anwendung dieser Ideen jedoch daran denken, dass Rancière mit seiner Theorie des Politischen einem gesellschaftstheoretischen Ansatz folgt. Nicht eine Institution mit ihren ästhetischen Strategien und künstlerisch-praktischen Darstellungsmethoden steht im Zentrum seiner Auseinandersetzung, sondern die soziale Gemeinschaft mit ihren Organisations- und Machtstrukturen.

Auf diese spezifischen lebensprägenden Strukturen jedoch bezieht sich Pollesch in und mit seiner Arbeit. Wie es ihm gelingt, sich kritisch mit den Strukturen der Gesellschaft auseinanderzusetzen, ohne dabei eine politische These zu formulieren, die einem Aufruf zu einer Demonstration gleichkommt und die gesellschaftlichen Missstände erkennbar in Theatralität zu verwandeln, das kann mit Hilfe des Rancièreschen Modells von Politik gezeigt werden. Wie angedeutet, existiert die Politik bei Rancière nicht als kontinuierlicher Zustand. Damit verweigert Rancière den staatlichen Institutionen konsequent das Politische. Nicht die Parlamente, Parteien, Gerichte etc. sind politisch, Politisch ist eine sich stets verändernde Öffentlichkeit. Wie aber entsteht bei Rancière das Politische oder, um es analog für das Theater zu formulieren, wie kommt bei Pollesch das Politische ins Spiel?

Rancière geht zunächst von der sozialen Gemeinschaft aus, die sich aus unterschiedlichen Gruppen konstituiert. Diese menschliche Gemeinschaft – Körper und Subjekte – fügt sich, wie oben bereits angesprochen wurde, den Bedingungen einer Ordnung, die jede Gruppe benennt und ihr entsprechende Aufgaben und Funktionen zuweist, sie dergestalt markiert und "sichtbar" macht. Es ist eine Ordnung, "durch die diesen Körpern mittels ihres Namens diese bestimmten Stellen und diese bestimmten Aufgaben zugewiesen werden".<sup>96</sup> Dieser gestalteten Ordnung ist eigen, dass sie keine "Leer-Räume" kennt. Das heißt, Gruppen, die von dieser Ordnung nicht erfasst sind, sind nicht existent. Sie erscheinen nicht, sind nicht sichtbar, hörbar, zählbar: Um das entscheidende Zitat noch einmal zu wiederholen: "Es handelt sich um eine Ordnung des Sichtbaren, die bewirkt, daß diese bestimmte Tätigkeit sichtbar ist und jene nicht, daß dieses Wort als Teil des Diskurses, jenes aber als Lärm wahrgenommen wird."<sup>97</sup>

---

<sup>96</sup> Jacques Rancière, "Gibt es eine politische Philosophie?", a.a.O., S.67.

<sup>97</sup> Ebenda.

Dennoch fordern auch die nicht-sichtbaren Subjekte Anteile beziehungsweise Teilhabe an der Konfiguration der Welt. Diese Anteile fordern sie nach den Prinzipien von Recht und Gerechtigkeit und zwar mittels der Sprache, die sie zu menschlichen Wesen macht. Die außerhalb der bestehenden Ordnung stehenden Subjekte müssen an die Öffentlichkeit bringen, was bisher verborgen war, sich außerhalb der sichtbaren, bürokratischen oder administrativen Kategorien und Strukturen bewegen. Politik bedeutet nun, dass diese Gruppen Anspruch erheben, "gezählt" zu werden, die Ordnung der Polizei zu unterbrechen und zu stören: "Politik ist folglich die Praxis der Ausnahme, die sichtbar macht, was man nicht sieht, hörbar macht, was man nicht hört und zählbar, was nicht gezählt wird."<sup>98</sup> Rancière spricht auch von einer "Modifikation des sinnlich Gegebenen", wenn er diesen Prozess beschreibt.<sup>99</sup> Eine Beschreibung, die wegen ihrer sinnlichen Qualität geradezu dazu einlädt, sie auch als ästhetische Forderung für eine Inszenierungspraxis auf der Ebene der Produktion zu lesen.

Doch zunächst einmal möchte ich bei ihrer sozialpolitischen Dimension bleiben, die letztlich in dem Kampf um Anerkennung und der damit einhergehenden Möglichkeit zur Integration in die Gemeinschaft besteht. Als die entscheidende Voraussetzung des politischen Handelns, des Einklagens von Anerkennung, betrachtet Rancière die Gleichheit aller sprechenden Subjekte und beschreibt damit ein an sich paradoxes System. Schließlich müssen die Parteien der Ordnung, "von denen die Ungleichheit ausgesagt wird", voraussetzen, dass die "Ungezählten" ihren Diskurs verstehen.<sup>100</sup> Nur wenn diese Einigung besteht, können die Parteien über die bestehende Aufteilung der Welt streiten. Das heißt, obwohl sie die Instanz sind, die Gruppen, Körper und Subjekte von der gleichen Teilhabe an der Gemeinschaft ausschließen, gehen sie doch von der Gleichheit aller aus. Die Sprache, auf der die Gleichheit und die Ungleichheit basiert, ist sozusagen der kleinste gemeinsame Nenner. Es ist die Eigenschaft, die die Menschen zu einer Gemeinschaft macht, sie von den Wesen ohne Sprache trennt. In diesem natürlichen Vermögen erscheint die Gleichheit und kraft dieser symbolischen Zeichen-Ordnung wird die Ungleichheit entwickelt.

Das Verstehen und das Verstandenwerden sind demnach nicht einfach kulturell erworbene Fähigkeiten, sondern gehen auf bewusste Entscheidungen zurück, den oder die anderen als gleich anzuerkennen, mit ihnen um ihre Rechte, ihre öffentliche Wahrnehmbarkeit zu streiten und die Distribution der Funktionen in Frage zu stellen. "Das Problem ist nämlich die Frage, ob die Subjekte, die im Gespräch gezählt werden ‚sind‘ oder ‚nicht sind‘, ob sie sprechen oder

---

<sup>98</sup> Jacques Rancière, "Politisches Denken heute", a.a.O., S.6.

<sup>99</sup> Ebenda.

<sup>100</sup> Jacques Rancière, "Gibt es eine politische Philosophie?", a.a.O., S. 69.

Lärm machen".<sup>101</sup> Die "Teil-Losen", wie Rancière die von der Ordnung ignorierten oder nicht anerkannten Körper nennt, sind damit in erster Linie auch Ausgeschlossene aus der Welt des Logos, also Stimm-Lose. Gerade als solche aber, das mag paradox erscheinen, erhalten sie für Rancière ihren Status als politische Subjekte der Gesellschaft. In dem Moment, da ihr Anliegen gehört und anerkannt wird, würde auch dieser Status wieder aufgegeben. Obwohl Rancière die staatliche Ordnung und ihre Institutionen ablehnt, sie nicht als Politik begreift, braucht er sie doch, um das Wesen des Politischen zu begründen oder anders, gerade weil es diese ausschließende Ordnung gibt, kann das Politische entstehen. Das heißt, die Grundlage für das Politische wäre hier der staatlichen Ordnung abgerungen: "Vom Politischen können wir sprechen, wenn es einen Ort und Formen für die Begegnung von zwei heterogenen Prozessen gibt. Erstens, des polizeilichen Prozesses in der oben definierten Bedeutung. Zweitens, des Prozesses der Gleichheit. [...] Ich verstehe unter diesem Ausdruck eine offene Menge von Praktiken, die von der Voraussetzung der Gleichheit eines jeden sprechenden Wesens mit einem jeden anderen sprechenden Wesen [...] geleitet werden."<sup>102</sup> Das politische Engagement der Subjekte, wie auch der daraus resultierende politische Prozess selbst, wären allerdings mit ihrer Anerkennung beendet. Sobald das Subjekt von der Ordnung absorbiert ist, würde das Politische sein natürliches Ende finden: "Sobald die Gleichheit versucht, einen Platz in der gesellschaftlichen und staatlichen Organisation einzunehmen, wandelt sie sich in ihr Gegenteil."<sup>103</sup> Die linke Politikwissenschaftlerin Katja Diefenbach, die das Textmaterial für das Pollesch-Stück *Der Leopard von Singapur* lieferte formuliert es mit Blick auf die sozioökonomischen Entwicklungen in Berlin Mitte radikaler: "Die Dissidenz ist flüchtig und geht schnell in kommerzialisierte Formen über."<sup>104</sup> Die Fortdauer des Politischen garantieren jene Gruppen, die wiederum aus der nun neuen Ordnung herausfallen und um die Anerkennung ihrer Interessen kämpfen.

Wenn dem so ist, so führte das Politische ein genauso flüchtiges Dasein wie das Produkt des Theaters – nämlich seine jeweilige Aufführung. Doch eignet sich das Theater und sein Artefakt über diese zufällige Parallele hinaus zum politischen Ort im Sinne Rancières? Theater ist eine in der Ordnung des Sinnlichen anerkannte Institution. Es funktioniert aufgrund eines seit der Antike anerkannten Paktes zwischen Zuschauern und Darstellern. Zum Pakt gehört das Wissen um die repräsentative Funktion der Schauspieler, ihre performative

---

<sup>101</sup> Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/M. 1995, S. 62.

<sup>102</sup> Jacques Rancière, "Gibt es eine politische Philosophie?", S. 69.

<sup>103</sup> Ebenda, S. 70.

<sup>104</sup> Katja Diefenbach, "Die Politisierung des Lebens. Einige Anmerkungen zur Frage, wie man politisch wird, ohne Politik zu machen, und auf welche Schwierigkeiten man dabei stößt", [http://www.exargentina.org/txt/krise\\_kdiefenbach\\_lapoldvida\\_de.html](http://www.exargentina.org/txt/krise_kdiefenbach_lapoldvida_de.html), zuletzt aufgerufen am 06.06.2013.

Hervorbringung von Zeichen ebenso wie das Zusammentreffen von Darstellern und Zuschauern zu einem Zeitpunkt und an einem Ort (Ko-Präsenz). Diese Verabredung kann innerhalb der Institution analog zu Rancières Theorie ebenfalls als die "normale", als wahrhaftige Ordnung des Sinnlichen betrachtet werden, die von der Gesellschaft auch als solche akzeptiert und mitgespielt wird. Es ist aber auch vor allem ein Ort der Stimmen und Sprache. Doch wen kann man in diesem kulturellen System als "Stimm-Losen" ausmachen, um Rancières Darstellungen für die Erörterungen des Politischen im Theater René Polleschs weiter zur Anwendungen zu bringen? Als Stimm-Lose sind jene aufzufassen, die (nur wieder) repräsentiert werden. Jene, die ihr Anliegen nicht selbst vorbringen, sondern denen, wie wohlmeinend auch immer, eine Stimme geliehen wird: "Dass die, die da Kritik produzieren oder sich auf die Geste von Kritik beziehen, eigentlich nicht wissen, was sie tun, wenn sie zum Beispiel 'für' die anderen sprechen. Die anderen brauchen vielleicht niemanden, der für sie redet. Es wird immer vor allem so getan, als hätten die keine Sprache, und dann kommt die Repräsentation ins Spiel. Die haben aber eine Sprache, die ist nur nicht weiß, heterosexuell, männlich und Mittelstand und wird als die geeignete immer verleugnet. Es ist wie Donna Haraway sagt, über den Regenwald können Greenpeace und europäische und amerikanische Wissenschaftler reden, aber nicht die, die im Regenwald leben."<sup>105</sup> Die Probleme dieser Stimm-Losen werden in der herrschenden Sprache, innerhalb des gesetzlichen Rahmens verhandelt: "Man geht als Heteropaar ins Theater und kommt als intaktes Heteropaar wieder hinaus, aber man denkt, man hätte ein Stück über soziale Angelegenheiten gesehen."<sup>106</sup> Mit anderen Worten: Der Diskurs wird innerhalb der herrschenden Ordnung geführt.

Pollesch weicht dieser Form der Repräsentation aus, indem er seine eigenen Erfahrungen zum Ausgang seiner Theaterarbeit macht. Er verweist damit nicht auf jemand oder etwas, verleiht seine Stimme nicht, sondern findet seine Sprache und erhebt die Stimme, um seine biographischen Erfahrungen oder seine Interessen an bestimmten gesellschaftlichen Lebensfragen zu bearbeiten. Damit kommt ihm die Rolle des Stimm-Losen zu, der sich mittels einer neuen Formensprache Gehör verschafft. Ich komme an dieser Stelle noch einmal auf Ruth Sondereggers Text zurück. In ihrer Betrachtung des Theaters von René Pollesch stellt sie, wie bereits zitiert, fest, dass Pollesch mit seinem Theater vor allem eine gewisse homogene linke Gemeinschaft bedient. Nun argumentiert sie im Weiteren jedoch auf interessante und möglicherweise ungewollte Weise so, dass man theoretische Ideen Rancières

---

<sup>105</sup> René Pollesch und Carl Hegemann, "Liebe, von der man sich selbst erzählt. Ein Gespräch über linke Kritik, Fake und wahre Liebe", a.a.O., S.103.

<sup>106</sup> René Pollesch, "Penis und Vagina, Penis und Vagina", a.a.O., S. 205.

entdecken kann: "Das in Rede stehende Theater schafft gerade durch die Betonung des Partikularen positive Identifikationsräume, Solidaritäten und eine gemeinsame Sprache für eine Minderheit. Die Identifikationslust rührt dabei im Wesentlichen daher, dass eine partikulare Gruppe, die bislang gar nicht als Gruppe vorhanden und erfahrbar war, sichtbar wird."<sup>107</sup> Das klingt nach einer entscheidenden Voraussetzung für das Politische, wie es Rancière betrachtet. Ich folge Sonderegger noch weiter, um im Windschatten ihres Aufsatzes des Politischen bei Pollesch habhaft zu werden. Denn auch im weiteren Verlauf ihres Textes verfängt sie sich zu meinen (argumentativen) Gunsten in den Fäden des Rancièreschen Modells, wenn sie schreibt: "Trotzdem gehen diese Zuschauer keine notwendig den Theaterabend transzendierenden oder gar bleibenden politischen Allianzen ein. Zudem wird alles auf der Bühne Verhandelte gerade in Pollesch-Permutationen keiner Lösung zugeführt."<sup>108</sup> Wenn das Publikum also jene Gruppe ist, die sich plötzlich als solche wahrgenommen fühlt und sichtbar wird, sich dann aber wieder auflöst und nicht als Gruppe in der Ordnung des Sinnlichen aufgeht, mithin also keine bleibenden politischen Allianzen eingeht, wenn diese Behauptung, die ich ebenfalls an den Abenden wahrnehme (siehe oben), zutrifft, dann liegt gerade darin also eine Möglichkeit des Politischen. Andernfalls wäre es das Ende des Politischen, wenn Pollesch Lösungen böte, wenn er Vorschläge zur Integration aller von der Ordnung Ausgeschlossen vornähme. Die Politik, die ja auch nach Rancière immer am Rande ihrer Auslöschung steht, muss im Aufwirbeln der Ordnung des Sinnlichen gesucht werden, sie muss Ausnahmestände herstellen, die nicht leicht geordnet werden können. Im Folgenden möchte ich daher jene Merkmale des Pollesch-Theaters benennen und diskutieren, die diesen Ausnahmestand herzustellen vermögen. Betrachtet man die Entwicklung René Polleschs im Kulturbetrieb wie ich es bereits getan habe, könnte man leicht zu der Auffassung gelangen, dass die polleschke Form etabliert scheint – von Erschütterung der Ordnung keine Spur mehr. Wer wartet nicht mit auf den Einsatz der Souffleuse und den ersten markerschütterten AAH-Schrei eines Darstellers. (Ja, selbst der Schrei hat sogar schnell einen Namen begonnen, gerade so wie der bereits lexikalisch erfasste Begriff "Wolter-Schrei".) Und kein Pollesch Zuschauer, der nicht schon die Erfahrung gemacht hat, wie sie Fischer-Lichte beschreibt, das seine Wahrnehmung im Verlauf der Aufführung plötzlich umspringt "aus der Ordnung der Repräsentation in die Ordnung der Präsenz und umgekehrt".<sup>109</sup> Der also bereits mit der Erfahrung umgeht, Sophie Rois mal als Sophie Rois, als die reale Person wahrzunehmen, mal als Figur des Spiels und damit als fiktiven Charakter.

---

<sup>107</sup> Ruth Sonderegger, "Zwischen Amüsement und Askese", a.a.O., S. 138 f.

<sup>108</sup> Ebenda, S. 139.

<sup>109</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004, S. 272.

Die Unterbrechung der Regel ist die Regel geworden, sie ist in der Ordnung des Sinnlichen angekommen. Vielleicht um "der Ordnung" immer wieder zu entkommen, hat Pollesch beispielsweise in *Freedom, Beauty, Truth and Love. Das revolutionäre Unternehmen* (2003) ästhetische Merkmale leicht variiert, indem er die Schauspieler große Teile des Textes flüstern lies. Es könnte die Ordnung auf der Ebene der Wahrnehmung des Rezipienten stören, wo sich der Zuschauer bereits mit seiner souveränen Kenntnis über das zu Erwartende in die Aufführung begibt, das Kräfte zehrende Schreien der Schauspieler möglicherweise Bekannten als unbedingt hörenswert mitgeteilt hat und nun, da er dieses erwartet, um es voller Entdeckerstolz zu präsentieren, da bleibt es aus, versteckt sich die Stimme im Körper des Darstellers. Dem Erwartungshaltungen des Publikums zumindest dort zu widersprechen, wo sie es wohl am wenigsten erwartet hätten, wo sie bereits selbst zu Experten geworden sind und den drohenden Ausbruch bereits an der Anspannung des Körpers, dem veränderten Atem kurz vor dem Anheben zum Schrei erkennen konnten, da bleiben sie plötzlich wieder ausgeschlossen.

Was sich hier zeigt, ist meines Erachtens aber genau jene Falle, der auch Lehmanns Deutung einer ästhetischen Lösung des Politischen nicht entgeht. Das Politische dauert, so haben wir mit Rancière festgestellt, nur solange, wie es nicht von der Ordnung absorbiert wird. Das heißt, wie lange oder wie oft kann die Arbeit eines Regisseurs, eines Künstlers verstören und in diesem Sinne politisch sein, bevor sie sich selbst wieder unterbrechen müsste, um ihr eigenes Zustandekommen und Funktionieren im System zu überprüfen? Paradoxiertweise könnte man in dem ungeduldigen Wunsch der Rezensenten nach stärkeren Abweichungen und in dem merkwürdigen Vorwurf, Pollesch werde zum Kopisten seiner selbst, bereits wieder das Provokative, das Widerständige der Arbeiten Polleschs ausmachen. Das Beharren auf seiner Form, die pausenlose Selbstreferentialität löst Irritationen aus, nicht mehr das Neue, sondern das Bekannte verstört die professionellen Beobachter wie das Publikum. Die Erwartungen auch eines politisch wachen Publikums sind andere. Ist man zunächst begeistert von einer neuen Ausdrucksform, die das Gängige der Kulturproduktion ablöst, erwartet man doch nach einer Zeit der Gewöhnung wieder, das es sich erneut verändert. Man will neue Rhythmen und andere Texte hören, die man Pollesch nicht zuordnen kann – doch das spielt Pollesch nicht mit. Damit bleibt er außerhalb der Ordnung. Und in diesem Zusammenhang wäre auch zu fragen: Wie würde sich auch eine ästhetisch (von Lehmann) geforderte Unterbrechung mit der Entwicklung einer eigenen künstlerischen Handschrift, einer bewusst gewählten Darstellungsform vereinbaren lassen? An der "Unterbrechung" als ästhetischer Form muss, so ist vernehmbar, kontinuierlich weiter gearbeitet werden, dieser Anspruch wird

auch bei Lehmann nicht vollständig unterschlagen, wenn er mit Blick auf Sarah Kanes Stücke schreibt: "Bis hin zu ihrem posthum publizierten Text 4.48 PSYCHOSIS hat Sarah Kane diese Unterbrechung immer radikaler formuliert".<sup>110</sup> Aber ist es nicht vielmehr mittlerweile so, dass es gerade im "postdramatischen Theater" als Regel darum geht, Erwartungen zu brechen und Wahrnehmungen zu modifizieren? Die "Unterbrechung" selbst ist demnach programmatisch, benannt und anerkannt. Sie wird geradezu erwartet, auch wenn sie ausgelassen wird. Aber ist sie allein ästhetisch zu begründen? Und könnte sich eine "Unterbrechung" nicht doch auch auf der inhaltlichen Ebene ereignen? Oder schon viel früher im Produktionsprozess der jeweiligen Aufführung? Oder gar noch viel früher, nämlich dort, wo sich der Produzent aufhält?

Ich würde den Ansatz Lehmanns gerade hinsichtlich dieser zu beobachtenden "Verschleißerscheinungen" und meiner Suche nach den Kategorien, die das Politische herstellen, gerne um eine stärkere Wahrnehmung des Inhaltlichen erweitern. Damit möchte ich auch der sehr speziellen und signifikanten Material- und Literatúrauswahl Polleschs Rechnung tragen, wie ich sie bereits oben angesprochen habe. Natürlich ist der Rekurs auf Theorietexte und ihre Aneignung und Verwandlung in szenisches Material auch ein ästhetisches Merkmal, doch in der zuweilen poetischen Sprache bleiben die inhaltlichen Belange dank ihrer terminologischen Prägnanz im Vordergrund. Die von Pollesch gewählten Themen, etwa die Auswirkungen des globalen Turbokapitalismus auf den Alltag, auf das Arbeits- und Privatleben des Subjekte, die Auflösung der Grenzen zwischen Ökonomie und Gefühl, die Normierung von Geschlechteridentität etc. fallen einerseits nicht wegen ihrer komplexen Thematik an sich auf, sondern weil sie unter Rekurs auf "bühnenuntaugliches" Material eines bestimmten Milieus entstehen. Andererseits aber auch, und das ist das entscheidendere für meine These, weil sich Pollesch in diesen Themenbereichen selbst verortet. Seine thematischen Auseinandersetzungen kreisen immer auch darum, wer wie in der gesellschaftlichen Wirklichkeit buchstäblich das "Sagen" hat und auf den Bühnen repräsentiert wird: "Die Politik ist zuerst der Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne, über das Dasein und die Eigenschaft derer, die auf ihr gegenwärtig sind."<sup>111</sup> Polleschs Theaterarbeit ist nicht losgelöst von den Themen nur durch seine ästhetische Sprache als politisch zu betrachten, sondern gerade durch diese Durchdringung des inhaltlich Verhandelten mit seiner Person.<sup>112</sup> Diese persönliche Referenz seiner Themen führt wiederum

---

<sup>110</sup> Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist postdramatisches Theater?", a.a.O., S. 23.

<sup>111</sup> Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, a.a.O., S.38.

<sup>112</sup> "Bei Heidi Hoh hab ich nicht gedacht: was steht politisch auf der Tagesordnung? Laßt uns doch mal über Arbeitsverhältnisse reden, über eine Frau, die zuhause arbeitet oder so. Nein, ich selbst habe tatsächlich so

zurück zu Rancière's Politikbegriff. So beobachtet Rancière, dass jene Einteilung von "häuslichem Privatleben" und "öffentlichem Leben" dazu benutzt wird, etwa den Arbeitern oder den Frauen die Eigenschaft eines politischen Subjekts zu verweigern, indem man sich einfach auf die Tatsache beruft, "dass sie einem häuslichen Raum angehörten, einem Raum, der vom öffentlichen Leben getrennt war und aus dem nur Wimmern oder Schreie herausdrangen, die Leiden, Hunger oder Zorn äußerten, nicht aber Diskurse".<sup>113</sup> Indem Pollesch seinen privaten Bereich öffentlich macht, setzt er ihn einer Requalifizierung (Rancière) aus und klassifiziert seine speziellen Angelegenheiten als gemeinschaftlich relevant.

Dabei legen das konvulsivische Schreien der Figuren einerseits und die diskurslastigen Repliken andererseits das Dilemma des Politischen wie der Figuren gleichermaßen bloß. Während der Schrei die Artikulation verzerrt, das Verstehen tatsächlich erschwert und aus diesen "Schreiarien" (Pollesch) auch keine Kommunikation folgt – meist reagieren die anderen Figur aufeinander nicht –, gelingt die Kommunikation stellenweise, sobald die Figuren chorisch aufeinander bezogen sind. Überträgt man diesen Politikbegriff auf die Subjekte, die Pollesch in seinen Arbeiten konstruiert und erfahrbar macht, so läge das Politische genau in diesem Versuch, sich vernehmbar zu machen, zum Subjekt zu werden (Subjektivierung),<sup>114</sup> die Anerkennung durch die Teilhabe an der Ordnung der Sinnlichkeit zu erhalten und damit in gleichberechtigter Weise am öffentlichen Leben teilzuhaben. Gleichzeitig wollen sie aber den von der Ordnung zugeordneten Rollen – jenen im Netzwerkkapitalismus geltenden gesellschaftlichen Normen und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen – entkommen, um ihr Leben selbstbestimmt zu gestalten. So erkennen sie zwar: "Ich will das nicht mehr leben", doch befinden sie sich in dem Dilemma, dass sie durch den wirtschaftlichen Imperativ, flexibel zu sein und jederzeit die Projekte wechseln zu können, längst keine Vorstellung von ihrem Selbst mehr haben: "Ich habe nur Informationen, damit kann ich dienen, aber nicht mit einer Vorstellung von mir selbst. Die GIBT ES DA EINFACH NICHT." (HH II, S. 8) Ein Gegenentwurf zu dem Leben, das sie führen oder eben gerade nicht (selbst) *führen* und zu den Identitäten, die ihnen von außen immer aufgedrängt werden, müssen sie erst einmal finden.

Diese Erkenntnis ist es auch, die sie in den Zustand der Verzweiflung stürzt, die sich dem Rezipienten durch das noch artikulierte Schreien einzelner Worte oder ganzer Textpassagen

---

gearbeitet: Überall lagen Manuskripte rum, ich war extrem gehetzt" (René Pollesch, "Wir sind ja oft so glücklich, wenn wir überhaupt Reaktionen bekommen", a.a.O., S. 112).

<sup>113</sup> Jacques Rancière, "Politisches Denken heute", a.a.O., S. 6.

<sup>114</sup> Zum Subjekt vgl. Martin Saar, "Subjekt", a.a.O.

vermittelt. In diesem Einsatz der Stimme lässt sich bereits ein Moment der Unterbrechung ansprechen, der an anderer Stelle noch ausgeführt wird. Dieser Einsatz erfolgt unvermittelt und schleudert die Stimme aus dem Körper in den Raum, er unterbricht den monotonen Redefluss abrupt und reißt ihn auseinander, doch kaum ist die Stimme verhallt, da ist sie auch schon wieder im Grundton zu hören, als hätte sie nie anders geklungen. Nichts bleibt zurück. Vielleicht schwingt noch das Lachen des Publikums nach, denn paradoxerweise lösen die Schreie stets Heiterkeit aus, vielleicht folgt ein Griff des Akteurs zur Wasserflasche oder man erkennt körperliche Indizien wie ein gerötetes Gesicht. So lässt sich etwa auf der Ebene der Darstellung das häufige Schreien der Figuren als kreatürliche Reaktion auf die erbarmungslose Managementsprache verstehen, die bereits Teil von ihnen selbst geworden ist, es ist der Protest des Körpers gegen seine effizienzorientierte Zurichtung, aber es ist eben auch das Bewusstsein um das drohende Misslingen der Anerkennung. Der Schrei, dem es noch gelingt sprachlich zu bleiben, aber der das Scheitern der Sprache an einer gemeinsamen Basis bereits in sich trägt. So ist die stimmliche Gestaltung der Figuren, die Aufspaltung der Stimmen für Primavesi eine Voraussetzung nicht nur dafür, politisches Theater zu machen, sondern Theater politisch zu machen.<sup>115</sup> Es geht um den Versuch, sich vernehmbar zu machen, ohne sich der Ordnung des Sinnlichen zu unterwerfen. Dabei läuft dieser Aufspaltung der Stimmen zuwider, dass sich die Körper der SchauspielerInnen mit denen der verzweifelten Kreaturen decken und somit das Theater als politischer Ort schon besteht, bevor die Zuschauer ihre Stimmen vernehmen.

Die Inhalte, die Pollesch wählt, ob sie im Schwerpunkt die Investitionsinteressen einer Stadt betreffen oder die neuen Strukturen eines Boardinghouse, sind für ihn und auch für seine Darsteller keine Kulissen, die eigentlich auf andere Orte verweisen, sondern es bleiben die Orte, die sie sind und zu deren strukturelle Eigenschaften sich Pollesch und seine Darsteller ins Verhältnis setzen, zu denen sie eine bestimmte Haltung entwickeln, die grundlegend für ihren Aufenthalt und ihre Wirkung auf der Bühne wird. Die Themen sind keine Ausgangsimpulse für fiktive Geschichten, sondern bleiben über ihr wirkliches Vorhandensein und über die Subjektivität der Gestaltenden und Darstellenden mit der Wirklichkeit verbunden. Damit kommt gerade auch dem Inhalt eine, wie ich meine, entscheidende Wirkung in der politischen Dimension der Arbeit zu.

Über die Auswahl und sprachliche Gestaltung der Themen, die die Paradoxien einer neoliberalen Gesellschaft behandeln und über die Verknüpfung der Themen mit ihren

---

<sup>115</sup> Patrick Primavesi, "Gesplante Stimmen. Klangräume und Gesellschaftskritik im Theater von Schlee, Marthaler und Pollesch", in: Kristin Westphal (Hg.), *Lernen als Ereignis. Zugänge zu einem theaterpädagogischen Konzept*, Dautmannsweiler 2004, S. 66.

Bearbeitern auf und hinter der Bühne, entstehen weitere Widersprüche und Spannungen, die sich in der Darstellungsform von Polleschs Theaterarbeit gerade auch durch die permutative Struktur wie in einem *mise-en-abyme* manifestieren. Doch noch etwas verbindet das Politische in den Arbeiten Polleschs mit dem Begriff des Politischen bei Rancière. Die kaum fassbare Figur, die jenes Subjekt vorstellt, das sich in den Verhältnissen, die die erlebte Wirklichkeit Polleschs und seiner Darsteller und Mitgestalter sind, orientieren muss. Mal hat es einen Namen, mit dem es auf der Bühne angesprochen wird oder verfügt über viele fiktive Namen aus anderen Zusammenhängen, die mal den Chor, mal ein einzelnes Subjekt vorstellen. In jedem Fall sind diese ständig wechselnden Konturen der Figuren, ihr wechselweise chorisches Auftreten und die Behauptung, ein Individuum zu bedeuten, ihre zitierende Aneignung von Filmfiguren und schließlich das Changieren zwischen Figur und Person des Darstellers auf der Ebene der Darstellung paradigmatisch für die Inszenierungen Polleschs. So geben sie sich im Sinne Rancières als politisch zu erkennen. Dieser erklärt nämlich, dass die Subjekte des Politischen "besondere Subjekte sind, die sich immer von sich selbst unterscheiden. Sie sind in Wirklichkeit weder Staatsfunktionen noch soziale Gruppen. Sie bilden sich in einer Art Überblendung der Namen und Identitäten dieser Funktionen und dieser Gruppen aus."<sup>116</sup>

"AXE: Heidi Hoh oder Norma Rae oder Dingsda...

BAM: Was ist damit?

AXE: ...hält dieses Schild hoch. Oder Hedda Gabler, oder Nora und ihr verwicktes Puppenhaus." (HH I, S. 27)

In diesem Beispiel, zitiert aus *Heidi Hoh I*, sind es die Namen von Frauen, die eine Gruppe bilden, die bisher nicht gehört und gesehen wurden, die also in dem Moment in ihrem Kampf um Sichtbarkeit und Wahrnehmbarkeit politisch agieren. Die Instabilität ihres Status findet auf der Ebene der Darstellung ihren stärksten Ausdruck im Umgang mit der Stimme. Und auch hier lässt sich mit den Begrifflichkeiten Rancières das Politische dieser Figurenkonstruktionen bestätigen, wenn man das konvulsivische Schreien als Lärm und den schnellen Sprechduktus, in dem sie ihre Lage in theoretischen Termini verlauten lassen, als ihre Stimme versteht. Sie sind damit aber von Anfang an Grenzgänger, halten sich in der Ordnung auf, die sie prägt und fordert, verabschieden sich aber auch aus dieser Ordnung und bekämpfen sie. Dieser andauernde Gang auf der Grenze macht sie zu politischen Subjekten, wie Rancière sie begreift, denn diese kämpfen fortwährend um ihr Subjektsein, stellen es in Frage, suchen doch danach.

---

<sup>116</sup> Jacques Rancière, "Gibt es eine politische Philosophie?", a.a.O., S. 71.

Es sollte im Folgenden, darum gehen, jene Merkmale des Pollesch-Theaters ausfindig zu machen, die Unordnung in die Ordnung des Sinnlichen bringen können. Mit dem nun vorhandenen Politikbegriff möchte ich also die verschiedenen Aspekte und Merkmale des Theaters von Pollesch benennen und diskutieren, die dazu beitragen, dass dieses Theater als politisch gelesen werden kann. Ich werde dabei nicht immer explizit Bezüge zur politischen Dimension herstellen, da ich nicht weniger Mühe darauf verwende, die ästhetischen Erscheinungsformen des Politischen herauszuarbeiten. Gleichwohl sollte deutlich geworden sein, dass Polleschs Aufnahme von Inhalten und Themen der (politischen) Gegenwart einer politischen Deutung seiner Stücke nicht im Wege steht. Was immer Pollesch sich als Material aneignet, wird ästhetisch transformiert – daran besteht kein Zweifel. Aber wenn das Politische des Theaters (die 'Innenpolitik') nicht die Unterbrechung der politischen Alltagsordnung ist (die 'Außenpolitik'), sondern die Unterbrechung der Ordnung Politik ist, dann können Kategorien des Ästhetischen ebenso in die Alltagsordnung eindringen und dort Unsichtbares sichtbar machen, wie auch Kategorien des Alltäglichen in das Theater eindringen können, um dort in ihrer Sichtbarkeit oder Unsichtbarkeit verhandelt zu werden.

### **Bedeutungsverschiebungen**

Die Anfangsszene von *Heidi Hoh I* wird von einer 'Bildbeschreibung' mit allegorischem Charakter bestimmt, die in ihrer zunehmenden Surrealität erst einmal die Sinne des Rezipienten zu verwirren in der Lage ist. Disparate Materialien und Medien werden zitiert und so ineinander verschoben, dass das, was sichtbar ist, verschwimmt, während das, was gar nicht sichtbar ist, durch das Spiel der Darsteller für den Zuschauer sichtbar wird. Es ist damit auch eine Anfangssequenz, die die Sinne verwirrt. Vergleichbar vielleicht auch mit der Desorientierung, die man schafft, wenn man einer Person ein Tuch um die Augen bindet und sie im Kreis herum dreht. Wusste man vorher genau wo man steht, verliert man diese Gewissheit durch einfache Mittel völlig.

Hier sind es zunächst einmal die Repliken der drei Darstellerinnen (Nina Kronjäger, Claudia Splitt und Christine Groß), die sich drehen und den Zuschauer bald um seine Gewissheiten bringen. Sie drehen sich nämlich um ein Tattoo, das sich Heidi Hoh (Nina Kronjäger) auf ihren Oberarm hat tätowieren lassen. In dieser mittlerweile viele Stücke und Jahre zurückliegenden ersten Szene kann man die semantischen und intermedialen Verschiebungen und Verdichtungen, die für Polleschs Theaterarbeit auf allen Ebenen bis heute wesentlich sind, wie in einer *ZeitLupe* beobachten. Das Auseinanderdrängen und Verschieben von

Sprache, Handlung, Gestik und Stimme einerseits und das Zusammendrängen von Zusammenhängen durch Verwirbelung assoziativer Elemente mit fiktiven (medialen) und realen Motiven andererseits, ist bis zu den aktuellen Arbeiten immer komplexer geworden. Wenn sich in den späteren Stücken wie beispielsweise der Prater-Trilogie oder noch später in dem grandiosen Höhepunkt der Pollesch-Arbeiten, *Cappuccetto Rosso*, die Repliken zwar eindeutiger zu ihren Darstellern verhalten, wenn sich stärker Figuren ausmachen lassen bzw. diese über eine längere Zeit stabil bleiben, die reinen Sprechszenen aufgelöst werden und das Sprechen durch Handlungen begleitet wird, dann heißt das erst einmal nur, dass dort die Verschiebungen subtiler geworden sind. Die Dimensionen Fiktion und Realität und die ästhetischen Kategorien Präsenz und Repräsentation werden verhandelt und so raffiniert ineinander verschachtelt, das man am Ende paradoxerweise *einen* Plot wiedergeben kann, weil die Sichtbarkeit der Ebenen so stark an das individuelle Wissen der Zuschauer gebunden ist. Die intermedialen Bezüge transportieren zusätzlich Aussagen, die gerade in Querverweisen zu theoretischen Texten oder Detailwissen über Fakten der einen oder anderen Filmvorlage einen semantischen Mehrwert ergeben.

Diese erste Anfangsszene also, um die es hier geht, beginnt mit einem zunächst häuslich anmutenden Arrangement. Das Café des Podewil, das für diese Inszenierung zum Bühnenraum wurde, wirkt auf den ersten Blick wie die Wohnküche eines kleinen Appartements. Claudia Splitt (Bambi Sickafossee)<sup>117</sup> sitzt in lässiger bis gelangweilter Haltung in einem Sessel, der während des gesamten Spiels, insbesondere in den Sprechszenen, ihr zuzuordnen sein wird, während Christine Groß sich zielstrebig zu der Küchentheke bewegt und sich an der Kaffeemaschine zu schaffen macht, offensichtlich in der Absicht, einen Kaffee zuzubereiten. Nina Kronjäger (Heidi Hoh) steht breitbeinig und frontal zum Publikum an der hinteren Bühnenwand, seitlich von ihr die Küchenvitrine, die sonst im Podewil Café kleine Snacks für die Gäste bereithält. Heidi Hoh hebt ihren rechten Unterarm so an, das der Oberarm entsprechend angespannt und die Muskulatur sichtbar wird. Es ist schließlich Bambi Sickafossee (Claudia Splitt), von der die ersten Sätze dieser Inszenierung gesprochen werden. Sie schaut kurz zu Heidi Hoh hinüber und bemerkt mit ruhiger, leicht monotoner Stimme: "Eine nette Tätowierung." (HH I, S. 1) Dabei ist es offensichtlich durch die Raumkonstellation unmöglich, von ihrem Platz aus und noch dazu mit dieser nur kurzen Kopfbewegung hin zu Heidi Hoh die Tätowierung, die sich tatsächlich auf dem Arm

---

<sup>117</sup> Weder Claudia Splitt noch Christine Groß werden in der Inszenierung jemals mit Namen angesprochen. Die in Klammern gesetzten Namen Julia Axen für Christine Groß und Bambi Sickafossee für Claudia Splitt habe ich lediglich dem Rowohl-Textbuch entnommen. Dort stehen vor den Repliken die fiktiven Namen der drei Protagonistinnen. Die namentlich Identität der beiden Darstellerinnen Claudia Splitt und Christine Groß bleibt in der Aufführung also völlig unklar.

Kronjägers befindet, zu erkennen. Eine altmodische Trockenhaube und eben jene Lebensmittelglasvitrine verstellen schließlich den Blick auf ihren Arm. Zwar kann man auf dem Arm tatsächlich ein Motiv erkennen, allerdings entspricht dieses auf dem Oberarm gemalte Bild eines Berges mit Figuren darauf nicht der Ästhetik, die man von einem Tattoo kennt. Eher grobe Konturen, wie mit einem Lippenstift oder einem Pinsel gezeichnet, sind erkennbar. Die Worte passen so wenig zu Claudia Splitts Blick wie das Bild auf dem Arm zu einem Tattoo. Nina Kronjäger entgegnet mit gleicher Stimmmelodie: "Schön, daß sie dir gefällt. Sie ist von einem Homeservice." (HH I, S. 1) Es sind diese ersten gesprochenen Sätze des Abends, die durch diese Stimmgestaltung einen weiteren medialen Rahmen innerhalb des Rahmens Theater öffnen. In ihrer Knappheit und ihrer offensichtlichen Teilnahmslosigkeit, in ihrer Intonation auch, erinnern sie uns sofort an vorabendliche Soaps oder B-Movies, deren erste Sätze sich auch nicht wirklich als erste Sätze eignen, und spielen ironisch auf die "unendlichen Geschichten" an, die dem Erzählkonzept dieser Soaps eigen sind. Durch ihren geringen Informationswert auf Seiten des äußeren Kommunikationssystems erzeugen sie die Illusion, dass diese Frauen schon eine Zeitlang miteinander geplaudert haben.<sup>118</sup> Wie es die Dramaturgie einer Soap verlangt, die vorwiegend "das Alltägliche, das Äußerliche und Banale als Anlass für die Darstellung" verwendet, so beginnt auch Pollesch mit Äußerlichem und Banalem.<sup>119</sup> Dem Tattoo. Das Tattoo-Motiv und der Tätowierungsvorgang werden nun im Laufe dieser ersten Szene immer ausführlicher beschrieben und erscheinen gleichzeitig immer absurder. In der Anordnung der Repliken, die diesen Inhalt transportieren, finden sich schon bald alle stilistischen Besonderheiten der Stücke Polleschs, die mich im Laufe der Arbeit noch ausführlicher beschäftigen, hier aber kurz angesprochen werden sollen, um den Sog dieser Szene beschreiben zu können.

Das Stück beginnt mit dem eben beschriebenen kurzen dialogischen Wechsel zwischen Heidi Hoh und Claudia Splitt, welcher durch seinen Inhalt, die Intonation und die Gesten der Darsteller irritiert, aber dennoch vier Repliken lang ein Gespräch zwischen zwei Frauen zu repräsentieren scheint. Der Situation ist bis zu der Replik von Claudia Splitt: "Diese Leute machen wirklich alles, das muss man sagen" (HH I, S. 1) noch zu folgen, selbst wenn einem die Information über "diese Leute" fehlt und sich darüber schon eine Unheimlichkeit einschleicht. Doch schon mit der nächsten Replik, mit der Heidi Hoh erklären will, wie sie zu diesem Tattoo kam, bröseln die Strukturen des realen Dialogs und damit beginnen sich auch

---

<sup>118</sup> Udo Göttlich und Jörg-Uwe Nieland, "Inszenierungsstrategien in deutschen Daily Soaps. Theatralität und Kult-Marketing am Vorabend", in: Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2000, S. 163-181.

<sup>119</sup> Ebenda, S. 172.

die Wände des Appartements, das man gerade noch zu sehen glaubte, aufzulösen. "Sie kamen mit dieser riesigen Tätowiermaschine in mein Wohnzimmer. Sie war bigger than life." (HH I, S. 1) Christine Groß dreht sich von der Küchentheke kurz zu Claudia Splitt um und bestätigt mit beiläufigem Tonfall, aber in gleicher intonationsloser Stimmgestaltung: "Ja, das war sie." Nina Kronjäger präzisiert: "Diese riesige Tätowiermaschine stand in meinem Wohnzimmer und alles nur, um ein hübsches Bild zu hinterlassen." (HH I, S. 1) Die nach einem Werbeslogan klingende Replik "bigger than life" wird dabei von den verschiedenen Darstellern variiert. Nun setzten weitere Redundanzen ein, die den Dialog jeder realistische Ebene entziehen, auf der man sich eben noch befunden hat. "Und dann hast du dich tätowieren lassen", konstatiert Christine Groß (HH I, S. 1).

"HEI: Ja, ich suchte mir dieses Bergmassiv aus, aus der Schweiz. Es sieht besonders hübsch aus, wenn es schneit.

BAM: Wie groß war sie?

HEI: Was denn?

BAM: Die Maschine.

HEI: Sie füllte den ganzen Raum aus, ja wirklich. Und alles nur wegen diesem lächerlichen Massiv.

AXE: Ja, wirklich lächerlich.

BAM: Massiv lächerlich.

AXE: Sie war bigger than life." (HH I, S. 1f.)

So kann sich der erste Einwurf von Christine Groß, die während des Dialoges mit dem Rücken zu Heidi Hoh steht und sich mit der Kaffeemaschine beschäftigt, noch als bestätigende Aussage verstehen lassen, gerade so, als sei sie eben anwesend gewesen, doch schon durch ihre Rückfrage ein paar Repliken später, wird diese in ein realistisches Szenario eingebundene Situation wieder aufgelöst. Von nun an wird die prinzipielle Ungebundenheit der Repliken an bestimmte Darstellerinnen offensichtlich, ohne allerdings, dass Heidi Hoh ihre zentrale Rolle verlieren würde. Nicht der gesamte Text ist einer willkürlichen oder rotierenden Distribution unterworfen, vielmehr bleiben an die Figur Heidi Hoh bestimmte Textpassagen gebunden. Sie bleibt als dasjenige Subjekt erkennbar, dessen Lebens- und Arbeitsbedingungen verhandelt werden. Den zwei Darstellerinnen Christine Groß und Claudia Splitt, die auf der Ebene der Darstellung namenlos bleiben, kommen ganz unterschiedliche Zuschreibungen zu. Mal erscheinen sie auf der Ebene der Darstellung als

Freundinnen, dann wieder scheinen sie jenseits jeder figurativen Zuweisung für "etwas" zu stehen wie das Gewissen oder mit ihren ausgestopften Babybüchchen als die gesellschaftliche Norm, die Heidi Hoh ihre Identität aufdrängen – gerade weil nur diese einen Namen hat, der durch die beiden Darstellerinnen auch häufig ausgesprochen oder mit anderen Frauennamen ausgetauscht wird.

Parallel zur Auflösung eines repräsentativen Dialogs gewinnt das Tattoo-Motiv eine enigmatische Dimension. Denn nicht anders wird auf der inhaltlichen Ebene verfahren. Die verzögerte Informationsvergabe der Heidi Hoh, die versetzt erfolgenden Rückfragen oder auch Antworten stören und irritieren eine konventionelle Kommunikation, gleichzeitig wird diese nachgeahmt. Es sind keine echten Fragen, die an dieser Stelle angesichts der Informationen, die im inneren Kommunikationssystem bereits vergeben wurden, tatsächlich erwartet würden. Die Fragesätze haben repetitiven und redundanten Charakter. Sie stören die Kommunikation jedoch nur auf der Ebene des äußeren Kommunikationssystems, im inneren nehmen die Figuren darauf keinen Bezug. Die Antworten auf diese Fragen fallen ohne Verweis auf bereits vorhandene Informationen aus und variieren die Aussage. Diskrepanz entsteht zwischen dem, was der Rezipient an dieser Stelle wissen will, und dem, was die Darsteller interessiert. Somit fällt auch der Dialog im äußeren Kommunikationssystem als fremd auf. Die Sprache ist sehr reduziert und produziert bewusst Leerstellen neben gleichzeitiger semantischer Verdichtung der Aussagen auf einer thematischen Metaebene, die sich insbesondere durch die "simulierende Systemerwähnung" der Daily Soap im Zusammenhang mit der Stimm- und Sprachgestaltung ergeben.<sup>120</sup> Pollesch konstruiert diese Sprache auch dadurch, dass er Sätze häufig mit *und* verbindet oder dieses an den Satzanfang setzt: "Diese riesige Tätowiermaschine stand in meinem Wohnzimmer *und* alles nur, um ein hübsches Bild zu hinterlassen." Das "und alles" an dieser Stelle suggeriert einen ungeheuren Aufwand, der mit dem Vorgang des Tätowierens verbunden ist, die Replik indes bleibt diese Schilderung schuldig. Was "alles" ist, bleibt der Vorstellung des Rezipienten überlassen. So sieht man dieses Motiv auf ihrem Oberarm, das, so man es von seinem Platz aus erkennen kann, kein Tattoo ist, sondern ein gemaltes Bild. Der Berg auf dem Oberarm ist mit grüner Farbe grob umrissen, rote spiralförmige Punkte sind wohl die Lawinen. Dieses "und alles" verschafft dem Satz natürlich gleichzeitig eine Patina des Umgangssprachlichen. Die Ungewöhnlichkeit des Vorgangs wird durch einen Sprachgestus hervorgebracht, der Alltäglichkeit nachahmt und Künstlichkeit produziert. In dieser Diskrepanz zwischen dem Inhalt der Repliken und ihrer umgangssprachlichen Gestaltung mag man jenen schrägen

---

<sup>120</sup> Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002, S.170.

Winkel, durch den das Politische nach Lehmann erscheinen kann, entdecken. Schließlich wird in dieser surreal anmutenden Szenerie und vor der dramaturgischen Struktur einer Daily Soap kein gesellschaftspolitisches relevantes Thema explizit angesprochen, sondern in der Anhäufung und Montage verschiedenster sprachlicher und gestischer Zeichen und Objekte erfahrbar gemacht.

So wird das Tattoo am Oberarm einer weiblichen Darstellerin mit dem niedlichen, melodios und absurd klingenden Namen Heidi Hoh zunächst durch das ostentative Muskelspiel, dem Posing, vorgeführt. Zitiert wird ein Männlichkeitsideal, das schon durch die Musik der Beach Boys – man kann sagen: einer frühen Boygroup aus dem sonnigen Kalifornien – heraufbeschworen wird, die während der Einlassphase gespielt wird. Wie nebenher wird so das Thema der Geschlechterinszenierung und der Identität ausgestellt und "massiv lächerlich" gemacht. Und weiter: Es ist ein "Bergmassiv aus der Schweiz", das "besonders hübsch aussieht, wenn es schneit", erklärt Heidi Hoh ihr Motiv und gleitet mit dieser Beschreibung von der leblosen Zweidimensionalität eines Bildes in die Tiefen einer märchenhaften Schneekugel. Im inneren Kommunikationssystem führt diese Ausführung nicht zu Verwunderung, auch nicht in dem Augenblick, in dem sich dieses romantische Landschaftsbild radikal verändert: "Dieses Massiv aus der Schweiz. Es sind kleine Männer zu sehen, die für kontrollierte Lawinenabgänge sorgen. Die Hänge sind mit Granaten übersät, mit denen auf Lawinen geschossen wurde", so erklärt Heidi Hoh am Ende noch einmal ihr Motiv und blickt auf ihren Oberarm. (HH I, S. 2) Und es klingt eher, als blicke sie aus dem Fenster und beobachte einen Vorgang. "Ja, gut, ich seh sie", antwortet Christine Groß mit leicht genervtem Tonfall, der dennoch nicht seinen leiernden, aber gleichmäßig leidenschaftslosen Duktus aufgibt. (HH I, S. 2) Gerade so, als sei es das normalste der Welt, ein bewegtes Bild auf dem Arm zu haben. Tatsächlich bestätigt sie damit nur, dass sie nichts sieht. Sie blickt ja nicht einmal hin. Dieses kleine Tattoo wird im Verlauf der Szene zu einer riesigen Tätowiermaschine ins Verhältnis gesetzt, mit deren Hilfe es auf den Arm von Heidi Hoh gelangt ist. Das dann auch noch ausgerechnet das Motiv "lebt", während ansonsten die Menschen von der Maschine verdrängt zu werden scheinen, erzeugt einen zusätzlichen komischen Effekt.

Während im zweiten Satz noch "diese Leute" vorkommen, verschwinden im Verlauf des Gesprächs die Menschen hinter der riesigen Tätowiermaschine. Die Tätowiermaschinen sind im realen Leben sehr kleine Geräte mit winzigen Nadeln. Hier wächst dieses kleine Maschine, wird "bigger than life", und offensichtlich ist es allein die Maschine, die diese Tätowierung am Körper durchgeführt hat. Die Menschen werden nurmehr anonymisiert mit dem pluralen

"sie" bezeichnet, die diese Maschine *irgendwie* in die Wohnung von Heidi Hoh bringen mussten. Doch nicht nur, dass diese Maschine, die in der Realität sehr klein ist und vom Menschen bedient wird, eine aberwitzige Dimension annimmt, nämlich "den ganzen Raum ausfüllt", auch das zugehörige Tätowierstudio verliert innerhalb der nächsten Repliken seinen Ort. So wird es zunächst als eines der "letzten Tätowierstudios" vor der Autobahn bezeichnet, doch als "Homeservice" verliert es seinen Standort und wird zum "rasenden Tätowierstudio" auf der Autobahn. Während also durch die Tätowiermaschine die Abwesenheit von Menschen und Orten evoziert werden soll, steht deren Anwesenheit im Motiv, wie sie Heidi Hoh in der vorletzten Replik der Szene schildert, durch den martialischen Eingriff in die Natur für Zerstörung. Als Heidi Hoh auf Nachfragen Bambis noch einmal die Größe dieser Maschine schildert, wählt sie wiederum den Ausdruck "und alles nur", doch diesmal wird aus dem "hübschen Bild" ein "lächerliches Motiv".

Im Begriff "Homeservice" und dem Bild der "kleinen Männer mit Granaten" verdichten sich die Themen Arbeit und Geschlecht. Der Homeservice steht für eine moderne Dienstleistung auf virtueller Basis, die den eigentlichen Kontakt mit der Außenwelt verhindert, da alles nach Hause geliefert werden kann. Kein Mensch ist mehr unterwegs. So entspricht den "rasenden Tätowierstudios" auf der Autobahn auch die Beschreibung der Bank, die keine Publikumsbank mehr ist und deren Kapital global um die Welt fließt, eine Bank also, "die elektronisch um die Welt rast" (HH I, S. 25), und die auch in *Stadt als Beute* wieder auftaucht.<sup>121</sup>

Nina Kronjäger ist während des Replikenwechsels von der hinteren Wand langsam in die Mitte des Raumes gelangt. Noch immer hebt und beugt sie wie beiläufig ihren Arm, präsentiert ihren Bizeps, während sie ausführt, dass jede Menge Tätowierstudios über den Highway rasen und mal das eine, mal das andere das letzte auf der Autobahn ist. Das Zuhause wird in den Mittelpunkt gerückt und als unwirklicher Ort beschrieben. Diese Beschreibung einer Maschine und ihr Verhältnis zu dem Zuhause löst konventionelle Vorstellungen von Örtlichkeit auf der Ebene der Rezeption auf. So wenig diese Vorstellung bestehen bleibt, so wenig gibt es eine Vorstellung von einem "Außen". Es gibt das Schweizer Bergmassiv, das aber ist auch irgendwie Teil des Innen, des Selbst und wird schließlich auch noch zerstört. Bewegung findet nur im Zusammenhang mit der eigenen Immobilität, die Homeservice und Telearbeit gleichsam einfordern, statt. Wenn in einer Szene später die Pizzaschachteln durch den Raum fliegen, dann findet diese Vorstellung darin ihr Bild. Es sind die Dinge, die sich bewegen, wie es die "Dinge" sind, an denen Heidi Hoh arbeitet, wie sie später ihren

---

<sup>121</sup> René Pollesch, *Stadt als Beute* (nach spacelab), Probenmanuskript, S.9.

Freundinnen erklärt. Claudia Splitt beschäftigt sich während der ersten Szene und der Schilderung Heidis die ganze Zeit mit der Kaffeemaschine. Ihre Beschäftigung mit dem Kaffeekochen ist dieser über die Sprache konstruierten Atmosphäre entgegengestellt, sie täuscht eine repräsentative Handlung vor, die der gesamten Szene eine gewisse "Häuslichkeit" oder Privatheit verpasst. Doch nicht nur ihr ebenfalls unbeteiligt klingender Tonfall, auch die fortgeführte Beschäftigung mit der Kaffeemaschine führt von dieser Einlassung wieder ins Absurde. Die Kaffeemaschine wird, während der Kaffee durchläuft, an einem Verlängerungskabel zum Platz geschleppt und einfach neben dem Platz abgestellt. Jede der Darstellerinnen wird sich so im Verlauf der Aufführung ihre Kaffeemaschine an ihren Platz holen, an dem der Kaffee unbeachtet vor sich hin kocht. Ein szenisches Arrangement, das ein Paradebeispiel für Verfremdung darstellt. Der Alltagsgegenstand Kaffeemaschine wird mit beiläufigen Gesten bedient und durch den Raum geschleppt, wo er nicht beachtet vor sich hin kocht. In der Mitte des Bodens liegen die überlangen Kabel (Leitungen) und verbinden so ganz buchstäblich das (weibliche) "Online-Dasein" mit der Existenz der Hausfrau, das gleichfalls verhandelt wird.

Es ist aber auch ein szenisches Konstrukt, das sich fast als Illustration einer Beschreibung Rancières begreifen lässt. Etwa das der Beschreibung des Arbeitsplatzes als eines privaten Raums: "Da ist zum Beispiel ein Polizeigesetz, das traditionellerweise aus dem Arbeitsplatz einen privaten Raum macht, der nicht von Weisen des Sehens und des Sagens regiert wird, die dem eigen sind, was man als öffentlichen Raum nennt, wo das *Teilhaben* des Arbeiters streng durch die Entlohnung seiner Arbeit definiert ist."<sup>122</sup> Heidi Hoh ist an ihrem Arbeitsplatz und sie ist Zuhause. Sie ist also in jedem Fall an einem privaten Ort. Auch ihre Freundinnen sind da. An ihrem Arbeitsplatz. In ihrer Wohnung. Sie sind an diesem Ort nach Rancière die Stimm-Losen. Doch Pollesch lässt sie ihre Stimme erheben. Er setzt an den Beginn seines Stücks ein Bild. Ein kleines Bild auf dem Körper einer Darstellerin (Nina Kronjäger). Es steht im Mittelpunkt des Gesprächs der Figuren und trotzdem betrachtet keine von ihnen wirklich das Tattoo. Die drei Frauen, die auf der Ebene der Darstellung als die Nicht-Teilhabenden zu sehen sind, beginnen ihre Stimmen zu erheben. Sie sprechen über das, was nicht sichtbar ist. Es ist in dem vielschichtigen SprachBild aufgehoben. Die Behauptungen, die das umkreisen, was sie sehen, sind jedoch erst einmal der politische Akt, denn sie wollen, dass es allen gemeinsam sichtbar ist. "Nicht um das Streiten für Lösungen als Beitrag in einer bestimmten Situation geht es, sondern es geht um die Situation selbst, den

---

<sup>122</sup> Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, a.a.O. S. 41 (Hervorhebung von Rancière).

Streit um das, was sichtbar ist oder nicht."<sup>123</sup> Diesen Streit beginnen die Figuren mit den Rezipienten. Und er wird auch durch ihr Spiel, ihre Darstellungsweise, die oszilliert zwischen fiktiven Subjekten und realen Personen an diesen herangetragen. Denn was sieht er überhaupt in ihnen, wenn er ihr Spiel verfolgt?

## **V. Kritik der Repräsentation**

### **Diskursträger und Gefühlsmaschinen – Polleschs paradoxe Figurenkonzeption**

Es gehörte bereits zum ästhetischen Konzept der historischen Avantgarde, dass die Konzeption des "Als-ob" und die Strukturen der Repräsentation, wie sie in der Einheit der Rolle mit dem Schauspieler gegeben ist, hinterfragt und aufgebrochen bzw. subvertiert werden. Zunächst also verbirgt sich hinter diesen hybriden Gestalten, den "Diskursträgern", "Gefühlsmaschinen", "sozialen Displays" und wie immer die Rezensenten und Theaterwissenschaftler in ihrer Suche nach einem festen, intersubjektiv nachvollziehbaren Begriff jenes Spiel der Darsteller zu beschreiben suchen, das zum Paradigma des postdramatischen Theaters geworden ist, kein neues Phänomen. Es wäre jedoch ein Widerspruch zu dem Anliegen Polleschs, ihm den Figuren-Begriff zu entziehen und ihn allein der personalisierten Rede des dramatischen Theaters zu überlassen. Das wäre, als würde Street Art nicht mehr an den Wänden der Stadt, an den prominenten Plätzen der Öffentlichkeit zu finden sein, um ihr politisches Potential zu entfalten, sondern gezähmt in Galerien hängen, wo man sie wie jede Kunst betrachten und kaufen kann. Damit will ich sagen, dass die Darstellungspraxis des Theaters von Pollesch den Begriff der Figur noch braucht, weil es diesem Theater ja wesentlich darum geht, den Figuren-Begriff zu problematisieren und sich an ihm abzarbeiten. Wenn ich folglich den Figuren-Begriff einfach aufgäbe, dann wäre das ein Signal, sich nicht weiter mit der Problematik, die in der repräsentativen Darstellungsform zum Ausdruck kommt, auseinanderzusetzen. Einige Beschreibungsversuche von Kritikern und Theaterwissenschaftlern, die sich insbesondere auf die Produktionen beziehen, zeigen die Irritation des Zuschauers angesichts der ungewohnten neuen Darstellungsweise. Zugleich gehen die Kritiker mit ihren sprachlichen Erfindungen auf Pollesch zu. Diese an einer digitalen und globalen Gegenwart angelehnten sprachlichen Erfindungen der Rezensenten, die durchaus in der Beobachtung des theatralen Treibens

---

<sup>123</sup> Jacques Rancière, "Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt", in: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie*, 1, 2003, S. 113-122.

geschult sind, zeigen ja, wie weit die Wahrnehmung der immerhin sehr präsenten Körper der Schauspieler zur Rede von "Dingen" führt, die keine Figuren mehr sein sollen. Auch zeigt die Schwierigkeit, die die Rezensenten damit haben, die Bühnen-Präsentation der Akteure mit dem Begriff der "Figur" zu benennen, wie stark das Konzept der Figur mit der Idee eines einheitlichen, in sich geschlossenen Subjekts verbunden ist. Da verwirrt das immer wieder auch chorische Sprechen der Akteure sowie der fließende Wechsel von dialogischen Passagen zum unentwirrbaren Wir. Namen und Geschlechter werden über die performative Sprache Polleschs ständig verändert, Körper erscheinen mal privat, mal als signifikantes Theaterzeichen für eine bestimmte Figur. Der geschlechtliche Körper der Schauspieler wird ebenso desemantisiert wie er auch zur Oberfläche von erkennbaren Rollenspielen wird. Das Merkwürdige an diesen widersprüchlichen Pollesch-Figuren ist, dass man dennoch über sie reden kann. Es gibt eine Ebene, auf der man sehr wohl genau erkennt, worum es geht, was diese Gestalten auf der Bühne bewegt. Man kann in Worte fassen, was sie tun, was sie bewegt und man kann sie sich auch vorstellen, aber man kann sie auf der Bühne eigentlich nicht wirklich sehen, weil sie von den Darstellern nicht als eindeutiges, als einheitliches Individuum präsentiert werden, da sie mit ihrer Darstellungsweise keine personalen Identitäten verkörpern. Sie lassen sich wie ein Vexierbild aus unterschiedlichen Perspektiven betrachten und verändern entsprechend ihre Konturen.

Analog zu Lehmanns Überlegungen zum Präfix "post" im Zusammenhang des Verhältnisses vom postdramatischen Theater zum dramatischen Theater möchte ich argumentieren, dass sich die postdramatische Figur in ihrer ästhetischen Ausgestaltung und Konzeption gerade immer auch auf ihren dramatischen Vorgänger beziehen muss. Dabei versteht sich von selbst, dass sich ein Theater, das sich veranlasst sieht, "jenseits des Dramas zu operieren",<sup>124</sup> konsequenterweise u.a. der psychologisch motivierten Figurendarstellung zugunsten jener theatralen Mittel entledigt, die die performative Qualität des Theaters wieder stärker zur Geltung bringen. An dieser Stelle steht der Körper des Schauspielers, seine Stimme, sein Spiel(verhalten) als zentrales und bedeutungstragendes theatrales Mittel im Vordergrund. Die entscheidenden Kategorien sind den postdramatischen Phänomenen bereits angepasst, denn es sind nicht länger die konsistenten Handlungen und Rollen notwendig, um eine Figur zu konstituieren. Die Umschreibungen wie "Textmaschinen",<sup>125</sup> "Textproduktionsmaschinen /Sprechmaschinen",<sup>126</sup> die jene Subjekte zu gefühllosen Übermittlern eines Autors werden

---

<sup>124</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 30.

<sup>125</sup> Eva Corino, "Ich bin kein Replikant! René Polleschs dritte Folge von Heidi Hoh im Podewil" in: *Berliner Zeitung*, 2. Juli 2001.

<sup>126</sup> Bettina Brandl-Risi, "Verzweiflung sieht nur live richtig gut aus", a.a.O., S. 118.

lassen und die vor allem das Verhältnis des Gesprochenen zur Intonation in den Mittelpunkt rücken, bleiben auch angesichts der in den Figuren angelegten Emotionen und Reflexionen hinter der Mehrdimensionalität dieser Konstrukte zurück.

Diese spezielle Figurenkonstruktion, die sich von der dramatischen durch ihre Identitätsverweigerung abgrenzt, ist vielleicht das wichtigste Element des Theaters von Pollesch. In der geschilderten Begriffssuche erweist sich der Bezug zum postdramatischen Theater, in dem "die konkrete, sinnlich intensiviert *Wahrnehmbarkeit*",<sup>127</sup> wie Lehmann formuliert, in den Vordergrund tritt und eine sichere Bedeutungszuweisung ersetzt. Diese "Wahrnehmbarkeit" bringt "das Virtuelle, Unabschließbare der hier hergestellten oder doch intendierten theatralen Wahrnehmung auf den Begriff".<sup>128</sup> Mit dieser Feststellung Lehmanns kann man die Begriffssuche und die Verunsicherung während des Spiels sehr gut erklären. Pollesch selbst kritisiert ja an der mimetischen Darstellung des Repräsentationstheaters, das dieses eine Form des "Geronnenen",<sup>129</sup> einnimmt, was schließlich auch die Annäherung an den Begriff des Politischen wieder möglich macht, um den es hier gehen soll, verweist dieser so doch auf die Unabschließbarkeit auch des ästhetischen Aneignungsprozesses.

### **Polleschs Repräsentationsbegriff**

An dieser Stelle empfiehlt es sich, den von Pollesch abgelehnten Repräsentationsbegriff kurz zu erörtern, ist er doch Quelle und Referenz seiner Arbeiten. Dabei wird es hilfreich sein, zunächst die Orte und Strukturen aufzusuchen, in denen Pollesch selbst sich bewegt. Die Theaterabende von René Pollesch finden, wie Hegemann polemisch-provokativ in einem Gespräch mit dem Regisseur feststellt, in der "so altehrwürdigen Institution" Theater statt.<sup>130</sup> Der Zuschauer erfährt von dem Abend durch die Programme der jeweiligen Theater, Tickets werden auf gewohnte Art und Weise erworben. Es sind sogar sehr bekannte Schauspieler, die sich hier in einem Raumabschnitt bewegen, der für diese Zeit immer unzweifelhaft als Bühnenraum wahrgenommen wird. Ein Theaterabend bei René Pollesch – ganz gleich an welchem Theater – ist keineswegs zu anderen Bedingungen zu haben als ein Theaterabend im Fritz Rémond Theater oder an der Berliner Schaubühne, dem erklärten ästhetischen Feindbild Polleschs, zu dem er sich gerne in Interviews bekennt oder auch in eine Replik mit einbaut.<sup>131</sup> Auch seine Theaterabende finden in Bühnenbildern statt, die Schauspieler tragen Kleidung,

---

<sup>127</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatische Theater*, a.a.O., S. 169 (Hervorhebung von Lehmann).

<sup>128</sup> Ebenda.

<sup>129</sup> "Neues und Gebrauchtes Theater", a.a.O.

<sup>130</sup> Ebenda.

<sup>131</sup> Siehe etwa den Programmzettel zu *Cappuccetto Rosso*.

die mal mehr, mal weniger stark als Kostüm zu erkennen ist. Vor allem gibt es Programmzettel, auf denen diese Posten ausgewiesen bzw. die Ausführenden auch genannt sind: Kostüme, Bühne etc., seit längerem gibt es sogar die Position der Dramaturgie. Alles scheint sich dem Gewohnten zu fügen. An der "Versuchsordnung", wie Hegemann provozierend bemerkt, ist also zunächst einmal gar nichts geändert.<sup>132</sup>

Doch betrachten wir den prosaischen Programmzettel der Volksbühne mal als ein Medium, das in der Lage ist, autoreflexiv zu funktionieren, und das jenseits jeglicher Interpretation einen Teil der Theaterstrukturen und der Inszenierungspraktiken offen legt. Denn in der Hand des Rezipienten erinnert dieser durch seine genaue Erfassung der Mitwirkenden wie der Angabe der wichtigsten Referenzen immer an die Konstruktion des Geschehens und entzaubert Theater als einen Betrieb wie jeden anderen. Einer, der nicht nur in der Lage ist, eine andere Wirklichkeit zu konstruieren, sondern selbst eine Wirklichkeit ist.

Mit den Namen der mitwirkenden Darsteller verfährt Pollesch unterschiedlich. Sie werden entweder nur aufgezählt, hinter dem kleinen Prädikat *mit* aufgeführt oder absurde Rollennamen hinter den Privatnamen der Darsteller verweigern einen ernst zu nehmenden Bezug auf fiktive Figuren. So werden beispielsweise die Darstellerinnen auf dem Programmzettel zu *Heidi Hoh II* wie folgt benannt und zugeordnet: Elisabeth Rolli ist Heidi Hoh, Anja Schweitzer ist Gong Scheinpflugova und Susanne Abelein ist Bambi Sickafossee. Die Praxis des konventionellen Theaters wird dadurch bereits persifliert. Zudem erklärt keine Dramaturgieabteilung die Inszenierung, sondern Pollesch schreibt in seiner Kunstsprache den jeweiligen Programmtext. Auf dem Programmzettel zu *Cappuccetto Rosso* schreibt Pollesch etwa: "Der Prater widmet sich in dieser Spielzeit der Heterosexualität als Problem, dem Mittelstand als Problem und der Repräsentation als Problem, und damit auch dem Repräsentationstheater, also jener Theaterform, in der gesellschaftliche Konflikte dargestellt und auf ihren Ausstellungswert reduziert, aber nicht bearbeitet werden können." In diesem Textabschnitt verbindet Pollesch geschickt durch die repetitive Satzstruktur seinen politischen-inhaltlichen mit seinem künstlerischen Anspruch. Er führt die ästhetische und politische Bedeutungsebene des Repräsentationsbegriffs zusammen, um deutlich zu machen, dass das Repräsentationstheater und die konventionellen Repräsentationspraktiken der mimetischen Nachahmung von Wirklichkeit auch dann, wenn das Repräsentationstheater kritisch wird, nur eine Fortsetzung von "repräsentativen Ordnungsstrukturen" (Rancière) darstellen. Diese Themen treiben ihn schon lange um. Nun werden sie in der Spielzeit 2005/2006 plakativ angekündigt und in drei italienischen Abenden mit den Titeln *Notti Senza*

---

<sup>132</sup> "Neues und Gebrauchtes Theater", a.a.O.

*Cuore – Life is the New Hard!*, *Streptolino – I Giovanotti Disgraziati*" und *Cappuccetto Rosso* szenisch bearbeitet.

Natürlich kann man schon jetzt fragen, wieso Pollesch sich ausgerechnet an dieser Theaterform abarbeitet, bietet doch die gegenwärtige Theaterlandschaft ein weitaus größeres Spektrum an theatralen Darstellungsformen, die jenseits dieses fiktiven und mimetischen handlungsorientierten Rollenspiels liegen.<sup>133</sup> *Hamlet* und andere Klassiker des dramatischen Theaters, gegen die Pollesch sich sträubt, sind nicht vorherrschend auf den Bühnen.<sup>134</sup> Zwar bemerkt Pollesch in einem Gespräch mit Frank Raddatz, dass es wohl einen *rollback* gebe, aber selbst wenn man dieser These zustimmt, lässt sich nicht sinnvoll bestreiten, dass es zugleich ein stetes Weitersuchen nach neuen Formen gibt.<sup>135</sup> Warum ignoriert er diese ihm so ferne Darstellungsweise nicht einfach, um sich intensiv auf andere innovative Repräsentationsstrategien zu bewegen?

Eine Antwort könnte so aussehen: Pollesch selbst ist immer tiefer in die Strukturen des Theaterbetriebes eingedrungen. Die Produktionsorte sind zumeist die großen deutschen und europäischen Häuser, seine Aufführungen gerade an den traditionellen Festspielstätten sind selbstverständlich geworden und mittlerweile auch zu kostspielig für jede kleinere Aufführungsstätte am Rande des Mainstreams. Polleschs Arbeit, so habe ich im Laufe dieser Arbeit bereits mehrfach festgestellt, ist auf der produktions- und wirkungsästhetischen Ebene nicht ohne Aporien. Als niedergelassener Regisseur in einem subventionierten Haus ein sicheres Auskommen zu pflegen, kann aber gerade der Antrieb dafür sein, widerständiges Theater zu produzieren. Polleschs Arbeit ist immer in Bewegung, alles wird in seinen immerwährenden Schreibstrudel hinein gesogen. Dazu gehören dann verstärkt beispielsweise auch die Erfahrungen jener Schauspieler, die sich schon seit Jahren in diesem repräsentativen Genre bewähren und 'verdingen'. Wenn Volker Spengler an ihn herantritt und ihm erzählt, er wolle über seine verlorene Rolle in dem Bernhard-Stück *Ein Fest für Boris* sprechen, ist das ein konkreter, ein spezieller Anlass, und genau das fordert Pollesch für die Produktion seiner Texte auch ein, denn das Theater ist in dem Fall der spezielle Ort, an dem er mit den Problemen der Repräsentation konfrontiert wird.<sup>136</sup>

---

<sup>133</sup> Die Pollesch auch aus nächster Nähe bekannt sind. Ehemalige Giessener Kommilltonen waren und sind mit ihren Gruppenformationen schon zu Gast in Polleschs Prater.

<sup>134</sup> Vgl. dazu auch das Gespräch zwischen René Pollesch und Carl Hegemann ("Neues und Gebrauchtes Theater", a.a.O.) und das Gespräch mit Romao Pocaí, Martin Saar und Ruth Sonderegger: "Wie kann man darstellen, was uns ausmacht.?", in: René Pollesch, *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*, Reinbek bei Hamburg, 2009, S. 327-346.

<sup>135</sup> René Pollesch, "Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina", a.a.O., S. 201.

<sup>136</sup> René Pollesch, "Die Gute", in: *Theater der Zeit*, 2, 2009, S. 15: "Er hatte gerade die Rolle der Guten in 'Ein Fest für Boris' verloren, bei den Salzburger Festspielen und mit ihm wurde auch der Regisseur gekippt, der ihn

Eine Szene in der Inszenierung *Der Leopard von Singapur* eignet sich sehr gut, um Polleschs Angriff auf das Repräsentationstheater und seine Strukturen zu veranschaulichen. Inga Busch ist an der Reihe zu sprechen. Während sie gerade noch festgestellt hat: "Paul Hubschmid baut 2 Millionen Kilo Bürofläche. Verwaltungswissen, das eingestürzt ist", fällt ihr Blick plötzlich auf die am Boden sitzende und in eine Burka gehüllte Souffleuse (Tina Pfurr). (LS, S. 29) Inga Busch steht entschlossen auf, geht stampfend und mit den Worten "Die Souffleuse sitzt in einer Burka, die dumme Nuss, obwohl der Regisseur wollte, dass sie lieber nen Minirock trägt, aber sie fand das zu sexistisch. Souffleusen in Miniröcken. Das ging ihr dann doch zu weit", auf diese zu, greift sie körperlich an und trägt mit zornigem Tonfall ihren Text vor, sie zerrt sie am Bein ein Stück am Boden entlang und lässt erst wieder von ihr ab, als sie ihre Replik beendet hat. (LS, S. 29 f.) Die Souffleuse lässt den Angriff weitgehend passiv über sich ergehen, hält pflichtbewusst ihren Text fest, auch dann, als sie auf den Bauch kippt und weitergeschleift wird und die Burka hoch rutscht, so dass man eine beigefarbene Cordhose erkennt, die sie darunter trägt. Schließlich blättert Tina Pfurr sogar das Manuskript um und versucht dann, zumindest eine leise Gegenbewegung auszuführen.

Inga lässt wieder von ihr ab, als sie ihren Text beendet hat. Die Souffleuse kriecht ruhig, aber völlig derangiert auf ihre Position zurück, sie hat sich noch nicht wieder aufgerichtet, als Marc auf die losstürmt. Er brüllt, aus dem Film *Der Tiger von Eschnapur* zitierend: "Der Affe klaut ne Zahnpasta. Die schmeckt doch gar nicht." (LS. S. 30) Er belässt es nicht dabei, sie nur am Bein über den Sand zu zerren, sondern wirft sich auf sie, zerrt sie in die Mitte der Sitzgruppe, lässt von ihr ab. Sie krabbelt zurück, doch das ist ein hoffnungsloses Unterfangen, denn Marc, der sich scheinbar abgewendet hatte, kehrt noch zweimal zurück, um sie erneut zu packen. Marc präsentiert seinen Text während seiner körperlichen Attacke gegen die Souffleuse in ähnlicher Gemütslage wie Inga. Seine Stimme bringt Ungeduld und Wut zum Ausdruck. Doch die Souffleuse bleibt auch während dieses erneuten Angriffs passiv und stumm, nur damit beschäftigt, möglichst den Text nicht zu verlieren und bald auf ihren Platz zurückkehren zu können.

Nachdem auch Marc seinen Text beendet hat, platziert er sich auf der Position neben ihr und gegenüber den drei Darstellerinnen. Diese dicht aufeinander folgenden 'Gewalt-Szenen' stellen insofern eine Besonderheit in der Inszenierung dar, als sie Handlung und Sprechen vereinen, die Darsteller also während des Sprechens eine Handlung ausführen und sogar ihren Vortragsmodus erheblich verändern, da ihre Stimmen diesmal Gefühlslagen zum Ausdruck bringen. Die Szene löst die weitgehend statische Sprech-Szene auf, ohne das diese nun aber

---

unbedingt haben wollte. Und Volker wollte in unserem nächsten Stück unbedingt darüber sprechen. Es war ihm sehr ernst. Es sollte ein Stück über Repräsentationstheater werden, wie schon '*Cappuccetto Rosso*'."

gleich in einen Clip überführt würde. Pollesch hat mit der Gestaltung dieser Szene also eine weitere Darstellungsebene etabliert. Obwohl beide Aktionen sich gegen die Souffleuse richten, agieren doch beide Darsteller zunächst einmal unabhängig voneinander. Während Ingas Text auf der Metaebene auf die Arbeitsbedingungen im Theater rekurriert, nimmt Marcs Text Rekurs auf eine Filmsequenz im *Tiger von Eschnapur*. Die Souffleuse ist ideales Subjekt für diese Übergriffe. Ist sie doch einerseits eine der Figuren, die mit dem traditionellen repräsentativen Texttheater verbunden sind und andererseits das Markenzeichen von Polleschs-Theaterarbeiten. An ihr wird durchexerziert, was Pollesch am Theater kritisiert und doch auch in seinen eigenen Arbeiten nicht wirklich vermeiden kann – die Macht der Regisseure, den Schauspielern ihre Figuren zuzuweisen, sie aufzufordern, Figuren zu entwickeln, die sich jeweils von den anderen Figuren abheben. Für die Schauspieler heißt das, so stellt Pollesch fest, dass sie sich untereinander nicht mehr solidarisch verhalten können, da jeder in diesem Prozess damit beschäftigt ist, die bestmögliche, die individuellste Figur zu schaffen.

Pollesch bezieht sich also, wenn er vom "Repräsentationstheater" spricht, zunächst auf einen engen Repräsentationsbegriff, der sich sehr an dem theatralen Zeichenarrangement und dem abbildenden Verhältnis und stellvertretenden Verweis der Bedeutungsträger zur außertheatralen Welt orientiert. Das Dilemma des so genannten "Repräsentationstheaters", das Pollesch also in einem ungebrochenen mimetischen Verhältnis zur Welt sieht, ist, dass es sich auf eine Wirklichkeit bezieht, die durch das symbolische Zeichensystem der Sprache und die medialen Bilder konstruiert und immer reproduziert wird. Die sozialen Probleme, auf die man sich bezieht, werden, so Pollesch, durch den Rekurs auf die bekannten Bilder lediglich markiert und durch die Verwendung ebendieser Sprache bloß wieder erkannt und manifestiert, anstatt "bearbeitet" zu werden, wie Pollesch die ästhetische Auseinandersetzung mit gesellschaftspolitischen Themen nennt. Das Repräsentationstheater vergleicht Pollesch daher mit einem Museum, in dem die Themen nur ausgestellt und auf ihren "Ausstellungswert" reduziert werden.

Es sei wiederholt: Die Oberfläche bleibt auch bei einem politischen Anspruch des Repräsentationstheaters durch diese Darstellung unversehrt. Man bezieht sich auf eine wahrnehmbare Oberfläche und tut es mit den gleichen Begriffen, durch welche die Krisen und Missstände, auf die man möglicherweise hinweisen will, hergestellt werden. "Draußen gibt es Demokratie als irgendeine Folie, aber die eigentlichen Prozesse, die einem da begegnen, sind nicht demokratisch. Sie sind sexistisch, sie sind rassistisch, sie sind von Hierarchien geprägt. Deshalb halte ich Repräsentation für ungeeignet zum Bearbeiten unserer Probleme",

entgegnet Pollesch dem Volksbühnen-Dramaturgen Hegemann in einem Gespräch über die Darstellungspraxis, die Strukturen und Arbeitsweisen im Theater.<sup>137</sup> Während Hegemann antidemokratische Strukturen gerade auch innerhalb des Theaters erkennt, etwa bei den Probezeiten, die eine andere Verhaltensweise von den Mitarbeitern verlangen als durch den gesetzlichen Rahmen vorgeschrieben, erkennt Pollesch in den Strukturen, die diese Gesetze vorschreiben, bereits die Einschränkung bzw. den Ausschlusscharakter, den diese Gesetze durch die normgebenden Mechanismen immer wieder reproduzieren. Übersetzt in das politische Modell Rancières bedeutet dies, dass man sich in der "Ordnung des Sinnlichen" bewegt. Pollesch wirft den Theatermachern vor, sie befreiten sich nicht aus diesem Rahmen, weil sie sich nicht trauten, den Rahmen der Lesbarkeit zu verlassen. "Mich stört dieses Vertrauen auf Lesbarkeit und das nicht andere Bilder produziert werden. Das alle diesen Konsumentenblick verinnerlicht haben."<sup>138</sup> Der Konsument, das sind wir. Die Zuschauer, die Quote. Der derart durch die Wahrnehmung der Zuschauer korrumpierte Regisseur wählt Themen, bekannte dramatische Textvorlagen, Bilder und Zeichen, um deren Lesbarkeit er nicht fürchten muss. Er benutzt oder bezieht sich, wie Pollesch an anderer Stelle sagt, auf die "Normalitätssprache".<sup>139</sup> Pollesch spielt damit auch in seinen weiteren Ausführungen über die mimetische Theaterform auf die Problematik an, dass Sprache Wirklichkeit abbildet und konstituiert, eine Debatte, die auch inhaltlich Basis seiner Auseinandersetzungen ist. "Was bedeutet es denn, wenn da geschrieben wird: ‚Eine Frau betritt die Bühne.‘ Und welche Sprache wird da benutzt?"<sup>140</sup> In seinen Augen ist in diesen Zeilen für jeden lesbar, dass es sich um eine weiße heterosexuelle Frau handelt. Alle davon abweichenden Merkmale und Eigenschaften der Frau würden von der Sprache, so wie sie hier verwendet wird, nicht erfasst und folgerichtig vom Rezipienten dieser Worte so auch gar nicht hinein gelesen werden. So wird in dieser geschlossenen, uns selbstverständlichen Kombination aus symbolischen und ikonischen Zeichen nicht mehr sichtbar, dass es sich bei der dargestellten Wirklichkeit um eine mögliche Konstruktion handelt, die auch anders konstruiert werden könnte. "Wir übersehen permanent diese Konstruiertheit der Dinge und halten sie für naturgegeben."<sup>141</sup> Dieses Referenzverhältnis des Repräsentationstheaters zur "Normalitätssprache" wird den kritischen Reflexionen Polleschs nach zusätzlich durch das dem Spiel im Stellvertreter-Modus innewohnende Differenzverhältnis zwischen Signifikant und Signifikat verstärkt. Nicht die Materialähnlichkeit des Zeichens mit seinem Bezeichneten und die dadurch erst mögliche

---

<sup>137</sup> "Neues und Gebrauchtes Theater", a.a.O., S. 3.

<sup>138</sup> Ebenda, S.4.

<sup>139</sup> "'Penis und Vagina, Penis und Vagina'", a.a.O., S. 202.

<sup>140</sup> Ebenda.

<sup>141</sup> Ebenda.

Illusionswirkung des Theaters stellt Pollesch in seiner Kritik heraus, sondern das konstitutive Stellvertreter-Verhältnis, das über seinen Verweis-Charakter die Differenz erst offen legt. Die Differenz, die paradoxerweise über die Methode der Einfühlung markiert, das man nicht zum beklagten, betroffenen Milieu gehört, das da geschildert wird.

Um Polleschs Gedanken anschaulich an einem aktuellen Beispiel des Repräsentationstheaters darzustellen, käme beispielsweise Sebastian Nüblings Uraufführung von Oliver Bukowskis Sozialdrama *Kritische Masse* am Hamburger Schauspielhaus am 20. Februar 2009 in Frage. Ein Stück über Arbeitslosigkeit und ihre Auswirkungen auf die betroffenen Menschen, ihren Umgang mit dem Status der Arbeitslosigkeit und ihren Handlungsstrategien. Die Schauspieler sind von Kostüm, Maskenbild und Requisite hergerichtet und ausgerüstet worden wie für einen Maskenball. Ihr Spiel, changierend zwischen Chor und Figur, passt sich dieser äußeren Zurichtung an. Die Kritikerin Christine Dössel schreibt treffend: "Es erzählt von der Unterschicht, indem es sich diese aber gleichzeitig künstlerisch vom Leibe hält. Es reagiert auf die Figuren mit einem 'Kommt mir bloß nicht zu nah!'"<sup>142</sup>.

Ein Abend also, der bestätigt, was Pollesch an dieser Darstellungspraxis in seinem Text zu *Tod eines Praktikanten* brandmarkt: "Ein Theaterabend, der sich mit der so genannten Unterschicht beschäftigt, und zwar als Repräsentationstheater, performt vor allem die Differenz zum Mittelstand, der im Zuschauerraum sitzt und auf der Bühne."<sup>143</sup> Da kann es nicht überraschen, dass in *Tod eines Praktikanten* (UA, Volksbühne Berlin, 2007) kleine gelbe Reclam-Bänder, allen Schülern aus dem Deutsch-Unterricht bekannt, wie Eishockey-Puks und damit als negative Sinnbilder der Repräsentation durch die Gegend geschleudert werden. Eine Frage, die in diesem Zusammenhang natürlich entsteht, ist die folgende: Wie aber soll man sprechen, ohne gerade diese Zuordnungen, die man für falsch hält, immer wieder zu bestätigen? Wenn man Sprache insgesamt vorwirft, immer wieder nur überkommene Bedeutungen zu transportieren? Die Antwort, die Pollesch in dem Stück gibt, das sich um den schlecht bezahlten Praktikanten des Fotografen Wolfgang Tillmanns dreht, ist vorhersehbar und die Darsteller formulieren sie performativ: in Polleschs diskursiv geprägter Kunstsprache natürlich. Das ist aber auch nicht ihre Sprache und so entsteht ein gewisses Dilemma. Sie müssen eine Sprache sprechen, die ihnen Pollesch zuweist und bestätigen so auf der Basis der Sprache einen Lebensentwurf, der sich von ihrem eigenen unterscheidet.

---

<sup>142</sup> Christine Dössel, "Eure Armut kotzt mich an! Sebastian Nübling scheitert in Hamburg mit der Uraufführung von Oliver Bukowskis 'Kritische Masse', in: *Süddeutsche Zeitung*, 21/22. Februar 2009.

<sup>143</sup> René Pollesch, zitiert nach dem Programmzettel von *Tod eines Praktikanten*.

Den Ausweg aus dieser sprachlichen Verunmöglichung des Theaters eröffnet die Probe, die den Darstellern einen Einfluss auf das sprachliche Material zugesteht, aber auch die 'Erlaubnis', die Texte unterbrechend, fehlerhaft oder mit Hilfe der Souffleuse zu sprechen. Auf der Bühne (Fotokulisse der Kastanienallee) wälzt sich Nina Kronjäger mit ihrem weißen Brautkleid, auf dem ihre Abendgage mit großen schwarzen Zahlen geplottet ist. Nichts im Stück soll etwas repräsentieren. Nina Kronjäger zitiert Sigourney Weaver aus dem Film *Snow Cake* (2007) und wälzt sich dabei auf dem Boden, aber auch der Boden verweist mit schwarzen Zahlen (die Preise suggerieren) darauf, dass er nicht etwa "Straße" bedeutet, sondern lediglich ein Kulissenboden ist, der gleichfalls eine Position in der Buchhaltung des Theaters darstellt. Nina Kronjäger lässt uns also wissen, was sie an diesem Abend verdient und dass es da Unterschiede gibt zu den anderen beiden Darstellerinnen (Christine Groß, Inga Busch) wird gleichfalls sichtbar. Unser Wissen um ihr Einkommen soll uns nicht vergessen machen, dass sie heute hier vor uns und für uns arbeitet. Sie selbst darf es auch nicht vergessen, weil Pollesch dieser speziellen differenzgebunden Erzähl- und Darstellungsweise des Repräsentationstheaters unterstellt,<sup>144</sup> dass sie eine Trennung sowohl des Zuschauers als auch des Darstellers von seinem jeweiligen individuellen Leben bewirkt, "wenn sie z.B. ein homosexuelles Leben führen, sind sie gezwungen, dieses spezielle Leben auf diese Inszenierung da oben, in der es um Hetero-Geschichten geht, anzuwenden, eine Übertragung zu machen und Modelle der eigenen Zivilisation einzubringen, die ihnen äußerlich sind."<sup>145</sup>

Die Repräsentation, die den stellvertretenden Verweis meint, durch den der Schauspieler zum Zeichen für jemand wird, der er, wie alle wissen, nicht ist, den er gleichwohl glaubhaft im Sprachgewand der herrschenden Verhältnisse verkörpern soll, ist also zu umgehen. Folglich erzählt Pollesch keine Armutsgeschichten und schildert keine gesellschaftlichen Missstände, die sich nicht aus seinem Leben erklären lassen. Die Angebundenheit der meist pluralen Bühnenthemat an sein Leben und an das der Darsteller ist von grundlegender Bedeutung als Vermeidungsstrategie.<sup>146</sup> Aber es ist eben auch eine Strategie, die sich eher auf einer konzeptionellen und weniger auf einer wirkungsästhetischen Ebene bewährt. Denn die biographische Herkunft der Texte und der Stücke ist nicht – sieht man einmal von den selbstreferentiellen Verweisen ab – so vordergründig, dass dem Zuschauer die privaten Verweise in jedem Fall sofort verständlich wären. Wer kennt schon Pollesch oder seine

---

<sup>144</sup> Siehe Christian Horn, "Repräsentation" in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005, S. 268: "[G]emäß der [...] klassischen Zeichenlehre [wohnt] dem Zeichen die Kraft des Bezeichneten nicht weiter inne, sondern auf diese wird lediglich verwiesen. Damit eröffnet sich eine Differenz zwischen Zeichen und Bezeichnetem, und Repräsentation wird als Akt der Stellvertretung begriffen."

<sup>145</sup> "Neues und Gebrautes Theater", a.a.O., S. 5.

<sup>146</sup> Vgl. dazu auch "Wie kann man darstellen, was uns ausmacht.?", a.a.O.

Darsteller persönlich? Die Frage aber, die sich den Darstellern stellt: was hat dieser Text, was hat diese Situation mit meinem Leben zu tun, ist konstitutiv für ihre Darstellungspraxis. "Alles, was nichts mit den Schauspielern zu tun hat, wird bei uns rausgeworfen."<sup>147</sup> Das behauptet Pollesch ein wenig idealistisch und geht dabei von einer totalen Durchsichtigkeit der Schauspieler als Privatmenschen aus. Arbeitszusammenhänge aber erzeugen Zwänge, sie besitzen ihre eigene, oft für Außenstehende undurchschaubare Dynamik, und das lässt sich in noch so komplexen Selbstreflexions Schleifen nicht wegdefinieren. Auch wenn die Darsteller Einfluss genommen haben auf das Konzept, wenn ihre Technik der Darstellungsweise während der Zusammenarbeit mit den Darsteller erst entwickelt wurde, sind diese Vorgänge von den eigentlichen Proben letztlich auch entkoppelt.<sup>148</sup> Vor einigen Jahren hatte ich Gelegenheit, Proben zu *Heidi Hoh III* im Mousonturm (Frankfurt/M.) zu verfolgen. Tatsächlich war kein Unterschied zu den Proben anderer Regisseure festzustellen. Es zeigt sich schnell, dass das Theater einfach kein machtfreier Raum ist. Die Schauspieler müssen die Schreie und das Sprechen mühevoll proben. Der Regisseur Pollesch schont sie nicht. Er kritisiert sie, er treibt sie an. Auch zu den an der Produktion beteiligten Techniker verhält sich Pollesch nicht anders als wie es der hierarchisch organisierte Theaterbetrieb auch erwarten lässt.

Kritik am Repräsentationstheater ist damit in ersten Zügen skizziert worden. Die weiteren Überlegungen werden nun an diese Thematik anknüpfen, da fast alle Techniken und Strategien Polleschs vor dem Hintergrund dieser Kritik verstanden werden sollten. Um nur zwei Elemente zu benennen, die in diesem Rahmen gesehen werden müssen: Absurde Handlungen und das Verwenden von Filmmaterial. Diese beiden Mittel können als Vermeidungsstrategien gesehen werden, denen es wesentlich darum geht, Repräsentation anzugreifen.

Absurdität: Die Zeichenproduktion Polleschs bezieht sich immer wieder kritisch und abgrenzend auf die mimetische Zeichenproduktion wie dies gerade auch in den Bühnenhandlungen der Darsteller während der Clips beobachtet werden kann. Sie ahmen das mimetische Handeln nach und verfehlen es durch die Durchführung absurder Tätigkeiten, betonen dabei jedoch die performative Dimension des Theaters. In den *world wide web slums* interagieren die Darsteller häufig mit Windmaschinen, indem sie gegen den Luftstrom wiederholt Dinge (u.a. Toastscheiben) werfen oder sie lassen Papierschnitzel von dem Wind durch die Luft wehen. In *Heidi Hoh I* fällt das bereits an anderer Stelle genannte wiederholte Kaffeekochen der drei Darstellerinnen auf. Die funktionierenden, blubbernden und

---

<sup>147</sup> "Neues und Gebrauchtes Theater", a.a.O.

<sup>148</sup> "Wie kann man darstellen, was uns ausmacht?", a.a.O., S. 343.

dampfenden Maschinen werden an den langen Kabeln zu ihren Plätzen geschleppt, wo sie unbeachtet stehen bleiben. Claudia Splitt muss sich mit ihrer Kaffeemaschine einmal rückwärts durch den Bühnenraumabschnitt zu ihrem Platz bewegen. Das lange Kabel hält sie mit der rechten Hand fest, jeden Schritt bis zu ihrem Platz ein wenig mehr Kabel nachgebend. Die Aktion des Kaffeekochens selbst ist dabei in den Hintergrund getreten. Der Kaffee läuft durch, während Claudia Splitt mit der Maschine rückwärts zu ihrem Sessel läuft.

In *Der Leopard von Singapur* ist es die Dompteurs-Nummer mit dem Schmetterling zu dem Lied *Little Insect*, die für Darsteller Marc Hosemann in jeder Aufführung eine völlig neue Herausforderung darstellt. Marc steht auf, in der Hand hält er eine kleine transparente Plastiksachtel. Hinter ihm läuft die Kamerafrau Lisa. Marc kniet sich auf das außerhalb des Zentrums positionierte Sitzkissen nieder. Lisa hält die Kamera auf seine Hände. Man erkennt über die Bildschirme im Zuschauerraum eine in der Plastiksachtel befindliche Heuschrecke. Marc holt sie heraus, will sie auf seiner Hand der Kamera präsentieren, doch natürlich springt diese fort. Die Kamera verfolgt ihre Flucht. Marc versucht, das Insekt wieder einzufangen. Seine Bewegungen werden nun von den wirren, unvorhersehbaren Bewegungen des kaum sichtbaren Tieres bestimmt. Marc dreht sich um seine eigene Achse, hebt hilflos die Arme, entdeckt den Flüchtigen und versucht erneut, diesen in seiner Hand zu positionieren und dem Kameraauge auszuliefern, doch auch diesmal springt die Heuschrecke sofort aus der Handfläche und wieder verfolgen Marc und die Kamera ihren Weg, Marc beugt sich vor, hebt hilflos seine Arme, senkt seinen Kopf und klopft sich auf den Turban, als vermute er, dass sich das Insekt dort aufhalten könnte, schließlich scheint er es aus den Augen verloren zu haben. Im Hintergrund beobachten die drei Darstellerinnen Marcs Bemühungen, als dieser das Insekt aus den Augen verloren glaubt, springt Inga auf, läuft ein paar Schritte vor und deutet schließlich auf die Stelle, an der sie das "little insect" entdeckt. Noch zweimal wiederholt sich Marcs Versuch, die Heuschrecke auf seine Handfläche zu setzen und von der Kamera einfangen zu lassen, doch immer endet diese Aktion mit dem Sprung der Heuschrecke in den Sand. Schließlich bleibt die Heuschrecke flüchtig. Marc begibt sich mit einer Armbewegung, die Ratlosigkeit ausdrückt, in die Mitte der Spielfläche, lässt sich auf den Sitzkissen, die den Sprech-Szenen vorbehalten sind, nieder. Lisa zieht sich zurück. Noch immer läuft die Musik. Die Darsteller reden miteinander. Marc scheint Auskunft über den Verleib seines Tieres zu geben, dann stellt er die leere Plastiksachtel weg. Was auch immer an Bedeutung in diesen Handlungen aufgehoben ist und nachgestellt wird, sie zeichnen sich

zunächst einmal durch die Betonung der Handlung als eine Handlung ohne eindeutige außertheatrale Referenz aus – die Handlung hat vor allem performative Qualitäten.<sup>149</sup>

Film: Pollesch weicht einer stellvertretenden Abbildung von Wirklichkeit außerdem durch seinen, wie ich es nennen möchte, vertikalen Umgang mit Filmmaterial aus. Während also seine Lebenswirklichkeit Anlass für die Themen seiner Stücke ist, sind es die fiktionalen Geschichten ausgewählter Filme, die die diversen Themen über Leben und Ökonomie stützen, erweitern und verknüpfen. Pollesch vermeidet die Bilder aus der außertheatralen Wirklichkeit zugunsten der Filmbilder und fiktiver Figuren. Seine persönlichen Erfahrungen, seine Wahrnehmung der Wirklichkeit codiert und verbindet er quasi mit Bildern und Wörtern aus einer zweiten Wirklichkeit, die ihn umgibt oder geprägt hat. Auch begibt er sich soweit in die Hintergründe des Films hinein, ist über Produktionsweisen und Darsteller informiert und nimmt dieses Wissen auf und verknüpft es mit anderen Zusammenhängen, so dass sich die Transformation des Films und die Bedeutungszuschreibungen nicht auf der Ebene des Plots erschöpfen und eben jene pluralen Bedeutungsschichten entstehen. Davon soll ausführlicher jedoch an anderer Stelle die Rede sein.

Diese Verzweigungen, diese weitläufigen Assoziationsgefüge sind somit ästhetische Ausweichstrategien, denen es darum geht, mimetische Referenz zu vermeiden, jenen Verweis auf das also, was jeder sofort deuten und lesen kann. Damit hat Pollesch aber auch erkannt, dass es keinen referenzfreien Raum auf der Bühne gibt. Nur liegen seine Referenzen nicht offen oder sie liegen schon wieder so offen, dass das Erkennen auf den Wahrnehmenden wie eine Erkenntnis des Repräsentativen zurückfällt. Man denke an die Kostüme der Darsteller im *Tiger von Singapur*. Die textile Montage der Kostüme steht nicht nur in einer gewissen ästhetischen Analogie zur Textmontage, indem sowohl durch die indischen Kostüme der DarstellerInnen, die Burkas, die Camouflage-Anzüge und die schweren Stiefel die Themen und Filmmotive aufgenommen werden, die Pollesch auf der Ebene des Textes verhandelt, sondern sie sind auch als Kostüme, die sie sind, ausgestellt. Die Körper und die Kostüme der DarstellerInnen erscheinen paradoxerweise wie getrennt voneinander. Sie reagieren nicht auf den schweren Munitionsgürtel an ihren Hüften, noch auf den Turban auf ihrem Kopf. Die

---

<sup>149</sup> Im Spiel mit der Heuschrecke zu dem Song "Hey there little Insect" findet die Rolle des Kontrolle ausübenden Dompteurs ihre Fortsetzung. Diesmal ist es ein weitaus kleineres, schwächeres Tier, das Marc (in seinem Camouflage-Outfit) zu fangen sucht, mit dem er seinen Spass haben will. Die Heuschrecke springt immer wieder weg, wird verfolgt und aufgehoben. Lisa filmt die Aktion. Sie ist nahe dran mit der Kamera, sucht immer wieder mit dem Objektiv die "helfende Hand". Pollesch setzt mit diesem Clip auch hier die von Diefenbach beschriebenen Bilder, die die Kamera im Film *Black Hawk Down* produziert, szenisch um. Marcs Handlung stellt nicht nur eine Intervention in das Leben des kleinen Lebewesen dar, auch versucht die Kamera die Situation durch ihre Bilder umzudeuten. Marcs Bewegungen, die immer wieder hilflos erhobenen Arme, widersprechen jedoch seiner Überlegenheit. Die musikalischen Zeichen unterstützen dagegen seine Gestik: "Hey there little insect don't scare me so. Don't land on me, and bite me no."

Kostümteile werden als kulturell codierte Kleidung erkannt. Die Burka ziehen sich die DarstellerInnen in einem einfachen Tanz zu dem Lied "Jeans on" vor ihren Platz über. Die Jeans als westliches Kleidungsstück und Symbol für Freiheit wird hier der Burka gegenübergestellt, die eben jene Freiheit einschränkt. Bei dieser schlichten Bedeutungszuweisung darf man sich jedenfalls ertappen und dabei über diese Konstruktion Polleschs Absicht einer Dekonstruktion von Repräsentation entdecken. In einem Gespräch mit Anja Dürrschmidt und Thomas Irmer kleidet Pollesch einmal seine Ansicht in die Worte, in denen später seine Darsteller stecken: "[W]enn Daniel Cohn-Bendit sagt, wir haben die afghanischen Frauen befreit. Nach welchen Maßstäben? Bei Disney gibt es einen Personalkatalog, der Frauen genau vorschreibt, was sie anzuziehen haben. Wer da keinen Mini-Rock trägt, wird rausgeworfen. Wo ist der Unterschied? Burka und Minirock sind ein und dasselbe. Es geht um die gleiche Konstruktion."<sup>150</sup>

Es gibt, mit anderen Worten, einen sehr offensiven Umgang mit den Formen der Repräsentation. Sowohl die Verwendung der Musik und der Requisiten ist aufgeladen mit einer wieder erkennbaren Wirklichkeit, nur wird diese Wirklichkeit durch die artifizielle Darstellungsweise und das cross-over der verwendeten Medien als Konstruktion erkennbar. Nach dieser Darstellung dessen, welche Bedeutung Repräsentation für Pollesch und seine Arbeit hat, möchte ich nun im nachfolgenden Abschnitt die unterschiedlichen Präsenzstrategien Polleschs beschreiben.

### **Die unterschiedlichen Formen und Qualitäten der Präsenz**

Als Gegenbegriff zum Theater der Repräsentation hat sich in den letzten Jahren der Begriff der Präsenz oder des Realen etabliert, und es liegt nahe, diesen Begriff auch auf Pollesch anzuwenden. Wenn Lehmann schreibt, das "Reale im Theater wurde immer ästhetisch und konzeptionell ausgeschlossen, haftet ihm aber unumgänglich an", dann kann diese Aussage auf Pollesch gemünzt werden.<sup>151</sup> Könnte man sagen, dass das Reale im Rahmen des Repräsentationstheaters die Inszenierungen unwillkürlich begleitet (ein Texthänger, eine Panne, eine unwillkürliche Regung des Körpers), so gilt für Polleschs Theater das, was man als bewusst inszenierte Realität behaupten kann. Die Präsenz ist nicht einfach da, weil sie nun einmal "unumgänglich" da sein muss, sie ist da, weil sie da sein soll. Ich möchte im Folgenden eine Reihe von Beispielen anführen, die diese These belegen sollen. Dennoch wird

---

<sup>150</sup> "Verkaufe dein Subjekt! René Pollesch im Gespräch mit Anja Dürrschmidt und Thomas Irmer", in: *Theater der Zeit*, 12, 2001, S. 7.

<sup>151</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, a.a.O. S. 170 f.

sich auch zeigen, dass gerade das Inszenierte des Realen bei Pollesch dazu führt, dass unentscheidbar wird, ob man es im Kontext einer Inszenierung noch mit 'realer' Realität oder eben doch fiktiver Realität zu tun hat. Nichts anderes besagt ja letztlich der Begriff der "inszenierten" Realität oder Präsenz selbst. Für Pollesch liegt in dieser Unentscheidbarkeit kein Problem, im Gegenteil, es lassen sich verschiedenen Strategien benennen, die bewusst Unentscheidbarkeit herstellen. Allerdings ist auch zu fragen, ob Unentscheidbarkeit überhaupt der richtige Begriff ist, um zu fassen, was Pollesch tut. Wenn ich nicht entscheiden kann, ob ein Texthänger real oder fiktiv ist, halte ich an der Möglichkeit realer Texthänger fest. Es gibt sie, ich weiß nur nicht, ob ich gerade einen vor mir habe. Aber was ist ein realer Texthänger, wenn etwa das vorgeschriebene Texttempo von vornherein ein flüssiges Sprechen des Textes unmöglich macht? Ist hier nicht in gewisser Weise jeder Texthänger gewollt oder eben erzwungen? Diese Überlegungen führen mich dazu, zwischen *konstruierter Präsenz* und *zufälliger Präsenz* zu unterscheiden. Das Versprechen oder Verhaspeln ist konstruiert, Ergebnis bestimmter Anforderungen, aber der Zeitpunkt der Panne ist nicht vorhersehbar. Die einzige Form der realen Präsenz bei Pollesch taucht folglich im Kontext oder im Rahmen einer durch und durch konstruierten Präsenz auf. Weil dieser Rahmen gleichsam die Atmosphäre der Pollesch-Stücke ist, trifft die These von der Unentscheidbarkeit nur an den Punkten auf, an denen sinnvoll von zufälliger Präsenz geredet werden kann. So ist die Tendenz im Theater Polleschs weniger das Feiern der auratischen, leiblichen oder phänomenalen Präsenz, das Fischer-Lichte als Merkmal von Aufführung bestimmt, als vielmehr das Destruieren dieser Präsenz durch permanenten Verweis auf ihre Konstruiertheit.<sup>152</sup>

Ich will diesen Punkt gleich an einem komplexen Beispiel erläutern, das aus *Cappuccetto Rosso* stammt (S. 17 ff.). Auf der Bühne ist ein Haus zu erkennen, das offensichtlich als Filmkulisse dient, Mikros und Kameras sind sichtbar. Die Darstellerinnen halten sich in dem Haus auf, ein jalousieverhängter Fensterausschnitt gibt gelegentlich ihre Konturen preis. Sie werden gefilmt und die Zuschauer können die Bilder auf einer Leinwand sehen, die rechts neben der Bühne installiert ist. Zunächst unterhalten sich Caroline Peters und Sophie Rois über die Thematik der Repräsentation, dann hebt Sophie Rois an ("So, jetzt lasst uns mal anfangen.") und wendet sich direkt der Kamera zu ("Großaufnahme"), um mit den Proben zu beginnen. In dem Augenblick aber, in dem sie in ihrem Rollengeflecht als Maria Tura/Myrtle Gordon/Gena Rowlands in die Kamera blickt, wird ihr Videobild draußen auf der Leinwand unscharf. Diese verschwommene Großaufnahme von ihr sieht jedoch nur das Publikum.

---

<sup>152</sup> Siehe Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

Dennoch wird auf der Ebene des Spiels auch für Sophie Rois alias Maria Tura/Myrtle Gordon/Gena Rowlands eine Irritation spürbar. Sie kommt als die Schauspielerin, die sie auf der Ebene der Darstellung ist, nicht in ihre Rolle. Dreimal setzt Sophie Rois mit ihrem Text an, dreimal wird dieser mediale Trick angewendet und dreimal wird Sophie Rois durch eine absichtlich falsche ObjektivEinstellung völlig unscharf auf die Leinwand übertragen. Sophie Rois hält sich also auf der Bühne auf, wenngleich für den Zuschauer nicht unmittelbar, da sie sich im Inneren der Häuserfront, also hinter den Kulissen befindet, aber sie wird für den Zuschauer im Zuschauerraum doch durch ihr eigenes mediales Bild ersetzt. Und das auch noch unscharf! Auf der Ebene der Darstellung wird dies im Übrigen durch ihren fehlenden Zauber erklärt:

C: Das ist so anders. Du spielst ... so ohne Zauber.

S: Ohne was?

C: Ich steh dir gegenüber und frage mich die ganze Zeit, wo ist der Zauber?

S: Er ist nicht mehr da?!!

T: Jetzt wo du's sagst. Ich dachte auch dauernd, wo bleibt denn dieses ... diese Portion Wunder ... dieses Etwas ... was nicht herstellbar ist. (S. 20)

Verhandelt wird hier offensichtlich eher der Präsenzbegriff, den Fischer-Lichte verwendet, wenn sie von leiblicher oder auratischer Präsenz spricht. Der Zauber ist verloren. Übrig geblieben ist nur noch Sophie Rois' respektive Maria Turas Schauspieltechnik, die aber auch nicht weiterhilft (an einer anderen Stelle im Stück erfährt man, wo Rois diese Technik gelernt hat, nämlich am Max Reinhard Seminar in Wien). Das Scheitern der Präsenz wird nun gleichsam von der Kamera auf die Leinwand übertragen und durch Unschärfe symbolisiert. Damit aber, und das dürfte eine der komplizierten Pointen dieser Sequenz sein, rückt auch der positive Präsenzbegriff als ein stets technisch vermittelter in den Fokus der Aufmerksamkeit. Fischer-Lichte schreibt: "Wohl vermögen diese [die technischen und elektronischen Medien] diese Präsenz-Effekte zu erzeugen, nicht jedoch Präsenz."<sup>153</sup> Pollesch zeigt demgegenüber, dass auch die vermeintlich echte (untechnische) Präsenz die Technik nicht wirklich abschütteln kann, und sei es nur die Schauspiel*technik*, die dazu verhilft, Präsenz herzustellen. Die Präsenz wird ihre eigenen Vermittlungen nicht los, diese drängen sich immer wieder auf und entlarven sie. Hier liegt durchaus eine Parallele zur Kritik am Repräsentationstheater vor: Der Suggestion, jemand wäre ein anderer, entspricht die Suggestion, jemand wäre nur präsent.

---

<sup>153</sup> Ebenda, S. 157.

Es geht also tatsächlich immer wieder um Präsenz bei Pollesch, aber die Präsenz, die präsentiert wird, wird eben *präsentiert* und verliert dadurch von vornherein ihre Unschuld oder Aura. Gibt es auratische Figuren bei Pollesch?

Weitere Beispiele sollen helfen, diese Überlegungen zu verdeutlichen. Dabei gehe ich nun stärker auf den Präsenz-Begriff ein, der bei Lehmann verhandelt wird, also auf Formen unwillkürlich körperlicher Präsenz. Ich nenne sie *zufällig* präsent, weil sie sich in einem Rahmen ereignen, der diese Präsenz auf geplante Weise erzeugt.

### **Unerwartetes präsentieren**

Zu dem Musiktitel *Du trägst keine Liebe in dir* zeigt Heidi Hoh (Elisabeth Rolli) in *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* dem Zuschauer das @-Zeichen, das sie auf der rechten Seite unterhalb der Hüfte trägt und liefert damit den Beweis für ihre verzweifelte Behauptung, sie sei "ein Körpercomputer für alles". Sie steht mit dem Rücken zum Zuschauer und wendet sich über die rechte Schulter, um ihr Oberteil anzuheben und die rechte Seite der Hose soweit von der Hüfte zu ziehen, dass das Zeichen auf ihrem Körper sichtbar wird. Dabei stellt sie für einen kurzen Moment ihr rechtes Bein aus, stemmt den linken Arm in die Hüfte und nimmt so eine kokette, sich selbst präsentierende Pose ein. Kaum jedoch ist dies geschehen, zupft sie das T-Shirt wieder in Form, schließt Hose und Gürtel. Die Gesten, mit denen sie dies vollzieht, wirken nun aber tatsächlich sehr privat, sie ordnet ihre Kleider hier nicht mehr für einen bestimmten Bedeutungszusammenhang, sondern weil sie durch ihre Spiel-Aktion geöffnet wurden. Es geht in diesem Moment von ihr kein Kontakt zum Publikum aus. Sie steht mit dem Rücken und mit gesenktem Kopf zum Publikum und widmet sich ihrem Tun, setzt sich dann wieder auf ihren Matratzenturm, um weiter zu spielen. Auch in *Heidi Hoh I* gibt es immer wieder diese Momente, in denen man den Darstellerinnen dabei zusieht, wie sie den Abend regelrecht *bewältigen* müssen. Etwa in dem sich Claudia Groß mit ihrem Absatz einmal in einem Taschengriff verfängt, sich dann daraus wie nebenher befreit und zugleich Nina Kronjäger beobachtet, die sich gerade mit Claudia Splitt im Rollstuhl mühsam den Weg hinter einer Küchentheke entlang bahnt und dabei auch häufiger hängen bleibt. In *Tod eines Praktikanten* tragen die Darstellerinnen (Inga Busch, Christine Groß und Nina Kronjäger) Brautkleider, mit Schleppe, dazu tragen sie High Heels. Immer wieder müssen sie ihre bauschigen Kleider raffen, um sich stolperfrei bewegen zu können. Doch oft genug verfangen sie sich dennoch während des Laufens mit den Absätzen in dem Stoff des Kleides, um sich dann mit beiläufigen Gesten aus dieser hinderlichen Situation zu befreien. Genauso beiläufig

muss sich gerade Christine Groß die dünnen Träger des Brautkleides immer wieder über die Schulter schieben, über die er ständig rutscht. Angetan mit diesen Kostümen müssen sie zusätzlich mehrmals auf eine hohe Leiter steigen, um auf den dafür vorgesehenen Holzpaneelen jeweils das Transparent der Fotokulisse, das sich durch starken "(Bühnen)Wind" löste, wieder anzubringen. Sie agieren auf der Leiter mit diesen großen, schweren Transparenten und man kann beobachten wie sie sich darauf konzentrieren, mit diesem Schuhwerk und dem langen Kleid nicht von der Leiter zu fallen. Im Faltenwurf ihrer Kleider sind gut sichtbar die schwarzen Ziffern zu erkennen, die ihre jeweiligen, voneinander abweichenden Abendgagen preisgeben.

In *Der Leopard von Singapur* ist es der Sand auf dem Boden, der den Akteuren immer mal *echte* Unbehaglichkeiten bereitet. So kann man beobachten, wie die Souffleuse/Akteurin Tina Pfurr nach dem Übergriff des "Architekten" (Marc Hosemann), wieder auf ihrer Position sitzend, den Schuh ausleert. Dies vollzieht sie auch im Schatten der Aufmerksamkeit, es ist keine signifikante Handlung auf der Ebene des Geschehens, und sie tut es, damit sie selbst eben keinen Sand mehr im Schuh hat. Ebenso wie Inga Busch während sie spricht ihre Stiefel auszieht und vom Sand befreit. Natürlich fällt es bei ihr stärker auf, weil sie ohnehin gerade mit ihrem Text an der Reihe ist, dennoch ist es etwas, was sie aus ihrem eigenen Bedürfnis heraus vollzieht – und zwar nur jetzt und in diesem Augenblick.

Diese Handlungen der Darsteller wirken wie "Unebenheiten", wie ein Holpern im Getriebe des Bühnenspiels. Rutschende Träger, überlange Kleider, unhandliche Transparente, die von den Darstellerinnen "wirklich" auf Holzgerüsten angebracht werden müssen, ein sandiger Bühnenboden – sie alle ziehen Handlungen ohne Repräsentation nach sich und erzeugen damit eine Form der Präsenz. Sie stellen den Sand heraus, als das, was er ist, nämlich echter Sand, aber vor allem wird in den Handlungen der Akteure auch der Vollzug ihrer Handlungen als 'echt' transparent. Das wiederholte, beiläufige Hochschieben des Kleidträgers hat, so wie es durchgeführt wird, nämlich ohne kokette Geste oder auch genervtes Aufstöhnen, keine erkennbare referentielle Beziehung zu einem fiktiven Tun. Das Kleid passt schlicht nicht perfekt, ein rutschender Träger stört, und zwar diejenige Person, die dieses Kleid trägt, und nicht etwa eine Figur. Aber genau da liegt die Absicht. Im Theater, wo doch eigentlich die Kostüme von der Schneiderei perfekt angepasst werden können, stolpern Schauspielerinnen über zu lange Säume und plagen sich mit rutschenden Trägern. Natürlich würde Christine Groß ohne eine entsprechende Inszenierungsidee dieses Kleid nicht tragen, müsste Sophie Rois nicht mit hohen Absätzen und langem Kleid auf eine Leiter steigen, ohne bewusst gewählten sandigen Bühnenbodenuntergrund hätten die Akteure von *Der Leopard von*

*Singapur* keinen Sand in ihren Schuhen, und natürlich gab es Proben und erste Aufführungen, bei denen diese Mängel und Probleme sicher schon aufgetreten sind, ihr Auftreten während der Aufführung also für die Darsteller nichts völlig Überraschendes und also keine unerwartete Panne darstellen musste. Doch berechenbar sind diese 'Unwägbarkeiten' oder, aus der Rezeptionsästhetischen Sicht: 'Ereignisse', der Aufführung dennoch nicht. Das reale Handeln im Angesicht der inszenierten Elemente ist nicht vorhersehbar. Das richtige Ausbalancieren beim Hinaufsteigen auf eine Leiter und das gleichzeitige Festhalten des Kleides mag tagesformabhängig mal leichter, mal schwerer fallen. An einem Aufführungsabend rutscht Christine Groß beispielsweise der Träger über die Schulter, während sie auf der Leiter steht und mit einer Hand das Transparent hält, sie bleibt für einen kurzen Moment auf der Leiter stehen und zuckt reflexartig mit der rechten Schulter. Die Unberechenbarkeit versetzt die Schauspieler in die Lage, tatsächlich mit ihren Gesten zu reagieren und entsprechend eine Präsenz zu erreichen, die ganz nahe an Unmittelbarkeit und damit an Authentizität heranrückt. Sie tun, was sie in diesem Moment tun müssen, um nicht von der Leiter zu fallen, keinen Sand in den Schuhen zu haben etc. Der Theaterkritiker und Juror des Berliner Theatertreffens Peter Michalzik erkennt auch unabhängig von Pollesch einen neuen Schauspielertypus, der in seinen Augen eine für das Theater innovative Kraft ist: "Diese Schauspieler spielen mit dem Unperfekten, sie suchen nicht nach großer Schauspielkunst, sie kokettieren nicht mit der Diktion, die den Menschen im Parkett unerreichbar ist, sondern mit dem, wo sie so sind wie jeder andere auch. Sie spielen mit sich als Person, als Mensch. Sie sind dabei unperfekt, manchmal peinlich [...] eben menschlich."<sup>154</sup> Dieser Schauspieler zeichnet sich dadurch aus, dass er die von ihm erwarteten willkürlichen Unwillkürlichkeiten souverän in sein Spiel integriert und sich durch sie nicht aus dem Tritt bringen lässt.

Mit dem Material spielen zu können, es nutzen zu können – das ist ein Anspruch, den Pollesch in *Cappuccetto Rosso* immer wieder formuliert oder vielmehr seine Darsteller als die Darsteller-Figuren, die sie dort sind, formulieren lässt. Das heißt aber, dass das Unperfekte einer neu entdeckten Fähigkeit entspricht, einer bewussten Entscheidung für einen bestimmten Stil und damit kein unbeabsichtigter Einblick in ein "menschliches Versagen" ist. Die Texthänger sind natürlich durch das Verhältnis der Textmenge zum komplexen Inhalt und zur Sprechgeschwindigkeit provoziert. Der Überforderung nachgegeben zu haben und die Souffleuse bemühen zu müssen gehört dazu, ist eben ein Stilmittel. Pollesch hat in den Proben

---

<sup>154</sup> Peter Michalzik, "Lust am Spiel. Warum es dem Theater viel besser geht, als alle glauben" in: *Frankfurter Rundschau*, 17. März 2007.

den Darstellern sogar untersagt, den Text ehrgeizig, also perfekt sprechen zu wollen. Was die Schauspieler jedoch nicht wissen, ist lediglich, wann sie das "Nicht-Perfekte" (Roselt) ereilt.<sup>155</sup> Aber schon der Umgang mit dieser Lücke in der Perfektion ist bereits wieder geübt oder professionalisiert. So haben die Schauspieler selbst ein kollektives Schreien entwickelt, wenn einer von ihnen aus dem Rhythmus und aus dem Text fällt. Der vom Textverlust betroffene Schauspieler fängt an zu schreien, diesen Schrei nehmen die anderen auf. Das Kollektiv schreit. Ist das AAHH-Schreien verklungen, geht das Sprechen im gewohnten Rhythmus weiter. In den neueren Stücken hört man den AAHH-Schrei auch nicht mehr. Er ist wieder abgelöst von einem ruhigen, konzentrierten Entgegennehmen der vergessenen Textstellen durch die Souffleuse, wie ich es in *Tod eines Praktikanten* beobachtet habe. Unabhängig davon aber lässt sich sagen, dass auch in diesem Fall die scheinbare reine körperliche Präsenz keinesfalls eindeutig identifizierbar ist. Wenn Fischer-Lichte schreibt, es könne als Charakteristikum der ästhetischen Wahrnehmung gelten, dass von "Zeit zu Zeit die Wahrnehmung umspringt – von der Ordnung der Repräsentation in die der Präsenz", dann gilt auch hier, dass Polleschs Theater die Reinheit dieser Unterscheidung aufhebt.<sup>156</sup> Der AAHH-Schrei nämlich verweist ebenso auf die Verzweiflung jener Subjekte, die die Schauspieler als die Figuren, die sie immer wieder darstellen, sind, wie er als Strategie begriffen werden kann, den Weg in den Text zurückzufinden. Zusätzlich kann man gerade bei den routinierten Pollesch-Schauspielern ein große Entspannung während des Spiels feststellen, ja kann gar von Vertrauen zu den Zuschauern, die Kenner des Spiels sind, sprechen. Ihre Texthänger, ihre unbeabsichtigten, ihre notwendigen Bewegungen versetzen sie niemals (sichtbar) in Stress. Das Nicht-Perfekte ist beim Zuschauer als Spielweise akzeptiert – es ist schlicht ein perfektes Darstellungsmittel geworden, die seine Wahrnehmung durch das Oszillieren zwischen den Spielebenen aktiviert.

## **Körperlichkeit**

Wenn die Schauspielerinnen aus den neben ihnen stehenden Wasserflaschen trinken, tun sie dies nicht, weil diese Handlung ein Zeichen dafür sein soll, dass sie trinken, sondern weil die Strapazen des Spiels, ihr Schreien, aber auch die ausdauernden Sprechszenen dies erforderlich machen. Die Anwesenheit der Zuschauer haben sie in dem Moment sicher nicht vergessen.

---

<sup>155</sup> Jens Roselt, "Die Arbeit am Nicht-Perfekten", in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006, S. 28-38.

<sup>156</sup> Erika Fischer-Lichte, "Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung", in: Dies. et al. (Hg.), *Wege der Wahrnehmung*, a.a.O., S. 129-139 (hier S. 133).

Ihr Körper tritt aber in seiner Wirklichkeit als biologischer Organismus in Erscheinung, die Schauspielerinnen als Mensch mit körpertypischen Bedürfnissen. Auf dieser Ebene nimmt man auch ihren Körper wahr, der durch das Schreien in Spannung versetzt wird. Beobachten wir Elisabeth Rolli beim Schreien, wenn sie auf ihrem Matratzenturm sitzt, dann sieht man, wie ihr Körper arbeitet. Sie stemmt die Hände in die Matratze, damit sie ein Gegengewicht erwirkt zum nach oben strebenden Körper, der den Satz "ICH KANN NICHT MEHR!" nach draußen presst. Dass man die Anstrengung ihrer Stimmbänder hört – ein Kratzen, das signalisiert, dass sie ihre Stimme damit überlastet – visualisiert den Schrei am Ort seines Entstehens regelrecht. So entsteht zumindest über diesen speziellen akustischen Reiz der Eindruck, in einen geröteten Schlund zu blicken. Wenn sie eben noch als Heidi Hoh am Bühnenrand lehnt und schreit "Ich BIN NICHT OFFEN! TYPEN SIND NICHT OFFEN UND ICH BIN AUCH NICHT OFFEN!", dann löst sich ihre Körperhaltung, die eben noch den männlichen Gestus zitierte, auf, der Oberkörper folgt dem kraftvollen Stoß des Atems, der die Schreie transportiert, zweimal ruckartig nach vorne. Die Anstrengung zeichnet sich sichtbar im Gesicht ab. Dieser körperliche Einsatz ist nicht gespielt. Soll er auch gar nicht sein, denn, wie es in einer Regieanweisung zu *Drei hysterische Frauen* heißt: "Den Körper von der Lautstärke mitreißen lassen, nichts forcieren". So schreit doch kein Profi, möchte man denken. Sie ruiniert sich ja die Stimme! Ein Schreien wie in Nahaufnahme. Wie die plötzliche Entdeckung, dass der wie schwebend wirkende Tänzer Schweißflecken auf dem Boden hinterlässt. Dass die Stimme doch mit dem Körper verknüpft ist, dass es keine Stimme ohne diesen Resonanzkörper gibt, fällt durch dieses Schreien auf. Obwohl nun gerade der Einsatz von intensiven Schreien im Theater ein beliebtes Mittel ist, bestimmte Gefühlszustände von fiktiven Figuren zu signalisieren, führt dieser Schrei in seiner speziellen Ausarbeitung, seiner Sichtbarkeit, seiner hörbaren Überforderung der Stimmbänder für die Dauer seiner akustischen Anwesenheit von jeglicher Form des Sinnhaften weg und verweist über die absichtlich dargestellte oder unverborgene Anstrengung, mit der er hervorgebracht wird, auf den Urheber des Schreies zurück. Obwohl die Leidende Heidi Hoh ist, ist es sichtbar Elisabeth Rollis Körper, der den Schrei ausstößt. Polleschs Anweisungen, könnte man jetzt berechtigt einwerfen, sind es wiederum, die sich hinter dem Sichtbarwerden des Körpers verbergen und damit auch wiederum eine Rolle und damit eine Figur präsentieren. In der größten spürbaren Präsenz ist es doch der abgerichtete Körper der sich zeigt.

Dass diese Schreie so sehr die Wahrnehmung auf den Körper des Schauspielers lenken, ist über den stimmlichen Einsatz der Darsteller hinaus auch ein Ergebnis des Einsatzes der filmischen "Schnitttechnik", die Pollesch für seine Arbeit auf der Bühne wirksam macht.

"Auch die Schreie sind geschnitten, die Schauspieler sagen einen Satz, und dann kommt ein Schrei, das ist geschnitten, es soll kein organischer Vorgang sein, bei dem auf eine Steigung ein Anschwellen folgt. Der Körper folgt dem Schrei, das ist geschnitten, es soll kein organischer Vorgang sein, man nimmt nicht eine Pose ein und schreit dann".<sup>157</sup> Diese "Schnitte", auf die ich an dieser Stelle nur kurz eingehen möchte, gehören schon seit Polleschs ganz frühen Arbeiten zu seinen Spielprinzipien. Sie werden dort bemerkbar, wo es zwischen einzelnen gesprochenen Gedanken häufig keine Übergänge gibt, keine Hinführungen zu einem schreiend hervorgebrachten Satz und auch kein Abklingen des Schreis. Abrupt bricht sich der Satz seinen Weg und endet ebenso abrupt wieder. Die Schauspieler sprechen in dem normalen Ton weiter als sei nichts gewesen. Ausgerechnet das dem Film entlehnte Mittel des Schnitts vermittelt also jene unmittelbare Konfrontation des Zuschauers mit dem Körper der Darsteller. Die Schreiattacke oder der Ausbruch bewirkt dergestalt nicht etwa eine Psychologisierung, sondern eine Aufspaltung. Der Schrei breitet sich im Zuschauerraum aus, dort löst er Reaktionen aus – mal laut wahrnehmbar, belustigt und bewundernd, mal leise und betroffen. Das Schreien ganzer Sätze, die 'Schreiarien' oder auch der sich von Schauspieler zu Schauspieler fortpflanzende AAH-Schrei löst im Publikum häufig Heiterkeit aus, manchmal sogar einen Zwischenapplaus, eben wahrhaft wie bei einer durchkomponierten und vom Sänger stimmlich perfekt umgesetzten Arie. Der Applaus bringt die Bewunderung für diese Kraftanstrengung des Schreiens als auch eine für das Schreien als Slapstick zum Vorschein. Diese heitere Stimmung deutet darauf hin, dass der Schrei häufig nicht unbedingt als Verzweiflung des Subjekts gedeutet wird. So scheint demnach ein merkwürdiges Paradox mit diesem Schrei einher zu gehen. Der Schrei, der den realen Körper des Darstellers durch die merkliche Anspannung des Körpers und die hörbare Überstrapazierung der Stimmbänder in die Aufmerksamkeit des Zuschauers rückt, scheint doch selbst in seiner Wirklichkeit nicht *ernst* genommen zu werden und das obwohl er auch eine Anstrengung bedeutet. Das Lachen über eine eher schwer erträgliche Realität der Subjekte veranschaulicht, dass es nicht gelingt, die Ebenen der Präsenz und der Repräsentation zu trennen. Anders gesagt, das Lachen und die Heiterkeit des Publikums sind möglich, weil man trotz der wahrnehmbaren Präsenz des Körpers den Schrei als Repräsentation versteht. Als Schrei einer hysterischen, überforderten vielleicht auch wehrhaften Figur. Und das ist schließlich auch nicht ganz unrichtig.

Es sei hinzugefügt, dass der Schrei auf der Bühne in den meisten Fällen gänzlich ohne Wirkung bleibt. Es erfolgt keine Veränderung, geschweige denn eine angemessene

---

<sup>157</sup> "Wie kann man darstellen, was uns ausmacht?", a.a.O., S. 333.

Bezugnahme der anderen Darsteller auf diesen Aufbruch. Ein lapidares "Sei nicht hysterisch", wie in *Heidi Hoh I* ist da schon viel. Der Schrei steht ganz allein.

### **"Übergangssituation"**

Es gibt außerdem in den hier besprochenen Inszenierungen Momente, in denen eine Szene beendet und die nächste noch nicht begonnen hat. Wenn zum Beispiel eine Sprechszene beendet ist, die Clip-Musik einsetzt oder abrupt abbricht. Da die einzelnen Szenen nicht nur nicht ineinander übergehen, sondern auch ein meist gänzlich anderes Verhalten oder Tun von den Darstellern erfordern, ergeben sich auch Bewegungen, die zunächst mit dem unmittelbar folgenden und dann bedeutungserzeugenden Bewegungsmaterial nichts zu tun haben. Dann sieht man, wie sich die Darsteller neu organisieren, ihre Konzentration sammeln, sich vor einer neuen Sprechsituation auf den entsprechenden Positionen zurechtsetzen und auf die nächste Szene einstellen. Man sieht noch einmal, wie die Blicke der Akteure sich verständigend kreuzen, nimmt wahr, wie sie Luft holen oder sich kurz räuspern. Wie der Körper auf seine Aufgaben vorbereitet, wie Konzentration hergestellt wird. So ist in der Struktur dieser Inszenierungen und dieser Aneinanderreihung der Szenen immer wieder ein Beginnen – ein Beginnen, wenn man so will, in den Brüchen. Die Konzentration am Anfang der Sprechszenen ist spürbar – das Anheben vor dem ersten Satz in der veränderten Bühnensituation. Jene Unterbrechungen von unterschiedlicher Intensität und Dauer vermitteln den Eindruck, man erlebe jetzt gerade einen Moment der Verwandlung, als erwische man den Augenblick, in dem der Schauspieler sich der eingeübten Gesten und Texte besinnt und sie auszuführen bereit ist. Die Inszenierung erscheint in diesem Moment nicht lückenlos, die Schauspieler müssen diesen Moment, in dem die eine Szene die andere ablöst, mit sich selbst – mit ihrem Selbst – ausfüllen.

So wäre es nicht nur so, dass der Körper des Darstellers nicht nur keine Einheit mit einer Figur bildet, sondern der individuelle Körper ist so stark an die (Bühnen-)Persönlichkeit des Schauspielers gebunden, dass es nicht zu einer echten wirklichkeitskonstituierenden Wahrnehmung kommt. Denn der Körper und die Gesten des Menschen Sophie Rois werden von der Bühnen-Persönlichkeit Sophie Rois verdeckt. Wir kennen ja in der Regel die private Sophie Rois nicht. In einer Besprechung des Stückes *Cappuccetto Rosso* heißt es entsprechend "[D]a sind vier Schauspieler, unter ihnen natürlich Volksbühnenphänomene wie Sophie Rois oder Volker Spengler, Schauspieler, von denen man nie wissen soll: stellen sie in

diesem Augenblick gerade „jemand“ dar oder sind sie sie selbst, repräsentieren sie noch oder leben sie schon.“<sup>158</sup>

Es sei also wiederholt: In dem Moment, in dem ich in den Aufführungen Polleschs Präsenz wahrzunehmen glaube, also im Sinne Fischer-Lichtes die Information augenblicklich – ohne Umschweife, ohne den Akt der Interpretation – deute und hinter ein Geheimnis zu kommen scheine, sitze ich doch einer phänomenalen Fata Morgana auf. Ein weiteres Beispiel: Volker Spengler hustet und räuspert sich häufig während der Aufführung von *Cappuccetto Rosso*. Der Vergleich des Besuches der Aufführung mit der Videoaufzeichnung belegt, dass die jeweiligen Huster kein Spiel sind. Volker Spengler kämpft also hörbar für das Publikum mit seinen Stimmbändern und Atemwegen. Die Geräusche, die entstehen, mögen zwar auf seinen Körper verweisen, der eine gewisse Schwäche entwickelt hat und ihm immer den Hustenreflex abverlangt. Zugleich aber unterdrückt und kaschiert er ihn auch nicht, er benutzt ihn, macht ihn zu einem Teil seiner Figur "Regisseur", der er stellenweise in diesem Spiel ist. Vor allem aber verweist dieser Husten auch auf die Persönlichkeit Volker Spengler, der es sich schon erlauben kann, auf der Bühne seinen Husten nicht trickreich unterdrücken zu müssen. In diesen Momenten sind die Schauspieler mit den Figuren identisch. Sie können sie selbst sein, bleiben aber doch die Figuren. Die Informationen, die sich aus dieser umstandslosen Denotierung ergeben, führen eben nicht zum "phänomenalen Sein" des Wahrgenommenen und lassen sich so einer Ebene der Präsenz zuführen, sondern sie führen darüber hinaus auch wieder ins Spiel zurück.

So gibt es also bis auf die wenigen Momente, die ich geschildert habe, in den Aufführungen Polleschs keine reine Präsenz im Sinne einer Sicherheit über das wahre Wesen des Gesehenen. Die performativen Qualitäten dieses Theaters liegen – und das ist wichtig für die Idee von Polleschs Theater - darin, diese Präsenz gegenwärtig zu halten, ohne dabei die Körper der Darsteller auszustellen.

### **Professionalität/Popularität**

Ich habe die Schwierigkeit erwähnt, die darin besteht, die "Ordnung der Präsenz" und die "Ordnung der Repräsentation" so sauber zu trennen, wie Fischer-Lichte das suggeriert. Die Aufführungsabende Polleschs verunsichern den (ungeübten) Rezipienten nicht zuletzt dadurch, dass er eben nicht weiß, was "echt" ist und was "fiktiv". Fischer-Lichtes Modell aber

---

<sup>158</sup> Sven Ricklefs, "Ironische Selbstreflexion des Theaters. René Polleschs *Cappuccetto Rosso* bei den Salzburger Festspielen", Hörbeitrag in Kultur Heute, Deutschlandfunk, vom 25.8.2005.

unterstellt, dass es der (ästhetischen) Wahrnehmung bzw. dem Wahrnehmenden in den von ihm besuchten Aufführungen gelingt, die Ordnung der Präsenz und die Ordnung der Repräsentation immer zweifelsfrei auseinander zuhalten. Die stark von Selbstreferentialität geprägten Arbeiten René Polleschs lassen, so mein Gegenargument, diese binären Bedeutungszuschreibungen nicht zu und verhalten sich in ihrer Absicht, Bedeutungen zuzuschreiben, wesentlich differenzierter; schon allein durch die Haltung, die der Schauspieler zum Inhalt seines Textes einnimmt, sind mehr als zwei Ebenen aufgebaut, die auch stärker ineinander verschoben werden.

Ich möchte diesen Punkt noch an einem weiteren Beispiel erläutern, das direkt mit den Schauspielern selbst zusammenhängt: Wenn von Präsenz die Rede ist, ist auch die Rede von der Körperwahrnehmung, also von der Fokussierung auf den phänomenalen Leib des Schauspielers. Hiervon möchte ich die Aufmerksamkeit unterscheiden, die man manchen Schauspielern auch aufgrund ihrer bekannten und unverwechselbaren Persönlichkeiten zukommen lässt. Pollesch nutzt diesen Effekt durchaus, denkt man etwa an Caroline Peters, Sophie Rois oder Bernhard Schütz. Ihre Person tritt vor die reine Wahrnehmung als 'Schauspieler'. So beobachtet man, wie *Sophie Rois* heute wieder spielt, wie typisch sie diesen oder jenen Satz betont, man kennt ihre unebene, manchmal schrille Stimme. Diese Wahrnehmungen mögen dicht beieinander liegen, dennoch ist es ein Unterschied, ob man die Körperlichkeit der Stimme eines Schauspielers wahrnimmt, mit dem man jetzt noch nicht viel verbindet, dessen Spiel sich auch noch nicht vergleichen lässt, oder die markante, die raue, unebene, nach durchzechten Nächten klingende Stimme von Volker Spengler, die schon legendär ist und dadurch gegebenenfalls Bilder aus anderen Inszenierungen freisetzt. Diese Persönlichkeiten der Schauspieler machen es meines Erachtens schwer, den Leib der Schauspielerin Caroline Peters nur als "phänomenalen Leib" zu sehen und darüber hinaus als "Potenzial für eine Pluralisierung von Bedeutungsmöglichkeiten".<sup>159</sup> Dieses Potenzial ist nicht mehr allein an den Körper gebunden, sondern muss immer im Zusammenhang mit der Person und dem Status des Schauspielers gedacht werden. Es ist ein wenig so, als ob die Popularität die Sicht auf die Wahrnehmung einer reinen Präsenz verstellt oder verhindert. Darüber hinaus geht mit dem Bekanntheitsgrad auch eine entsprechende Professionalität einher, die jedem 'Patzer' eine Wendung geben kann, die den Betrachter über Versehen oder Absicht im Unklaren lässt, die sogar in der Lage ist, das, was Michalzik als das Menschliche deklariert, ein wenig zu verwischen. In den Vordergrund tritt dann, was Michalzik beschreibt, nämlich ihr Vermögen, mit dem Unperfekten zu spielen, mit sich als Person, als Mensch. "Der große

---

<sup>159</sup> Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, a.a.O., S. 134.

Reiz der Berliner Volksbühne lag vor allem daran, dass sich hier dieser Typus Schauspieler versammelte: Sophie Rois, Kathie Angerer, Bernhard Schütz".<sup>160</sup> Es ist, nur das will ich sagen, bei diesem 'Typus Schauspieler' eben einfach kaum mehr möglich, den puren Mensch wirklich zu erkennen, so stark ist die Überschreibung mit einer bestimmten 'Schauspieler-Person'.

### **Dekonstruierte und konstruierte Körper**

Ein letzter Punkt sei an dieser Stelle erwähnt. Er hängt mit Aspekten zusammen, die im Laufe dieser Arbeit noch zur Sprache kommen werden, deswegen halte ich mich hier kurz: Dass Pollesch die Wahrnehmung auf das lenkt, was der Körper seiner Akteure vorstellt oder nicht vorstellt, dass er diese Wahrnehmung ständig umspringen lässt, geschieht auch vor dem Hintergrund seiner wie immer direkten oder indirekten Rezeption der Subjektivitätskonzepte von Foucault und Butler, in deren Arbeit der Körper und das Geschlecht als kulturell hervorgebrachtes Konstrukt, als Matrix kultureller Einschreibungen und Überformungen verhandelt wird. So kann weder die Wahrnehmung des Körpers noch die Geschlechtlichkeit desselben als vorgängig betrachtet werden, sondern ist immer schon Hervorbringung sozio-kultureller Prozesse, die durch performative Praktiken des Zitierens immer neu bestätigt werden. Judith Butler geht in ihrem konstruktivistischen Ansatz sogar noch darüber hinaus. Selbst die Kategorie des Geschlechts (*sex*) hinterfragt sie als ebenso kulturell hervorgebracht wie die Geschlechtsidentität selbst. "Diese Produktion des Geschlechts *als* vordiskursive Gegebenheit muss umgekehrt als Effekt jenes kulturellen Konstruktionsapparates verstanden werden, den der Begriff 'Geschlechtsidentität' (*gender*) bezeichnet."<sup>161</sup> Dass die scheinbar reine Präsenz der Körper immer wieder als Produkt inszenatorisch gewollter Effekte 'entlarvt' wird, bedingt, wie beschrieben, eine Wahrnehmungsunsicherheit, die im besten Fall die Voraussetzungen eigener Blicke und eigener Bedeutungszuweisungen an den Tag bringt. Es kann in diesem Sinne keine Dimension reiner Präsenz bei Pollesch geben, weil jede Form von Präsenz zwischen Zufall und Konstruktion schwebt und dadurch so etwas wie reine phänomenale Gegenwart gebrochen wird. So wenig also wie das Geschlecht (*sex*) rein ist, so wenig ist die Präsenz rein.

---

<sup>160</sup> Peter Michalzik. "Lust am Spiel", a.a.O.

<sup>161</sup> Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991, S. 24 (Hervorhebung von Butler).

## Kamera und Film

Ernst Lubitschs 1942 entstandene Nazi-Groteske *Sein oder Nichtsein* beginnt mit einem doppelbödigen Verwirrspiel um Wirklichkeit und Spiel auf der Ebene der Fiktion. Eine Off-Stimme erzählt von einem merkwürdigen Ereignis in der Innenstadt Warschaus. Während die Stimme des Off-Erzählers leiser wird, blickt man in erstaunte, ungläubige, erstarrte Mienen. Den Grund für diese Mienenspiele offenbart ein langsamer Kameranachschwenk dem Zuschauer schließlich: Es ist Hitler! Dieser schlendert in den belebten Straßen der Stadt. Die über die Bilder gelegte Off-Stimme klärt auf, wie es zu dieser Erscheinung kam und die Kamera nimmt den Eingang eines Warschauer Theaters ins Visier. Nun befindet man sich im Theater. Dort wird man dann Zeuge der Proben, der Kritik des Regisseurs, der an der Überzeugungskraft seines Hitler-Darstellers zweifelt. Der will, gekränkt vom Zweifel an seiner darstellerischen Leistung, diese sogleich unter Beweis stellen. Er tritt also in seiner Verkleidung auf die Straßen und wird prompt erkannt. Allerdings nicht als die Figur, die er verkörpert, sondern als der populäre Schauspieler, der er ist! Denn die erstaunten Blicke, so nimmt die Off-Stimme den Faden der Erzählung in einer weiteren Rückblende wieder auf, galten der Person des Schauspielers, nicht der von ihm verkörperten Figur Hitler! Die erstaunt blickenden Passanten treten in einer nächsten Sequenz an den Hitler-Darsteller heran und erbitten sich Autogramme von ihm als Schauspieler. Aus der Perspektive des Filmrezipienten wiederum nur des Schauspielers als Figur.

Ein punktgenauer Einstieg für eine Auseinandersetzung mit Repräsentation und Rollenidentität, den Pollesch in *Cappuccetto Rosso* diskursiv auch an den Anfang seines Stückes stellt. Auch das Metathema der Hitler-Darstellungen in dem Doku-Drama von Heinrich Breloer, *Speer und Er* (2005), und Oliver Hirschbiegels Spielfilm *Der Untergang* (2004) wird mitgeliefert. Und es ist der zweite Anlauf Polleschs, den Film *Opening Night* von Cassavetes zu nutzen. Bereits 2002 setzte sich Pollesch mit dem Inhalt dieses Films auseinander, um "über den Künstler als Vorzeigesubjekt in neoliberalen Verhältnissen zu sprechen."<sup>162</sup>

Doch es sind in dieser Inszenierung gleich drei Filme, die Pollesch als Referenzfilme nutzt und fragmentiert, indem er raffiniert mit Hilfe des Camcorders live produzierte Bilder gewinnt und indem er Text- und Bildzitate gestisch und verbal zitiert und montiert. Figuren und ihre Namen wie Geschlechter werden getauscht, Identitäten collagiert und auf die zurückliegenden Arbeiten rekurriert. Doch das mediale Wechselspiel mit den Identitäten und

---

<sup>162</sup> René Pollesch, "Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt", in: ders., *Liebe ist kälter als das Kapital*, a.a.O., S. 316.

Handlungen ist diesmal trotz des vordergründig narrativ nachzuvollziehenden Plots so perfektioniert wie in keiner anderen hier besprochenen Inszenierung. In allen drei Filmen wird deutlich, dass die Schnittstelle zwischen Wirklichkeit und Spiel (Fiktion) der Körper und die Persönlichkeit des Schauspielers ist. So entsteht ein Vexierspiel um die Wirklichkeit der Darsteller, indem er Anteile der Realität der Darsteller benutzt.

Außer *Sein oder Nichtsein* wählt Pollesch noch die dramatische Geschichte um die psychische und künstlerische Krise der Darstellerin Myrtle Gordon (Gena Rowlands) in Cassavetes' *Opening Night* und die Komödie *Bowfinger* von Steve Martin, in der es ebenfalls um die Spielverweigerung eines Schauspielers geht. Das Spiel mit Realität und Fiktion der Schauspieler wird auch in den filmischen Referenzquellen verhandelt und gewinnt nun durch Polleschs Inszenierung und durch die Leiblichkeit der Darsteller und die unwirkliche Wirklichkeit des Theaterspiels hyperreale Züge. Verhandelt wird unter anderem die Frage, welche Spielräume die Schauspieler haben, wenn sie die Bühne betreten oder vor die Kamera treten. Es geht aber auch um das Rezeptionsverhalten des Zuschauers, um das, was er sieht, wenn er auf die Bühne blickt oder einen Film schaut. Und es geht dabei immer um das Begehren von Mann und Frau und wie dies mit der zunehmenden Zahl an Lebensjahren zum Problem wird: Cassavetes schreibt dazu: „(...) Wie setzt man sich durch, wenn man nicht mehr so begehrenswert ist wie früher.“<sup>163</sup> Der ironisch-kritische Kommentar im ausführlichen die Spielzeit begleitenden Einheits-Untertitel für alle seine Stücke dieser Saison: "Heterosexualität, Repräsentation, Mittelstand...und alles, was sonst noch nicht als Problem markiert ist!" streift auch die Fixierung des Films auf das heterosexuelle Lebensmodell in den Filmen Cassavetes. Gleichzeitig ist es Cassavetes spezifische Bezugnahme auf seine eigene Lebenswirklichkeit in seinen künstlerischen Arbeiten, die Polleschs Ansatz ganz ähnlich ist und zudem für seine Inszenierung von *Cappuccetto Rosso* eine weitere Reflexionsebene bedeutet, die das komplexe System aus Präsenz und Repräsentation aus Fiktion und Realität und Authentizität und Inszenierung raffiniert ergänzen. Cassavetes' *Opening Night* ist bereits ein Film, in dem das wirkliche Leben der Schauspielerin Gena Rowlands eine entscheidende Rolle spielt. Nun spielt diese Schauspielerin Gena Rowlands die Rolle der Schauspielerin Myrtle Gordon, welche wiederum in dem Theaterstück "Second Woman" die Rolle einer Frau übernehmen soll, die mit dem Älterwerden nicht fertig wird. Eine Rolle, die die Schauspielerin Myrtle Gordon so nicht spielen will, da sie noch nicht bereit ist, auf das Rollenfach einer alternden Frau festgelegt zu werden. Aus dieser Ablehnung spricht die Erfahrung, dass das, was auf der Bühne gespielt

---

<sup>163</sup> John Cassavetes, *Über Cassavetes*, Frankfurt/M. 2003, S. 530.

wird, vom Zuschauer für wahr gehalten wird, denn der Schauspieler wird mit der Rolle identifiziert. Die Darstellerin muss also mit den Projektionen der Rezipienten, die sie selbst durch ihre Repräsentation auslöst, wieder umgehen. Zu diesen zwei Perspektiven kommt jedoch eine weitere hinzu. Und das ist die der Darstellerin Gena Rowlands. Die von ihr verkörperte Schauspielerin Myrtle Gordon heißt in ihrer Rolle in dem fiktiven Bühnenstück "Second Woman" Virginia, also so wie Gena (Virgiana) Rowlands. Ein Verweis auf die Auseinandersetzung von John Cassavetes und Gena Rowlands mit dem Thema des Älterwerdens auf der Bühne. Die Ebenen der Wirklichkeit und Fiktion vermischen sich bereits in den Referenzfilmen *Opening Night* und *Sein und Nichtsein* auf mehrfache Weise, nun wird in der Bühnen-Transformation die Aufmerksamkeit noch auf die Darsteller dieser Doppel-Rollen gelenkt. Sophie Rois wird mit dem Namen Maria Tura angesprochen, der Protagonistin aus dem Film *Sein oder Nichtsein*, doch sie ist auch Myrtle Gordon und also auch Gena Rowlands. Ihre Repliken und Kostüme sind montiert aus Filmzitatzen aller drei Filme und auch gespickt mit Anteilen aus ihrer eigenen Wirklichkeit wie ("Und ich hab eine Ausbildung und zwar eine sehr gute. Ich habe vor Jahren am Max-Reinhardt-Seminar meine Kindheit in die Tasche gesteckt, um bis an mein Lebensende weiterzuspielen." (CR, S. 28))

Diese Überlagerung der Identitäten und Rollen findet sich auch in einem in der Backstage-Kulisse aufgehängten Plakat wieder. Das Motiv zeigt Gena Rowlands, ein Bild, wie es auch in dem Film *Opening Night* als Plakat in der Kulisse des Theaters hängt, in dem Myrtle Gordon probt. Dieses Plakatmotiv wurde mit dem Alienkopf der Darstellerin aus *Bowfinger* gesampelt und ist wieder ein *revenants* aus dem filmischen Hintergrund Heidi Hohns und dem zitierten Film *Sie leben*. Einer jener unauffälligeren Hinweise, der die Einheit des Darstellers mit seiner Rolle konterkariert und auch die Montagetechnik Polleschs immer wieder transparent macht.

Und wie Lubitsch und Cassavetes täuscht Pollesch den Wechsel der Spielebenen nur vor. Allerdings in einer umgekehrten Verfahrensweise. Während Lubitsch und Cassavetes als Regisseure tatsächlich einen Film drehen und die Bühne als Ort des Theaters dramaturgisches Element ist, um die Film-Geschichten erzählen zu können, verhält es sich bei Pollesch so, dass das Theater Wirklichkeit und das Spiel mit der Kamera nur Mittel ist, um Fiktion und Wirklichkeit, Präsenz und Repräsentation darzustellen. Das bedeutet für die Darsteller des Films, dass sie nun Doppelrollen übernehmen. Sie spielen Schauspieler, die Schauspieler spielen, die Rollen verkörpern oder an ihnen scheitern. Auch *Opening Night* baut auf dieser Doppel-Repräsentation auf. In der Inszenierung Polleschs wird diese Repräsentationssituation noch einmal zugespitzt. Das Bühnenbild stellt eine Filmkulisse dar, wie es auch die Bühne der

Schauspieler auf der Ebene des Spiels ist. Das Innenleben der Filmkulissen-Fassade ist durch Garderobenständer, Spiegel, Schminkutensilien als Backstage-Bereich gestaltet und bespielt. Allerdings gibt es keinen Rückzug für die Schauspieler auf der Ebene der Darstellung. Auch wenn ihre leibliche Präsenz dem Zuschauer vorenthalten wird, wird ihr Spiel über die Leinwand dem Zuschauer zu Verfügung gestellt. Damit übernimmt Pollesch auch die Materialität und Struktur der Referenzfilme.

Zu diesen persönlichen Auseinandersetzungen mit dem eigenen Leben kann man in manchen Repliken noch Material entdecken, das auf den Herstellungsprozess der künstlerischen Arbeit und die Auseinandersetzung mit einer Darstellungsform verweist: "Während Rowlands auf eine klare, kausale Dramaturgie pochte, favorisierte Cassavetes eine lückenhafte, nonkausale Erzählweise. Bei *Opening Night* wollte er bewusst verhindern, dass die Zuschauer Myrtle mühelos verstehen und sich mit ihr identifizieren, weil das eine sentimentale Verklärung zur Folge hätte."<sup>164</sup> Woraus sich auch die Repliken von Sophie Rois zusammensetzen: "Diese Nazis machen mich hysterisch! Aber ich bin lesbar. Ich bin überfordert, lesbar, und ich bin hysterisch." (CR, S. 32)

Mit diesem Einflechten des Herstellungsprozesses verdichtet Pollesch das ohnehin schon sehr komplexe Geflecht aus Wirklichkeit und Spiel im Film noch stärker. Der Produktionsprozess wie das Rollenstudium sind in allen drei Referenzquellen zentrales Moment des Geschehens, aber gleichzeitig auch nur der innere Rahmen, um den sich der äußere Rahmen, der "wirkliche" über dieses Geschehen legt. So wird der wirkliche Produktionsprozess mit der Denk- und Arbeitsweise Polleschs über den Text verbunden. Eine Wirklichkeit also, die wiederum etwas mit den realen Arbeitsweisen und dem künstlerischen Anliegen Polleschs zu tun hat: "Wenn ich von meinem Erbärmlichen erzähle, ist das wenig lesbar. Aber ich will es trotzdem kommunizieren! Aber ohne mich auf eine nur scheinbar für alle lesbare Sprache beziehen zu müssen."<sup>165</sup>

Wenn die Darsteller in *Cappuccetto Rosso* ihre Bühne verlassen und sich an den Pult der Techniker gesellen – die immer ein wenig verlegen oder ostentativ unbeteiligt wirken oder auch wie Zuschauer dem Spiel der Darsteller folgen und schmunzeln oder lachen, als würden sie nicht zum wiederholten Male der Aufführung beiwohnen –, setzen sie dort ihr wahrhaft intermediales Spiel fort. Auf der Leinwand wird tonlos eine Szene des Films *Bowfinger* eingespielt, in der ein Schauspieler eine schwer befahrene Straße überqueren muss. Auf der anderen Seite der Straße stehen der Regisseur und das Kamerateam. Sie fordern den Schauspieler gestisch und ungeachtet des starken Verkehrs auf, eben diese Straße zu

---

<sup>164</sup> Ebenda, S. 543.

<sup>165</sup> René Pollesch, "Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina", a.a.O., S. 197.

überqueren. Der Schauspieler steht völlig verängstigt am Straßenrand und wartet immer auf eine Gelegenheit ihren Aufforderungen nachzukommen. Als Zuschauer blickt man gebannt auf diese Filmszene, während Volker Spengler in seiner Rolle als Regisseur, mittlerweile am Technikpult und damit in räumlichen Abstand zu den übrigen Darstellerinnen, in diese Filmsequenz das Spiel der Darsteller hinein projiziert. Er lenkt Sophie Rois mit seinen Anweisungen nun über diese stark befahrene Film-Straße. Spengler spricht dabei rudimentär den Text des Regisseurs von *Bowfinger* nach, wie Sophie Rois andeutungsweise die Repliken des Filmsschauspielers zugeordnet werden:

V: So, und jetzt musst du da rüber!

S: Wo rüber jetzt?

V: Über die Autobahn und wir filmen das.

S: Neinneinnein. Das mach ich nicht!

V: Doch, das sind alles erfahrene Stuntleute hier.

S: Ich geh da nicht rüber!

V: Doch. Wir drehen das sofort mit. Du gehst jetzt rüber! (CR, S. 49 f.)

Diese Filmsequenz, die in ihrer ironischen Übertreibung der Arbeitsbedingungen eines Darstellers den hyperbolischen Sprachbildern Polleschs ähnlich ist, wird mit der live Spielszene über die Repliken und die Gesten von Rois und Spengler zusammen geschnitten. Das heißt zusammen schneiden muss es schließlich der Zuschauer, der seinen Blick teilen muss zwischen dem zweidimensionalen Illusionsmedium Film und dem unmittelbaren und im dreidimensionalen Raum stattfindenden Spiel der Darsteller. Er muss im Kopf die beiden Medien miteinander in Verbindung bringen und sein Vorstellungsvermögen einsetzen, um diese Form der Transformation vorzunehmen.

Diese Form der "mentalen" Montage ist gleichzeitig eine Übertreibung von Polleschs eigenen ästhetischen Mitteln. Die Montage von intertextuellen und intermedialen Versatzstücken wird dem Zuschauer wahrhaft vorgeführt. Und vorgeführt wird auch, was Thema des Stückes ist, die Einfühlung der Darsteller in ihre Rollen. Ein kritisiertes Vermögen, was Sophie Rois jedoch erwartungsgemäß umstandslos gelingt und der Zuschauer durch das Einbringen seiner ästhetischen Erfahrung vollenden muss. Aber es ist fast noch komplexer, dieses Verhältnis von Film-Fiktion und Theater-Fiktion. Wenn in *Bowfinger* dem Darsteller von seinem Regisseur klar gemacht wird, dass es sich bei dem vorbeirasenden Verkehr lediglich um von Stuntleuten gesteuerte Autos handelt, dann ist das eine Lüge, die seinen Darsteller zu einer

Aktion ermutigen soll, die er im realen Leben, um das es sich ja handelt, nicht ausführen würde. Im Film werden auf der Ebene der Darstellung bereits zwei Wahrnehmungen von Realität vermischt. Auf der Ebene der Rezeption des Films ist dem Zuschauer klar, dass diese Autobahndarstellung zwar echt sein kann, die Autobahn jedoch nicht wirklich von dem Darsteller überquert wird, da dieser in das Geschehen hinein geschnitten wird. Nun wird auf der Bühne diese Autobahnscene dem Theaterrezipienten gezeigt als ein Stück Bühnenrealität von Myrtle Gordon (Sophie Rois), Volker Spengler und Caroline Peters. Dabei läuft im Rücken der Darsteller die Szene, die also für die Zuschauer als Fiktion ausgestellt wird. Es ist ein Spiel mit dem Spiel, in dem sich die verschiedenen Realitäten und hergestellten Fiktionen immer wieder ineinander verschränken.

Wird in der Filmproduktion die Illusion des Überquerens der Autobahn durch Schnitte ermöglicht, wird das Ereignis auf der Bühne durch die parallele Darstellung der Leinwand-Szene und des Spiels der Darsteller gerade als getrennt-konstruierter Vorgang enttarnt und gleichzeitig durch die Fähigkeit des Zuschauers, diese Szene auf der Ebene der Darstellung oder des Plots zu verstehen, in die Filmszene hinein geschnitten. Es ist eine Szene, die Illusion und Wahrnehmung im Film mittels Bühnenfiktion sezierend darstellt. Sie endet hinter dem Technikpult – wo sonst. Das Technikpult mit den darauf stehenden Apple-Laptops und den irgendwie unsicher wirkenden Technikern steht im Kontrast zu der eben noch mit verbalen und gestischen Zeichen evozierten bedrohlichen Situation.

### **Von Körpern und Texten**

Es sei noch einmal an ein Zitat von Rancière erinnert, das weiter oben schon erwähnt worden ist: "Die politische Tätigkeit ist jene, die einen Körper von dem Ort entfernt, der ihm zugeordnet war oder die die Bestimmung eines Ortes ändert."<sup>166</sup> Die Betrachtungen der sprachlichen Eigenwilligkeiten oder vielmehr der eigenwilligen Kunstsprache Polleschs insgesamt führt mich noch einmal zurück auf die sprachtheoretischen Ausführungen Rancières, die ich nun auf die produktionsästhetische Ebene der Arbeit Polleschs anwenden möchte. Auch auf die Gefahr hin, Rancière ein wenig zu überdehnen, erscheint es mir sinnvoll, mit ihm noch einmal explizit darauf hinzuweisen, aus welchen Materialquellen Pollesch in seinen Inszenierungen schöpft. Ob es sich um Dietmar Daths Überlegungen zum Darwinismus (*Darwin-Win & Martin Loser-Drag King und Hygiene auf Tauris*, UA 25.04.08, Volksbühne Berlin), Agambens Auseinandersetzungen mit dem Konzept der

---

<sup>166</sup> Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, a.a.O., S. 41.

Biopolitik oder Katja Diefenbachs filmtheoretische Betrachtungen zu Rainer Werner Fassbinder handelt – alle diese Themen sind Material, das Pollesch in seine Sprache und theatrale Darstellungsformen transformiert, genauer: sie sind textuelles Material, das zunächst nur dem lesenden Rezipienten zugänglich war. Auch wenn ich Rancière damit weit auslege, möchte ich nun behaupten, dass auf dieser Ebene Polleschs politische Arbeit darin besteht, diese Texte aus der für sie vorgesehenen Form herauszulösen. Den Vorgang, den Rancière mit "Entfernen" beschreibt, verstehe ich als eine wahrnehmbare Bewegung, als eine Verschiebung, als ein Ereignis, das die Ordnung dadurch stört, dass man plötzlich auf etwas stößt, das man dort bisher nicht wahrgenommen, ja nicht erwartet hat.

Was folglich auch hier zum Tragen kommt, ist ein ästhetisches Paradigma und eine verfremdungstechnische Methodik, die alle Zeichensysteme in Bewegung setzt und gegeneinander austauscht. Nichts und niemand bleibt an seinem angestammten Platz, Blick- und Hörgewohnheiten werden während der Inszenierung durch andauernde De- und Rekontextualisierungen irritiert, durch Tausch und Austausch der Medien, Materialien und Gegenstände getäuscht. Das Rotationsprinzip der Darsteller ist dabei nur das augenscheinlichste Verfahren. Bezieht man dieses Verfahren auf die von Pollesch verwendeten theoretischen Quellen kann man sagen, dass diese in ihrer ursprünglichen Rezeption ebenso auf kulturellen Gewohnheiten und bestehenden Ordnungen beruhen. Wir gehen ja in der Regel davon aus, dass bestimmte komplexe Überlegungen im Printmedium Buch ihren Ausdruck finden und entsprechend rezipiert werden und sind bereit oder darauf eingestellt, diesen Theorien eine bestimmte Sprache zuzuordnen, die nicht der typischen Gesprächssprache entspricht. Eine Schriftsprache eben. Pollesch eignet sich diese Sprache an, wandelt sie in Repliken für seine Darsteller um und löst ihre Zweidimensionalität und damit die Trennung zwischen schriftlicher und gesprochener Sprache auf. In seinen Stücken spricht die zunächst schriftlich fixierte Theorie und gewinnt damit gleichsam eine Stimme. Wenn Schrift, wie manchmal angenommen wird, als solche den Kontext des gesprochenen Wortes transzendiert und damit einen entkontextualisierenden Zug gewinnt (der natürlich die Schaffung eigener Schreib- und Lektürekontexte nach sich zieht), dann rekontextualisiert Pollesch die Schrift und verleiht ihr damit wieder die dialogische Struktur, von der sie sich als Schrift entfernt hat.

Indem er das theoretische Material für die Bühne bearbeitet, setzt er es darüber hinaus auch einer völlig anderen Rezeptionsweise aus. So besteht selbstverständlich eine gewaltige Kluft zwischen dem Rezeptionsvorgang eines theoretischen Textes und der Rezeption eines Theaterabends. Wenn man davon ausgeht, dass die gewohnte Rezeption theoretischer Texte

entweder im Rahmen von Vorträgen stattfindet – die hier aber nicht maßgeblich sein sollen, weil Pollesch auf diese nicht zurückgreift – oder im Rahmen von stiller – kontemplativer und isolierter – Lektüre, so kann man wohl zunächst einmal davon sprechen, dass Pollesch die Präsentationsweise der Theorie revolutioniert hat, indem er ihr Stimmen und Körper verleiht, sie fragmentiert, zu Stücken montiert und eine Sprache daraus entwickelt, die für die Darsteller wie die Zuschauer allemal eine Herausforderung ist, weil sie eben so noch nicht gesprochen und gehört wurde. Anders die Rezeption im Kollektiv des Theaters. Hier lässt man sich von den Reaktionen der anderen beeinflussen. Man bleibt beispielsweise nicht unbeeindruckt vom Lachen anderer Zuschauer, auch dann nicht wenn man die Bedeutung des Geschehens oder soeben Gehörten selbst weniger zum Anlass genommen hätte, darüber zu lachen. Und dies ist ein Phänomen, das gerade auch bei den komplexen Inszenierungen Polleschs nicht zu unterschätzen ist. Denn dem einen Zuschauer mögen die theoretischen Referenzquellen vertraut, dem anderen, selbst wenn er der linken Szene nahe steht, gänzlich neu sein. So mag der eine schmunzeln, weil er erkennt, was hier auf dem Spiel steht, und der andere, weil er die Komik in der Konstruktion und den gerne mitgelieferten Sprachwitz erkennt.

Ambivalent ist dagegen die Glaubwürdigkeit der verhandelten Texte zu beurteilen. Die Objektivität der Studien wird im Theater durch das Medium an sich in Frage gestellt. Die Bühne ist ein Ort, an dem immer auch Fiktion und Verstellung anwesend sind. Einer empirischen Studie, einer (sozial-) wissenschaftlichen Arbeit unterstellt man hingegen so etwas wie nachvollziehbare Faktizität. Pollesch bringt den Text an einen Ort, an dem auf unterhaltsame Weise mit Fiktion gespielt wird. Er schiebt dabei nicht nur den Text an einen anderen Ort, er ordnet auch seine sprachlichen Zeichen neu an, inszeniert die Sprache und lässt aus dieser wahrnehmbare Subjekte entstehen. Ein Element dieser Transformation des theoretischen Sprachmaterials in figurale Aussagen ist der Austausch der Personalpronomina, konkret: das Ersetzen der dritten Person durch die erste und zweite Person. Spricht der theoretische Text über ein "man", einen "jemand" oder schlicht über "die" Hausfrau, "das" flexible Subjekt etc., so verlieren diese Wendungen durch die Anreden des "Ich", "Du", "Mein" oder "Dein" etwas von ihrer Distanziertheit. So bekommen die "Personen", über die im theoretischen Text gesprochen wird durch diesen Austausch der Personalpronomina wieder Körper. Denn bevor beispielsweise die drei Soziologinnen ihre Studien verschriftlichten, waren sie im Zuge ihrer empirischen Arbeit über das Boardinghotel selbst den Menschen nahe, über die sie dann unter dem distanzierenden Bezug auf allgemeine Thesen über Geschlechterdifferenz und Heterosexualität ihre Texte verfassten. Das sachliche

Format, die manchmal undurchdringlich dichte Anwendung spezifischer Terminologie trennt die betroffenen Subjekte von dem, was als ihr Leben beschrieben wird, was eigentlich als wirkliche, als reale Erfahrung geschildert wird, bevor es sich dann in gesellschaftstheoretischen Thesen zusammengefasst findet. Die realen Menschen verschwinden hinter der sprachlichen Verfasstheit der Texte.

Pollesch setzt das Subjekt demgegenüber wieder in seine Kontexte ein und konfrontiert es erneut mit den Situationen seines Alltags. Aus diesem Prozess der Dialogisierung der Theorie entstehen gleichwohl keine psychologischen Figuren. Eher erscheinen die Figuren, die auf diese Weise entstehen, in verfremdeter Form, ein Vorgang, der durch die stimmliche Gestaltung und die weitgehend statische Darstellungsweise der Akteure unterstützt und der erst im Schrei der Darsteller aufgehoben wird. Immer wieder verknüpft Pollesch die erste Person mit Objekten und Ausdrücken, die im außertheatralen Kontext keine Verbindung eingehen. Technisch-ökonomische Terminologie wird etwa direkt mit den Körpern, den Zuständen und menschlichen Eigenschaften verknüpft wie in der verzweifelten Feststellung der völlig übermüdeten Susanne Abelein in *Heidi Hoh II*: "Ich bin Technologie". (HH II, S. 46) Darüber hinaus erfindet er die mehr oder weniger fluiden (Denk-)Figuren – also Subjekte, die theoretische Texte diskursiv darstellen, damit aber zugleich der Theorie einen Innenraum geben. Bei aller verfremdenden Versachlichung der Figuren bleiben die Subjekte Polleschs doch nicht nur äußerlich. Sie sprechen über Zustände ihrer selbst und personalisieren die Theorie, verknüpfen sie mit einer introspektiven Dimension. So entsteht eine eigenartige Mischung aus verkörperter Theorie und theoretisierter Körperlichkeit, die im Theater der Gegenwart kaum ihresgleichen hat und die im Folgenden anhand von Einzelbeispielen genauer erläutert werden soll.

Allgemein lässt sich zunächst sagen, dass das sachlich-theoretische Material im Prozess seiner theatralen Aneignung ganz unterschiedliche Behandlungen erfährt. Da werden mal Passagen extrem kondensiert, andere werden durch Wiederholung ausgedehnt, unterschiedliche Textabschnitte werden miteinander kombiniert und Ergebnisse und Erkenntnisse aus den Texten mit erfundenen Begriffen zusammengefasst. Der Text erhält einerseits performative Qualitäten – die Darsteller handeln durch ihre Repliken, deren Sätze nicht selten auch noch mit so kleinen Worten wie "da", "hier" oder "jetzt" gespickt sind. "Du bist in diesem Hotelzimmer und du suchst nach der Mini-Bar, aber da ist keine", sagt die Darstellerin Nina Kronjäger, während sie in der Sprechszene mit Christina Große und Claudia Splitt lediglich auf einem drehbaren Bürostuhl sitzt. Keine Suche, keine Minibar. (IdZ, S. 2) Andererseits gewinnt der Text durch (herbe) Wortspiele – "Ich bin so fasziniert von deiner Schönheit und

wie pünktlich du sie hier vorbei schiebst. Ich komme mir vor wie ein Bahnhof, wenn ich deine schöne Fresse treffe, und ich versteh auch meistens nichts weiter als das." (LS, S.46) – und das Spiel mit dem (entlarvenden) Klang der Sprache poetische und sinnliche Dimensionen: "Und wenn ich leben will, geschieht das mit dem Wissen des Roten Kreuzes, oder dem VERWALTUNGSWISSEN DES ROTEN KREUZES!" (LS, S.41) Anhand von Einzelanalysen möchte ich diese Materialbearbeitung, von der ich behaupte, dass ihr bereits durch eine geschickte Auswahl eine politische Dimension zukommt und ihre szenische Realisation darstellen. Beginnen werde ich mit einer beeindruckenden Szene, mit deren Hilfe sich auch exemplarisch zeigen lässt, wie ein einzelner kleiner Satz in einem mehrseitigen Aufsatz und innerhalb eines ausführlichen Buches plötzlich einen enormen theatralen Platz einnimmt und zum zentralen Thema eines Monologs wird, so dass sich der gesamte Themenkomplex und die Argumentationsstruktur darin geschickt kondensieren lassen. Eine Folge dieses Kondensationsprozesses besteht darin, den unterdrückten Subjekten der Theorie auf diese Weise eine Stimme zu geben und ihr Schicksal somit ästhetisch und politisch verhandelbar zu machen.

### **Beispiel 1: Vierzig Jahre keinen Schlaf**

In dem schon mehrfach genannten Band aus dem linken Berliner b-books Verlag *Reproduktionskonten fälschen!* befindet sich ein Aufsatz der englischen Geographieprofessorin Doreen Massey. Sie untersucht darin die Gründe für die signifikant hohen Arbeitsanforderungen und langen Arbeitszeiten in der Hochtechnologiebranche und kommt nach der Erwähnung diverser Gründe, die den betroffenen Branchen immanent sind, und nach der Auswertung und Interpretation der Aussagen der Angestellten zu dem Schluss, dass diese ihre Arbeit zunehmend lieben und glorifizieren. Das liegt nach Massey aber auch daran, dass gerade die Berufe der Hochtechnologiebranche trotz einer gewissen emotionalen Markierung stark männlich codiert sind: "Sich diesen Jobs verbunden zu fühlen, steht in engem Zusammenhang mit deren wissenschaftlichem Charakter. Es ist für diese Arbeit notwendig, Rationalität und Logik einzusetzen."<sup>167</sup> In einer Grafik hat Massey Zitate von Angestellten zusammengetragen, deren Aussagen sie bewertet.<sup>168</sup> Unter der Grafik steht, kursiv gesetzt, der Kommentar: "Enthusiasmus führt zu langen Arbeitstagen." In den Zitaten begründen die Angestellten ihre langen Arbeitszeiten alle mit einem enormen Interesse an

---

<sup>167</sup> Doreen Massey, "Männlichkeit, Dualismen und Hochtechnologie", in: Pauline Boudry et al. (Hg.), *Reproduktionskonten fälschen!*, Berlin 1999, S. 36-63 (hier S. 38 und S. 41).

<sup>168</sup> Ebenda., S. 39.

ihrer Tätigkeit und ihrer Firma. Das Zitat, das sich Pollesch für seinen Text *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* heraus greift, ist die Aussage eines leitenden Managers einer Hochtechnologie-Firma. Pollesch isoliert aus dieser ohnehin sehr kurzen Aussage einen einzigen, nämlich den letzten Satz, der lautet: "Sie [die Angestellten] sehen so aus, als hätten sie in den letzten 40 Jahren keinen Schlaf gehabt."<sup>169</sup>

Dieser "kleinste Teil" eines komplexen Aufsatzes wird nun von Pollesch so verändert, dass er zur Wirklichkeit seiner Figuren wird. Ich gebe die entscheidende Passagen wider:

S: Du arbeitest in Hochtechnologie-Jobs in diesem Gentechnik-Hotel und du hast...

R: In den letzten vierzig Jahren keinen Schlaf mehr gehabt.

A: Das sind so viele Räume und in jedem fühlst du was anderes.

R: Da sind so viele Räume und nicht in jedem kannst du was fühlen.

S: Zum Beispiel in der Sphäre der Sinnlichkeit in deinem Büro-Suite-Hotel, da kannst du nichts fühlen!

A: WO VERDAMMT DANN? Warum ist es so schwer in dieser Welt was zu fühlen. Gleichzeitig was zu fühlen und einer verdammten hochqualifizierten Arbeit nachzugehen. Warum ist das so schwer?

R: Ich weiß nicht, vielleicht solltest du aufhören einer hochqualifizierten Arbeit nachzugehen, VIELLEICHT IST ES DANN NICHT MEHR SCHWER.

Clip: S: (ins Mikro) Du schläfst nicht und du kannst nicht schlafen und du träumst nicht und du bist kein Mensch mehr. Du schläfst nicht und du nimmst nur Sachen ein und du schläfst nicht und du bist in prekären Arbeitsverhältnissen. Du schläfst nicht und du bist eine Nutte in diesem Haus und diese Arbeit frisst dich auf. Du schläfst nicht und du arbeitest nur und du bist eine Hure in diesem Nacht-Club. Und irgendwie kann das ja gut sein. Aber nicht JETZT! Ich will schlafen. Ich will endlich einschlafen. Ich will mal wieder ein Auge zu machen. Nur eins. BITTE! Ja, gut. Das ist eine feine Arbeit und ich bin motiviert. Ich bin ziemlich motiviert. [...] Aber ich muss auch mal schlafen. Ich bin auch nur ein Wolf. Und Wölfe müssen schlafen. Ich bin auch nur ein Wolf. (HH II, S. 46)

Zunächst einige lose Beobachtungen: Das "Ich" und "Du" tritt an die Stelle eines anonymen, beliebigen "sie" oder "er". Doch wird nicht nur aus dem anonymen Heer der Angestellten ein einzelnes Individuum, auch wird ein Perspektivwechsel vollzogen. Nicht mehr ein Manager äußert sich über seine Angestellten, sondern die Subjekte selbst wenden das Zitat auf sich an.

---

<sup>169</sup> Ebenda.

Auffällig ist auch, dass das "als ob" in der Aussage des Managers auf der Bühne wegfällt. Was die konkrete Inszenierung dieses Satzfragments angeht, wird es zunächst auf zwei Darstellerinnen aufgeteilt und dann das zentrale Thema des Monologs einer Darstellerin (Susanne Abelein). Der Bühnenraum ist dabei zweigeteilt wie die Struktur der Inszenierung. Es gibt eine Proszeniumsbühne, auf der die meisten Dekorationselemente aufgebaut und die Requisiten versammelt sind. Auf dieser erhobenen Ebene finden die Clips statt. Vor der Proszeniumsbühne sind die Sprechpositionen der Darstellerinnen, drei dreistöckige Matratzentürme situiert. Diese hellen Kunstleder-Sitzpolster-Türme sind der Ort, an dem die Sprechszenen stattfinden und die Clips ihren Anfang nehmen oder beendet werden. In ihren Repliken, die sich mal wie in einem Gespräch aufeinander beziehen, mal chorisch fortgesetzt und von den Darstellerinnen in der Sprechszene in dem gewohnten Sprachduktus vorgetragen werden, finden sich Anteile aus verschiedenen Aufsätzen der Bände *Reproduktionskonten fälschen!* und *sexuell arbeiten* amalgamiert. So werden die Auseinandersetzungen Doreen Maseys mit den Gründen für die enorm langen Arbeitszeiten in der Hochtechnologiebranche mit den Beobachtungen Arlie Hochschilds zum Alltag berufstätiger Mütter in heterosexuellen Beziehungen und der dabei erfahrenen Umkehrung der Sphären Arbeit und Zuhause gekoppelt. Darüber hinaus finden sich in diesem Pollesch-Text auch Anteile der Studien von Renate Lorenz und Pauline Boudry zu prekären Arbeitsbedingungen und den Rollenzuweisungen, die mit der Arbeit in einem Hotel, das als Büro-Suite fungiert, einhergehen. Zitiert seien hier nur zwei Repliken: S (Susanne Abelein): "Du sitzt in diesem Büro-Suite-Hotel und kannst den Augenblick nicht ertragen. Du sitzt in diesem Labor und entschlüsselst Gensequenzen." (HH II, S. 67) Oder die Replik, die im Rollenbuch, aus dem ich zitiere, Anja Schweitzer spricht: "A: ICH BIN AUF DER SUCHE NACH WIRKLICHKEITSRÄUMEN UND DER IST NICHT HIER! Da ist nur dieses Hotel, in dem ich arbeite und herumhänge und korrespondiere, und Zimmermädchen, die mir den Bereich des Emotionalen erhalten. Aber das kommt mir alles so unwirklich vor." (HH II, S. 67)

Durch Begriffskonstruktionen wie "Gentechnik-Hotels" werden diese verschiedenen wissenschaftlichen Texte einerseits miteinander verklammert wie sie auch ihr begriffliches Konzentrat bilden. Es sind diese originellen bildlichen Begriffe, mit denen die totale Verdichtung der Inhalte erreicht wird. Es sind zudem Worterfindungen, außer das sie von den Inhalten theoretischer Texte inspiriert sind, haben sie kein Denotat in unserer Sprache.

Die Sprechsituation: Die Darstellerinnen sitzen auf ihren kunstledernen, rechteckigen Sprechpositionen. Ihre Repliken geben sie in dieser Sequenz als hochqualifizierte Angestellte in der Hochtechnologiebranche aus. Sie bearbeiten gerade die Unvereinbarkeit von privaten

Gefühlen mit ihrer beruflichen Position, als Pollesch das erste Mal das Materialfragment verwendet und die lapidare vergleichende Beschreibung des Managers zu einer Tatsache wie auch einem Science Fiction-Element ausbaut (Gentechnik-Hotel). Diese Zusammenstellung der Hochtechnologie-Jobs mit dem konstruierten Begriff der Gentechnik-Hotels lässt mit der Begriffsschöpfung einen unwirklichen und unwirtlichen Ort entstehen. Pollesch folgt dabei den Aussagen der Aufsätze, wenn er die Gefühle und das Soziale von den Subjekten abspaltet, so dass diese 'Arbeitszombies' wie ein Destillat übrig bleiben. Die Gefühle werden, so könnte man thesenorientiert feststellen, entfernt, um die Zustände, die Orte und die Subjekte desto besser erscheinen zu lassen. Dieser kalten Welt werden nur die Schreie der Darstellerinnen entgegengestellt. Alle drei Darstellerinnen tragen Kleidung, als zögen sie an einem Abend von Club zu Club. Silbrige und weiße Oberteile, die mal mehr, mal weniger Haut zeigen, aus glänzenden Materialien die Hosen, die Stiefel spitz und hochhackig. Ihre äußere Erscheinung führt erwartungsgemäß nicht zu dem Bild der Angestellten in "hoch bewerteten Jobs", stützt aber durch die Farbgestaltung und die Ausstrahlung der Stoffe die Sterilität und Künstlichkeit der Umgebung, die Pollesch auf der sprachlichen Ebene erzeugt.. Susanne Abelein verlässt schließlich den 'Diskurs-Chor'. Sie steht auf und geht Richtung Bühne, wo die Handlungen, die Clips, stattfinden. Die Proszeniumsbühne lässt durch ihre Ausgestaltung an ein Autohaus denken, wo sich kühle Rationalität/Männlichkeit und erkaltete Emotionalität/Weiblichkeit eigentümlich paaren. Pollesch transponiert diese gesellschaftlichen Strukturen immer wieder in seine ironischen Sprachbilder und Sprachspiele, die durch ihre Auslassungen wie Skizzen eines Comics wirken: "Frauen zeigen Autos, aber sie liegen nie drunter" (HH II, S. 40) oder "Susanne: Sie ist ein verschlossenes Model. Anja: Verschlossene Auto-Models." (HH II, S. 50) Mit ihrer Loslösung aus der Sprechsituation setzt Musik ein. Es ist eine instrumentelle Musik, die durch ihre rhythmische Leichtigkeit den verbalen Zeichen entgegen gesetzt ist. Abelein klettert auf die Proszeniumsbühne und spricht mit angespannter, schneller, aber gleichmäßiger Stimme ins Mikro.

Sie geht während ihres Monologes im schnellen Schritt pausenlos von einer Bühnenseite auf die andere. Ihr Oberkörper ist leicht nach vorne geneigt, ihr Blick auf das Mikro oder den Boden gerichtet. Ihre Sprechgeschwindigkeit ist, ihrem Lauftempo angepasst sehr hoch und wirkt sehr hektisch. Sie hält das Mikro dicht vor den Mund. Kaum hat sie auf der einen Seite eine bestimmte Höhe erreicht, dreht sie um, als wäre sie gegen einen unsichtbaren Widerstand gestoßen. Die Musik im Hintergrund spült ihre Worte weich, lässt ihre Worte und ihren Gang manchmal wie eine Moderation bei einer Verkaufsveranstaltung oder wie eine Durchsage in

einem Warenhaus wirken. Doch dieser Eindruck ist nur wie ein Aufblitzen, etwas das irgendwie mitschwingt in der Anordnung der Zeichen. Diese widersprüchliche und mehrschichtige Anordnung korrespondiert mit der Konstruktion der Repliken, die immer auch als Zwiegespräch angeordnet sind. Manchmal richtet sie ihren Blick leicht in den Zuschauerraum und scheint ihren verzweifelten Appell an die Zuschauer zu adressieren, als seien diese mehr als Teile einer Absprache, als sei von ihnen Hilfe zu erwarten. In diesen Momenten blitzt doch so etwas wie eine psychologische Ausgestaltung einer Rolle auf. Doch bleibt die Stimme dem Körper fern und die Figur bleibt somit unvollständig.

Die Darstellerin wechselt während ihres Monologs vom "Du" zum "Ich" und wieder zum "Du", und gemeint sind damit nicht etwa zwei miteinander kommunizierende Personen, sondern das eine und das andere Ich der einen Person. Die Entfremdung vom Selbst wird als Dialog-Situation mit sich selbst dargestellt. Die Stimme wird durch das Mikro, vom Körper entfernt und verstärkt. Im Raum erklingt nun eine verfremdete, eine dem Sprecher selbst fremde Stimme.

Zweimal lässt Susanne Abelein ihren Gefühlen freien Lauf, lässt das Mikro sinken. Schreit JETZT und ein wenig später BITTE! Dabei scheint sich diese flehentliche Bitte um Schlaf ebenfalls an ihr eigenes entfremdetes Selbst zu richten. Jenes Selbst, das Pollesch ständig in seinen Texten durch die Ausrufesätze zitiert. Dann setzt sie ihren atemlosen, repetitiven Monolog fort und verlässt schließlich bei den Worten "Entweder man arbeitet da und schreibt E-Mails" die Bühne, setzt sich auf ihren Matratzenturm und fällt mit dem Oberkörper nach hinten auf die Fläche der Matratze. Den Arm mit dem Mikro von sich gestreckt. Als sie sich noch einmal erhebt, um auf die schreiend hervorgebrachte Replik Elisabeth Rollis zu antworten: "BETTEN SIND ORTE ERHÖHTER AUFMERKSAMKEIT. UND DAS HALTE ICH NICHT MEHR AUS!", benötigt sie ihr Mikro nicht. (HH II, S. 47) Der Schrei erreicht ohne technische Verstärkung den Raum der Zuschauer. Es ist die unverstellte Stimme der Darstellerin. Diesen Schrei, der die Wörter noch zu formen in der Lage ist, muss sie dennoch tief aus ihrem Körper holen, richtet sie sich mit nach hinten gebeugten Oberkörper gegen Bühnendecke. Es ist als ob ihr Körper der Rückstoßbewegung des Atems, des kräftigen Luftholens nachgebe. Dann fällt sie ein zweites Mal haltlos auf ihren Matratzenturm und bleibt liegen. Erst in diesem erschöpften und verstummenden Loslassen löst sich für einen kurzen Moment ein, was sie ruhelos wandernd ersehnte.

Ob schon vor dem Satz "Ich bin auch nur ein Wolf" die kinesischen Zeichen der Darstellerin an ein Tier in Gefangenschaft mit Hospitalismus denken ließen, kann man, kaum ist die Analogie ausgesprochen, nicht mehr sagen. Die Analogie zu einem in Gefangenschaft

lebenden Tier, das zwanghaft umherstreift, wird sowohl durch die kinesischen Zeichen der Darstellerin als auch durch die sprachlichen Zeichen hergestellt und scheint inspiriert durch die Feststellung Masseys, dass es wohl auch das "Ergebnis verschiedener Zwänge" ist, die zur Glorifizierung langer Arbeitstage führt.<sup>170</sup> Die Beschreibung "Ich bin auch nur ein Wolf" wiederum ist unschwer als die modifizierte Redensart "Ich bin auch nur ein Mensch" zu erkennen, die in unserer Sprachgewohnheit üblicherweise dann angewendet wird, wenn man sich von etwas überfordert fühlt. Hingegen steckt in jedem Mann ein Wolf, wie es eine andere Redensart will. Mit dieser mythischen Weisheit, ist auch die Vorstellung von der immer durch die Begehrlichkeiten des Mannes gefährdeten Weiblichkeit verborgen, so dass das Thema der heterosexuellen Beziehungen aufgerufen wird. Und schon befindet man sich mittels eines Satzes wieder im Textzusammenhang Masseys, der es um diese dualistischen Strukturen von Männlichkeit und Weiblichkeit geht, um die damit verbundene Firmenethik und gelangt so ebenfalls erneut zu Polleschs Auseinandersetzung mit der Konstruktion der Geschlechter. Der Mann, "der Wolf" also, der sich in der Hochtechnologiebranche ansiedelt, weil eine bestimmte Form der Männlichkeit mit seiner Tätigkeit verbunden wird, der sich auslaugen lässt, stellt schließlich fest: "Ich bin voller Technologie, die ich einfach gefressen habe. Ich bin Technologie. Und ich bin eine Tablette." (HH II, S. 46)

Die Wolf-Mensch-Verbindung evoziert über diese mögliche mythologische Verknüpfung jedoch noch ein weiteres Themenfeld. Ich spiele auf Agambens Auseinandersetzung mit der Figur des *homo sacer* in seinem gleichnamigen Buch an, das auf die Figur des Werwolfs rekurriert und ihn als hybrides Wesen, als Wolfsmensch, einführt: "Der Werwolf", so heißt es bei Agamben, "der sich im kollektiven Unbewußten als hybrides Monster, das, halb Mensch, halb Tier, halb in der Stadt und halb in der Wildnis lebt, niederschlagen sollte, ist also ursprünglich die Figur dessen, der aus der Gemeinschaft verbannt worden ist."<sup>171</sup> Mit dem *homo sacer* beschreibt Agamben jene widersprüchliche Figur aus dem archaischen römischen Strafrecht, die getötet, aber nicht geopfert werden darf. Er wird als heilig bezeichnet und doch darf ihn jeder töten, ohne sich strafbar zu machen; der *homo sacer* ist damit ein "Grenzbegriff der römischen Gesellschaftsordnung".<sup>172</sup> Es soll hier gar nicht darum gehen, ob Polleschs' Assoziationen den jeweiligen Texten gerecht werden oder ihre theoretischen Gehalte angemessen erfassen. Wenn sich Susanne Abelein als Wolf bezeichnet, dann tut sie das in einem Assoziationszusammenhang, in dem damit tatsächlich so etwas gemeint sein kann wie ein Wesen, das aus der Gemeinschaft verbannt ist. Insofern scheint Pollesch mit seinem

---

<sup>170</sup> Doreen Massey, "Männlichkeit, Dualismen und Hochtechnologie", a.a.O., S. 38.

<sup>171</sup> Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002, S. 115.

<sup>172</sup> Ebenda, S. 83.

Verweis auf den Wolf in dem Monolog Agamben zu folgen, aber er vermischt diese Assoziation mit den Überlegungen Masseys, die in den von ihr beschriebenen männlich codierten Hochtechnologietätigkeiten eine Abspaltung von möglichen anderen Seiten des Lebens (Vernunft/Nicht-Vernunft und Transzendenz/Immanenz) am Wirken sieht.<sup>173</sup> In dieser Abspaltung eines Teils des Lebens vom Rest des Lebens, womit unter anderem die nicht arbeitsbezogene Sozialität des Menschen gemeint ist, sieht Massey das eigentliche Problem, das auch zur Ausbildung verschiedener Identitäten führt. Pollesch stellt ein Subjekt dar, das, ruhelos und getrieben von dem dringenden Bedürfnis nach Ruhe, das Bett zum Sehnsuchtsort stilisiert. Die Getriebenheit wird auf der sprachlichen Ebene durch die häufige Verwendung der Konjunktion "und" unterstützt. Während es die Unternehmensperspektive ist, dass sich das Subjekt in seiner Arbeit selbst verwirklicht, stellt die Darstellerin Susanne Abelein fest, dass sich die Arbeit vielmehr in ihr verwirklicht: "Ich bin Technologie. Und ich bin eine Tablette." Sie ist, wie sie diese Überlegungen weiter variierend präzisiert, "voller Technologie". (HH II, S. 46) Eine zynische, aber wortwörtliche Übersetzung dafür, dass einem (nur) die Arbeit "ausfüllt". In diesem von Pollesch wiederholt angewendeten sprachlichen Verfahren der ungewöhnlichen Verbindung des Subjekts mit technischen Objekten oder mit unterschiedlichsten Institutionen – "Ich bin ein Bordell" oder auch mit Gebrauchsgegenständen: "Sie arbeitet als Tisch" –, die mal tragisch, mal absurd, mal humorvoll wirken, wird jede anschauliche Form der Repräsentation vermieden, die die tragische Situation der Figuren mit den Bildern der außertheatralen Realität verbinden könnte. So werden hier die scheinbar enthusiastischen Arbeitseinsätze der Angestellten als innerer Konflikt des Subjekts entlarvt. Die Figuren folgen mit ihrem intensiven Arbeitseinsatz unbewusst diesen mehr oder weniger transparenten dualistischen Strukturen und Normen, die, wie Massey feststellt, schon lange in der Gesellschaft vorhanden sind, nun jedoch vom Arbeitgeber systematisch ausgenutzt werden. Die Selbstverwirklichung, die Erlangung einer Übereinstimmung der Subjektivität mit dem, was man tut, erweist sich als Fremdbestimmung. Diese erzwungene Freiwilligkeit wird durch das ruhelose Umherlaufen und die sprachlichen Wiederholungen anschaulich. Anstatt zu schlafen und ihrem eigentlichen Wunsch nachzugeben, rennt die Darstellerin hin und her und wiederholt diesen Wunsch noch, obgleich ihm auch damit performativ widersprochen wird. Pollesch folgt innerhalb dieses Schlafmonologs der Argumentation Masseys. Die Ausbeutungsverhältnisse, die auf die Subjektivität zielen, beschreibt er mit den (Berufs-)Bildern, die er längst für sich als

---

<sup>173</sup> Doreen Massey, "Männlichkeit, Dualismen und Hochtechnologie", a.a.O., S. 41 ff.

metaphorische Umschreibung für die totale Selbst-Ausbeutung etabliert hat – die Hure, die Nutte und überhaupt all jene Subjekte, die sich selbst verkaufen.

### **Beispiel 2: Aber ich bin ja nicht gern Zuhause**

Ich möchte noch einen anderen Abschnitt aus der Inszenierung *Heidi Hoh II* vorstellen, in dem Pollesch sich offensichtlich auf einen weiteren wissenschaftlichen Text aus dem Buch von Boudry, Kuster und Lorenz bezieht. Darin beschreibt die amerikanische Soziologin Arlie Hochschild in ihrer empirischen Arbeit unter anderem den Alltag der berufstätigen Mütter Gwen Bell und Linda Avery. Ich zitiere Hochschild ausführlicher:

"Ich bin zu einer Schlussfolgerung gekommen, die ich zu Beginn der Untersuchung nicht vorausgesehen habe: nämlich, dass die Arbeit zu einer Art 'Zuhause' geworden und das Zuhause zu 'Arbeit'. Die Bereiche Zuhause und Arbeitsplatz haben nicht zu verschwimmen begonnen [sic!], wie uns ein Allgemeinplatz glauben machen will, sondern sie tauschen die Plätze. [...] Aber neue Managementtechniken, die das Leben des Unternehmens beherrschen, haben dazu geführt, den Arbeitsplatz in einen sozialen Bereich zu verwandeln, der 'persönlicher' ist und mehr Anerkennung bietet. Zu Hause ist inzwischen die Scheidungsrate angestiegen und die emotionalen Anforderungen sind verwirrender und komplexer geworden.<sup>174</sup>

Hochschild zitiert auch Eltern:

"Das Baby ist noch wach. Der Kleine hätte schon vor zwei Stunden im Bett sein sollen, und das regt mich auf. [...] Meine Tochter kommt zur Tür und beklagt sich als erstes über irgendwas, das ihr Stiefvater gesagt oder getan hat [...] Mein Mann ist im anderen Zimmer und brüllt zu meiner Tochter rüber: 'Tracy, ich habe nie Zeit, mit deiner Mutter zu reden [...].'  
'Gewöhnlich gehe ich zu früh zur Arbeit, um von zu Hause wegzukommen. Wenn ich ankomme, sind schon Leute da, die warten. Wir setzen uns hin, reden und machen Witze.'<sup>175</sup>

Hier nun, was Pollesch aus diesen Verweisen macht: "Susanne: Und es nimmt viel meiner Zeit ein. Aber ich bin ja gar nicht gerne Zuhause. Ich arbeite viel lieber in meinem Büro als

---

<sup>174</sup> Arlie Hochschild, "Bei der Arbeit zu Hause", in: Pauline Boudry, Brigitta Kuster und Renate Lorenz (Hg.), *Reproduktionskonten fälschen!*, a.a.O., S. 69.

<sup>175</sup> Ebenda, S. 70.

Zuhause. Da sind Leute, die mich verstehen, und nicht meine verflochtenen Kinder, die herumbrüllen." (HH II, S. 72) Der Absatz wird zu einer Replik verknüpft, in der explizit ausgesprochen wird, was sich zwar unschwer aus den Aussagen der Frauen herauslesen lässt, doch niemals mit dieser Radikalität ausgesprochen wird. Pollesch bricht ein Tabu, indem er das unterste Register der Beschimpfung zieht und es im Zusammenhang mit der Mutter bringt deren Emotionalität im familiären Alltag eingefordert wird. Der Tausch der Sphären wird durch diese Begrifflichkeit förmlich hörbar. Der von Susanne gesprochene Satz, dass sie nicht gerne Zuhause sei, entspricht dabei einer Interpretation oder Übertreibung der Aussagen der von Hochschild befragten Frauen, denn keine der Frauen in Hochschilds Studie spricht so offen ihre Abneigung gegen das Zuhause aus. Die Rede von Susanne "Aber ich bin ja nicht gern Zuhause", nimmt die Aussage "Gewöhnlich gehe ich zu früh zur Arbeit, um von zu Hause wegzukommen" auf und stellt sie in ihrer Konsequenz dar. Was in den Interviewpassagen von Hochschild wenigstens noch wie ein, sagen wir, verstohlener Konflikt wirkt (die Mutter schleicht sich sozusagen von zu Hause fort), wird bei Pollesch vereindeutigt. Gerade dadurch aber eröffnet sich die Möglichkeit, den Konflikt zwischen Privatheit und Beruf, den die von Hochschild befragten Frauen gar nicht immer explizit als solchen erfassen, obgleich er ihr Leben irgendwie betrifft, im Subjekt zu verdichten und dadurch noch einmal wenigstens ästhetisch verhandelbar zu machen. Während die Mutter bei Hochschild einfach das Zuhause verlässt, tragen Polleschs Figuren Zuhause und Beruf gleichsam in sich und bemerken den Konflikt, spüren ihn an sich, ja leiden sogar an ihm. Eine andere Sequenz von Hochschild soll deutlich machen, was ich damit meine. Hochschild schreibt: "Da kann es sein, dass eine berufstätige Mutter beispielsweise ihren Söhnen abends vorliest und sich ständig bemühen muss, nicht an die Emails und Memos zu denken, die sich bei ihr im Büro anhäufen."<sup>176</sup> Pollesch kommt wiederholt auf das Phänomen der E-Mails zurück:

"Susanne: Ich sitze an meinem Schreibtisch in dieser Firma und bringe virtuell mein Baby ins Bett, mit der Hilfe eines Babysitters, weil ich irgendwie genug Geld habe, man braucht irgendwie Geld. Ich sitze am Strand im Urlaub und schreibe Emails an meine Kolleginnen, aber die E-mails haben nichts mit dem BETRIEB zu tun. Ich schreibe ihnen nur, dass ich an sie denke, und zwar DIE GANZE ZEIT!! Ja, gut, ich bin irgendwie freundlich, aber ich hatte das Gefühl, irgendwas an der Situation musste SICH ÄNDERN!" (HH II, S. 77)

---

<sup>176</sup> Ebenda, S. 76.

Und:

"Susanne: ICH MUSS DAUERND E-MAILS AN MEINE KOLLEGINNEN SCHREIBEN! Aber ich kann nicht mehr, ICH KANN NICHT MEHR! Ich sitze an dieser Maschine, die mein Zuhause ist und schreibe und schreibe ... E-MAILS AN MEINE KOLLEGINNEN! Dabei bin ich oft zu emotional, um effizient zu sein. Und auf der anderen Seite, in meinem Betrieb bring ich, von da, dort, wo ich emotional sein könnte, virtuell meine Kinder ins Bett!" (HH II, S. 73)

Und schließlich:

"Susanne: Und ich bin dann immer sehr emotional. Denn ich liebe meine Kolleginnen. ICH LIEBE MEINE KOLLEGINNEN! Und dann bin ich manchmal zu emotional um effizient zu sein. Aber zu Hause bin ich dafür sehr effizient. Ich bring völlig emotionslos meine Kinder ins Bett und erzähle ihnen emotionslos eine Gute-Nacht-Geschichte, von mir aus auch eine sehr traurige, und das ist alles sehr effizient. Und fast könnte man meinen, ich bring sie nur virtuell ins Bett, und dann setz ich mich emotionslos an meinen Computer und schreibe all diese EMOTIONALEN E-MAILS! ICH VERSTEH DAS ALLES NICHT MEHR! Schließlich sind es meine KINDER! Und ich rede mit ihnen, als würde ich irgendwie mit dem Gedanken spielen, sie wegzurationalisieren." (HH II. S. 73 f.)

Bei einem Vergleich dieser Textstellen mit der entsprechenden Stelle im Referenztext fällt zwar auf, wie sehr Pollesch der Logik des Prätextes folgt und Schlüsselworte wie Emotion, Betrieb, Zuhause, Effizienz etc. in seine syntaktische Strategie einbindet, aber es fällt auch auf, dass er diesen Begriff wie schon im Beispiel von "vierzig Jahre keinen Schlaf" Subjektivität verleiht. Wo Hochschild die Umkehrung der Verhältnisse der Sphären Zuhause und Büro konstatiert, sucht Pollesch die Gefühle der darin involvierten Menschen aufzuspüren bzw. in seinem Text und in der Aufführung zum Ausdruck zu bringen und das, wie bereits bemerkt, auf äußerst verdichtete Weise. Durch die Verdichtung und Intensivierung, die Vereindeutigung und auch durch die Emotionalisierung (im Schrei) wird sichtbar und hörbar, was im deutenden Teil der soziologischen Analyse als Wandel der Gesellschaft konstatiert wird, von dem nicht ganz klar ist, ob die interviewten Subjekte ihn auch so empfinden. Dabei sind es an manchen Punkten kleine Verschiebungen, durch die Pollesch das, was die von Hochschild befragten Individuen als ihr Leben ausgeben, in die

Perspektive von Zwang und Fremdbestimmung rückt. So geht die vermehrte Anzahl der zu schreibenden E-Mails nicht auf die willentliche Entscheidung der Subjekte selbst zurück, sondern scheint Ergebnis einer sich verselbständigenden Situation. Die Handlungen der Subjekte sind nunmehr eine Konsequenz äußerer und zugleich verinnerlichter Zwänge, entspringen aber keiner bewussten, willentlichen Entscheidungen des Subjekts mehr. Pollesch übersetzt die auf die Hochschild-Passage bezogene Replik in seinen Text daher mit: "ICH MUSS DAUERND E-MAILS AN MEINE KOLLEGINNEN SCHREIBEN! Aber ich kann nicht mehr. ICH KANN NICHT MEHR!" Die an den Schrei gekoppelte Replik ist verzweifeltes Erkenntnis darüber, dass die, die hier spricht, Kontrolle über ihr Leben und ihre Handlungen verloren und dass sich das Leben ihr gegenüber verselbständigt hat. Es ist nur folgerichtig, dass anschließend sofort der Ausdruck "diese Maschine" folgt; zwar mag hier zunächst einmal der Computer gemeint sein, an dem die Mails verfasst und versendet werden, doch indem er nicht differenziert genannt, sondern mit dem übergreifenden technischen Begriff der "Maschine" bezeichnet wird, sind hier auch negative Konnotationen möglich, die eher Entfremdung hervorrufen. Die Maschine scheint dem Menschen stärker entgegengesetzt zu sein. Umso erstaunlicher, dass sie es ist, die die Verbindung zwischen den Menschen, also ihre sozialen Kontakte herstellt. Über E-Mail werden, wie es Hochschild erfährt, die eigentlichen sozialen und emotionalen Beziehungen abgewickelt. Diesen Widerspruch legt Pollesch bloß, indem er an dieser Stelle den Begriff der Maschine einsetzt. Ebenso vollzieht Pollesch die Erkenntnis Hochschilds vom Tausch der Sphären nach, indem er den Betrieb umstandslos als Zuhause anspricht und entsprechend das Zuhause als Betrieb bezeichnet. So werden auf der sprachlichen Ebene die soziologischen Ergebnisse verarbeitet, indem die Signifikanten einfach ausgetauscht werden, so dass das Zuhause als Betrieb angesprochen wird und *vice versa*. Und doch gibt es bei allen Zwängen einen subjektiven Raum, der sich öffnet. Während er die Figuren mit den Begriffen operieren lässt, wissen sie doch in Ansätzen, wie die Bereiche, von denen sie nun als "Betrieb" und "Zuhause" sprechen, eigentlich gelebt werden. Sie sind also noch in die Lage, ihre paradoxe Situation zu reflektieren, ihr Bewusstsein ist offensichtlich gespalten.

Es ist richtig, der Aufbau der Replik demontiert das mit sich identische Individuum, da der im ersten Satz typographisch markierte Widerstand gegen die von ihr ausgeführte Handlung (ICH MUSS DAUERND ...) nicht wirklich zu Widerstand wird; eher lässt sich die sprachliche Fügung in die sich entwickelnden Verhältnisse feststellen, die durch die scheinbar selbstverständliche Verwendung der jeweils "vertauschten" Begriffe markiert wird. Dennoch können Polleschs Figuren dazu dienen, Konflikte, die real eher strukturell, stumm oder

unverstanden bleiben, Stimmen zu geben, um sie so augenfällig zu machen. Anders als die Mütter und Väter Hochschilds kämpfen die Figuren Polleschs mit ihrem Schicksal. Die Mittel der Verdichtung, Übertreibung und der Vereindeutigung gewinnen dabei bei allem ästhetischen Reiz, den sie auch haben, eine politische Dimension, wenn man anerkennt, dass etwa Übertreibungen dazu dienen, einen Zustand in ein "grelles, bizarres Licht" zu tauchen, so dass dessen "Fragwürdigkeit" deutlich wird.<sup>177</sup> Die theoretisch konstatierten Spannungen der Gegenwart werden bei Pollesch gleichsam auf die Spitze getrieben und gewinnen dadurch eine Sichtbarkeit, die sie im 'realen' Verhalten der Subjekte gar nicht haben. Das wiederum eröffnet den Raum für eine Art Bewusstwerdung oder zumindest für eine Thematisierung der das reale Verhalten der Subjekte prägenden normativen Sicht auf die Wirklichkeit. Um es salopp zu formulieren: Dass das eigene Zuhause oder gar die eigenen Kindern "verfickt" sind, ist eine extreme Wertung, die nachdenklich machen kann und die Aufmerksamkeit auf die sozialen Prozesse lenkt, die zu einer Abwertung familiärer "Reproduktionstätigkeit" führen.

## VI. Das Textsubstrat

Ich möchte nun Strukturmerkmale dessen analysieren, was ich als "Textsubstrat" bezeichne. Es ist bereits erwähnt worden, dass Polleschs postdramatisches Theater ein vertrackt textlastiges ist. Und dieses Wort meint, was es sagt. Der Text ist offensichtlich eine Last für die Darsteller. Darin liegt schließlich auch eine seiner stärksten Wirkungsstrategien. Die Überforderung der Darsteller beim Sprechen jener dichten, syntaktisch völlig ungewohnten, aus heterogenem Sprachmaterial montierten Sätze ist der Überforderung des Publikums beim Zuhören vergleichbar. Welche Eigenschaften besitzt dieser Text, welche Eigenheiten erlauben es, ihn der politischen Lesart zuzuführen, die ich als Faden dieser Arbeit vorschlage? Um eine Antwort auf diese Fragen zu gewinnen, möchte ich zunächst allgemeine Charakteristika des Textsubstrats nennen, um mich dann spezifischeren Themen zuzuwenden.

Das schriftlich fixierte Textsubstrat, das man mittlerweile in den verschiedenen Buchausgaben auch unabhängig von der Inszenierung betrachten kann, ist formal dialogisch angeordnet. Eine Mimikry des Dramatischen auf der Ebene des Textes. Doch den Erwartungen an ein traditionelles Kommunikationsmodell zur Repräsentation eines außerszenischen Dialogs wird, sobald man sich auf die inhaltliche Ebene begibt, gründlich widersprochen. Die Repliken entsprechen nicht dem individuellen Sprechen, wie überhaupt

---

<sup>177</sup> Axel Honneth, "Idiosynkrasie als Erkenntnismittel. Gesellschaftskritik im Zeitalter des normalisierten Intellektuellen", in: ders., *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt/M. 2007, S. 219-234, hier S. 231.

die repräsentationale Funktion der Sprache durch ganz disparate Sprachtechniken subversiv unterlaufen wird. (Polleschs Texte irritieren schließlich vor allem auch durch ihren kombinationsfreudigen Umgang mit dem symbolisch-repräsentationalen System der Sprache.) Erwähnt wurde schon das Verfahren, vor die Repliken einen Buchstaben und einen Doppelpunkt zu platzieren. Es sind die Anfangsbuchstaben der Schauspieler, die in diesem spezifischen Stück mitspielen. Auch wenn, um nur einige Beispiele zu nennen, in *Heidi Hoh II*, der *Telefavela* oder in *Das purpurne Muttermal* in der Personalangabe die Schauspieler Figurennamen zugeordnet bekommen, stehen im Text anstelle der Figurennamen die Initialen der Darsteller. Es gibt kaum Nebentext oder, um es weniger "dramatisch" auszudrücken, szenische Anweisungen. Immer wieder stößt man auf den Begriff *Clip*, dem eine mal mehr, mal weniger genauer Schilderung der Bühnenaktion folgt. Der Clip kann eine textfreie Szene sein, muss es aber nicht sein. Er trennt in jedem Fall die einzelnen Sprechszenen voneinander.

### **Spezifische Theatralität in den Texten Polleschs**

Wenn ich hier nun einige paradigmatische Eigenschaften der Textes Polleschs zusammenfasse, dann beziehe ich mich immer auf das gesprochene Wort der Aufführungen respektive ihrer Aufzeichnungen. Beginnen möchte ich mit sinnlichen Eindrücken einiger Rezensenten, die mit ihren bildhaften Beschreibungen der akustischen Wirkung der Texte und ihrer Sprache einen fast synästhetischen Eindruck zu vermitteln in der Lage sind.

Als sei "Textmasse aus dem Laptop eines Trash-Junkies gequollen", so beschreibt der Kritiker Jürgen Berger, was er im Schauspielhaus Luzern in der Uraufführung "*ufos und interviews*" erlebt hat; die Rede ist auch von einer Masse, die ohne Punkt und Komma aus den Mündern von Schauspielern ströme.<sup>178</sup> Die Theaterkritikerin Petra Kohse beschreibt die Inszenierungen Polleschs als "ein dreidimensionales Textarrangement mit Pausenprogramm"; und während sie den Besuch eines solchen Abends mit einem "türkischen Dampfbad" vergleicht, bei dem der von der Bühne strömende Text die gedanklichen Poren öffnet,<sup>179</sup> klingt der Rezensent der *Berliner Zeitung* nach seinem Besuch der Pollesch-Inszenierung *Stadt als Beute* eher als habe er einen sehr anstrengenden Abend verbracht: "René Pollesch eröffnet den Prater mit einer seiner extrem beschleunigten Sprech-Opern, in denen Vokabeln wie 'Bürgerliches Subjekt', 'Marketing-Mafia', 'Heroin-Oper' oder 'Du Nutte der Ökonomie' in verwirrendem Tempo auf

---

<sup>178</sup> Jürgen Berger, "Neues vom elektrischen Schaf. René Polleschs Echtzeitabenteuer 'ufos und interviews' ist in Luzern uraufgeführt worden", in: *Schwäbische Zeitung*, 06.03.2001.

<sup>179</sup> Petra Kohse, "Das große Drängen. Für alle wirklich Bedürftigen: 'Sex. Nach Mae West' von René Pollesch", in: *Frankfurter Rundschau*, 04.02.2002.

den Zuschauer einprasseln."<sup>180</sup> Gegensätzlicher könnte man die Abende von Pollesch wohl kaum wahrnehmen. Ob die Rezeption nun als Anstrengung oder Anregung empfunden wird, deutlich wird, dass der Text und seine Sprache den Abend dominiert. Es prasselt und strömt, ist dreidimensional, extrem beschleunigt und irgendwie tatsächlich eine Masse.

Wie kommt es zu diesem Eindruck? Zu Polleschs 'Ausstellungsanordnung' gehörte lange die Einteilung seiner Stücke in Sprech-Szenen und in Clips. In den Sprech-Szenen versammeln sich alle Darsteller auf Sitzgelegenheiten, die das jeweilige Bühnenbild für sie bereithält. Von überdimensionierten Stoffpilzen wie von Sofas, Satteln oder Sitzkissen sprechen sie in schnellem Rhythmus ihre Repliken. Ihre Gestik ist dabei sehr reduziert. Meist ist es nur der Kopf, der sich dem Mitspieler zuwendet, der nun dran ist oder an dessen Text man nun ohne Zögern anschließen muss. "Auf Anschluss-Sprechen" nennt Pollesch diese Methode, die er, inspiriert von John Jesurun, nutzt und für seine Zwecke weiterentwickelt hat, um die Energie des Vorredners mit aufzunehmen. Das mag zum Eindruck des "Strömens" führen, der oben in den Rezensionen zu finden war.

Neben diesen Sprech-Szenen gibt es die Clips, in denen die Darsteller Aktionen zu Musik ausführen und je nach Bedarf aus ihren Wasserflaschen trinken. An dieser Stelle soll nur entscheidend sein, dass die Darsteller keinen Text sprechen müssen, sondern sich auf unterschiedliche Weise im Raum bewegen. Nach diesen Clips finden sich die Darsteller wieder auf ihren Positionen ein, dabei tauschen sie jedoch reihum ihre Plätze.<sup>181</sup> Außerdem gibt es noch den Monolog, in dem ein Darsteller eine längere Textpassage ins Mikro spricht. Sprache und Stimme werden also innerhalb der Inszenierung voneinander getrennt präsentiert. Zu der Einteilung der Stücke in Sprech-Szenen (Sprachlichkeit) und Clips (Körperlichkeit) kommt nun außerdem, dass die Darsteller ihre Texte nicht nur sehr schnell sprechen (müssen), sondern diese auch ungeachtet ihrer Aussagen mit der immer gleichen Stimmelmelodie intonieren. Unterbrochen wird dieser Sprachfluss nur von abrupten Schreien einzelner Wörter oder ganzer Passagen. Der Schrei endet bekanntermaßen mit der gleichen Plötzlichkeit wie er beginnt. Während eines Monologs sprechen die Darsteller in ein Mikro. Müssen sie jedoch einen Schrei absetzen, so tun sie das ohne die elektronische Verstärkung. Die Stimme kommt ganz unvermittelt aus ihrem (Resonanz)Körper. Die Sprech-Stimme, der Schrei, der Körper (Bewegung und Handlung) werden durch diese miteinander kombinierten dramaturgischen Verfahren und elektronischen Techniken voneinander abgekoppelt.

---

<sup>180</sup> Ulrich Seidler, "Es chatten die sozialen Displays. Der Volksbühnen-Prater eröffnet mit 'Stadt als Beute' die Saison", in: *Berliner Zeitung*, 28.09.2001.

<sup>181</sup> Dieser Positionstausch markiert die Durchlässigkeit des Textes für die Figuren und löst sich entwickelnde identitäre Bindungen eines Darstellers durch eine (neue) Position in der Sitzanordnung immer wieder auf.

Die schnell aus dem Mund strömenden dichten Textmasse kontrastiert mit dem Versiegen dieser Textstromes im Schrei. Denn die zum Sprechen, zum schnellen Sprechen gar wenig geeignete syntaktische und semantisch überkomplexe Gestaltung der Repliken (mit der Aneinanderreihung theoretischer Terminologie und der Geschwindigkeit, in der diese gesprochen werden sollen) bedingt Texthänger, die entweder schnell selbst korrigiert oder durch die Souffleuse gelöst werden. Das Sprechen wird durch diese Organisation von Text, Stimme, Rhythmus und durch Anordnung der Darsteller in Sprech-Positionen als ein, so Lehmann, *unselbstverständlicher* Vorgang bewusst gemacht. "In diesem Prinzip, den *Sprechakt als Handlung* aufzufassen, tritt eine für das postdramatische Theater bedeutsame Spaltung hervor: Es entzieht sich der gewöhnlichen Wahrnehmung, dass das Wort nicht dem Sprechenden gehört. Es wohnt seinem Körper nicht organisch inne, bleibt ein *Fremd-Körper*."<sup>182</sup> Und so kann man fast von einer regelrechte Umnutzung der Funktion des wichtigsten Teils des Sprechapparats, nämlich des Stimmbands reden. Das Stimmband lässt die Wörter nicht klingen, sondern transportiert oder katapultiert sie in einer gnadenlosen Anstrengung aus dem Körper der Darsteller und der Subjekte, die sie vorstellen.

### **Sprach- und Szenenbeispiele**

Nun liegt darin auch eine Chance, dass einem oder vielmehr dem Sprechenden das Wort nicht gehört. Vor dem Hintergrund von Judith Butlers sprachtheoretischen Ausführungen in *Hass spricht* möchte ich argumentieren, dass dieser *unselbstverständliche Vorgang* auch jene trifft, die mit der Sprache Macht (über jemanden) ausüben wollen. Darin läge also auch eine Schwächung derjenigen Sprachteilnehmer, deren Sprachverwendung ihre Adressaten beleidigt oder in ihren Lebensbedingungen manipuliert und dominiert. Die Subjekte kämpfen bei Pollesch auch um die (Aneignung der) Sprache. Sie belassen es nicht dabei, über ihre Wortbedeutungen zu stolpern, sie versuchen vielmehr, die Deutungshoheit zu erlangen oder die der anderen zu brechen.

### **A: Sichtbarmachen durch Wiederaneignung**

Die drei Darstellerinnen (Nina Kronjäger, Christine Groß und Claudia Splitt) haben in dem kahlen Zimmer mit der hellen Dekortapete Platz genommen. Claudia Splitt und Christine Gross sitzen auf drehbaren Bürostühlen, während Nina Kronjäger in der Mitte auf einem

---

<sup>182</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 269.

Stapel eckiger beigefarbener Kunstleder-Kissen Platz genommen hat. Sie sitzen, wie in den Inszenierungen Polleschs häufig, dem Publikum frontal zugewandt. Die Beine halten sie alle drei leicht auseinander gespreizt. Die Objekte, auf denen sie sitzen wirken ungemütlich und so ist auch die Körperhaltung der Darstellerinnen eher angespannt. Mit ihren Beinen, stemmen sich immer wieder gegen die weißen Rollenfüße der Bürostühle oder den Boden. Während Nina Kronjäger immer wieder auf dem sehr instabil wirkenden Kissenturm ihren Körper leicht zu Boden neigt und auf den Kissen wippt, drehen sich die Christina Gross und Claudia Splitt mit ihren Sesseln wiederholt so wie es die Energie der von ihnen gesprochenen Repliken verlangt:

"C: Da arbeiten all diese Manager in Management-Suiten. Und Sekretärinnen im Sekretärinnen-Hotel. Und die Mobilität von Müllwagenfahrern ist nicht so hoch bewertet, also haben die auch keine eigenen Hotels.

T: MÜLL HAT KEINE EIGENEN HOTELS!

N: Die fahren einfach weiter auf ihren TOLLEN MÜLLWAGEN DURCH DIE GEGEND!"  
(IDZ, S. 51)

Den im Zusammenhang mit den Anforderungen der modernen Berufswelt viel gebrauchten und diffus gewordenen, aber positiv besetzten Begriff der Mobilität enttarnt Pollesch als einen Begriff, dessen Versprechen äußerst selektiv umgesetzt wird. Während die Mobilität in der neoliberalen Sprache des Neomanagements mit dem flexiblen, ungebundenen, meist gut qualifizierten Menschen verknüpft wird, lenkt er hier die Aufmerksamkeit auf die Bedeutung des Begriffs und kehrt die absichtlich herbeigeführte positive Konnotation des Begriffs schließlich hervor, indem er sie ganz logisch mit einer Berufsgruppe verbindet, die ganz wortwörtlich mobil ist, der gesellschaftliche Anerkennung jedoch versagt bleibt. Diese Art der Mobilität ist eben von einer erfolgreichen Gesellschaftsschicht nicht gemeint! Der Begriff der "Mobilität" ist von einem Teil der Gemeinschaft vereinnahmt worden und produziert so Ausgeschlossene. Die Fallhöhe zwischen der mit dem Begriff der Mobilität konnotierten Bedeutung und den Müllmännern ist groß. Es sind daher genau diese Bilder, die das Publikum amüsieren. Doch Pollesch hört an dieser Stelle nicht auf. Die Erkenntnis, die bisher in gewohnter Intonation schnell und konstatierend vorgetragen wird, ergreift plötzlich Besitz von den Subjekten. Die Konsequenz wird herausgeschrien: MÜLL HAT KEINE EIGENEN HOTELS. Dass die Müllmänner auf das reduziert werden, womit sie sich abgeben müssen, ist

es, was ihrem Ansehen schadet.<sup>183</sup> Pollesch spricht aus, was die Sprache verschweigt und wer durch Sprache ausgeschlossen wird. Wenn Mobilität von der Gesellschaft hoch angesehen und bezahlt wird, was ist dann mit den Menschen, die von dieser gemeinten Mobilität ausgeschlossen sind?

An dieser Stelle, an der Pollesch nicht nur Sprache bewusst macht, sondern auch das hohe Sprachbewusstsein seiner Figuren ausstellt, ist er politisch im Sinne Rancières, weil er das Unsichtbare "hörbar" macht: Die Ungerechtigkeit einer Gesellschaft, in der die einen die Deutungshoheit besitzen und die anderen von gesellschaftlichen Privilegien oder vielmehr von der Teilhabe an der Gesellschaft ausschließen. Pollesch verweist mit diesem Sprachbild auf den "Widerspruch der zwei Welten, die in einer einzigen beherbergt sind: die Welt, wo sie [die, die nicht als sprechende Wesen gezählt werden] sind, und jene, wo sie nicht sind, die Welt, wo es etwas gibt 'zwischen' ihnen und jenen, die sie nicht als sprechende und zählbare Wesen kennen, und die Welt, wo es nichts gibt."<sup>184</sup> In dieser Äußerung und in dem Moment, in dem die Darsteller den Begriff der Mobilität und die Berufsgruppe der Müllmänner zusammenbringen bzw. auf diese anwenden, erlangen sie als eine bisher nicht sichtbare Gruppe auch die souveräne Performanz im Sinne Butlers über die Sprache.

Judith Butlers These der Wiederaneignung bezieht sich jedoch vor allem auch auf Sprechakte mit beleidigender und diskriminierender Bedeutung für den Adressaten der Worte. In einem weiteren Beispiel möchte ich ihre These daher auch auf einen Replikenwechsel mit entsprechendem Inhalt anwenden.

## **B: Die Resignifizierung verletzender Worte**

### **Hysterie I**

In *Heidi Hoh I* steht Heidi Hoh (Nina Kronjäger) auf der Theke, von der aus sie gerade auf diesen "Scheissdebisdrecksschornstein" blickt. Von dort aus mischt sie sich in den Dialog ihrer beiden Mitspielerinnen ein, während diese von ihren Plätzen aus sprechen. Julia Axen (Claudia Splitt) hat ihre kochende Kaffeemaschine auf dem Schoß.

HEI: Du sagtest, diese Bank wurde hysterisch.

---

<sup>183</sup> Die Müllmänner/Müllautos sind auch ein Thema, das Pollesch seit *Heidi Hoh I* wiederholt aufgreift, eingeführt wird es in *Heidi Hoh I* durch das Lied der Readymades "Garbagetruck". In *Heidi Hoh II* wird es ebenfalls noch einmal angespielt.

<sup>184</sup> Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, a.a.O., S. 38.

AXE: Ja, das wurde sie. Sie wurde hysterisch und musste irgendetwas einnehmen.

BAM: Und das tat sie.

AXE: Sie nahm Medikamente und Rechtssicherheit. Von einem Anwalt oder Kanzler. Sie hatte diese Jumbo-Krise. Die neuen Wettbewerbsbedingungen hatten sie hysterisch gemacht.

HEI: Aber mich auch. Das bin ich auch.

AXE: Ja, das bist du. Du bist hysterisch. Aber du bist keine Bank.

HEI: Wirtschaftliche Prozesse wirken sich auf Räume und Körper aus.

AXE: Ja, gut. Aber DU BIST KEINE BANK!

BAM: Und sie musste irgendetwas einnehmen.

AXE: Sie musste Medikamente nehmen oder Rechtssicherheit.

HEI: Und die bekam sie? (HH I, S. 10)

Es folgt unmittelbar eine Fortsetzung des Gesprächs:

HEI: Ihr redet von einer hysterischen Bank, kann das sein?

BAM: Das kann gut sein.

AXE: Es ging um Zwangsarbeit oder Globalisierung von Kapital.

BAM: Sie wurde hysterisch zwischen Zwangsarbeit und Globalisierung.

AXE: Ja, und da war sie auch historisch.

BAM: Die neuen Wettbewerbsbedingungen hatten sie hysterisch gemacht.

HEI: Aber mich auch. Das bin ich auch.

BAM: Ja, das bist du. Du bist hysterisch. Aber du bist keine Bank.

HEI: Wirtschaftliche Prozesse wirken sich auf Räume und Körper aus.

BAM: Ja, gut. Aber du bist keine BANK!

HEI: Ich sah nur diese Pressekonferenz und irgendein Sprecher der Bank wurde hysterisch. (HH I, S. 10f.)

Nina Kronjäger intoniert die Replik "Du sagtest, diese Bank wurde hysterisch" so, als drehe sich das Gespräch nicht mehr um einen Konzern, sondern um ein menschliches Wesen. Leichtes Erstaunen liegt in ihrer Stimme, sie hält den Kopf schräg, um eine gewisse Aufmerksamkeit zu signalisieren, dann klettert sie von der Theke und schlendert hinter der Glasvitrine vorbei, beugt sich mit dem Oberkörper in diese hinein, während sie zuhört und anschließend, gegen die Glasscheibe der Vitrine gerichtet, sagt: "Aber mich auch. Das bin ich auch." Dies spricht sie ruhig aus, ohne eine Note von Hysterie in der Stimme. Weder ihre

Intonation, noch ihre Handlung geben Anzeichen von Hysterie zu erkennen. Ihre soap-Stimmelage ändert sich nicht, klingt jedoch jetzt sehr bestimmt und leicht verwundert. Die Aktion, sich in die Vitrine zu beugen, bleibt ohne erkennbaren Zusammenhang mit der ausgesprochenen Replik. Mit den Worten "Und die bekam sie?", setzt sie sich auf ihren Platz, schlägt die Beine übereinander und blickt dabei zu Claudia Splitt von der sie die Antwort erwartet. Claudia Splitt lässt sich jedoch schon bei der nächsten Replik wieder von ihrem Sessel gleiten, dann verändert sie auf der linken Bühnenraumseite, unmittelbar neben ihrem Sessel, das DaimlerChrysler-Label in ein Deutsche Bank-Logo. Dies erscheint auf dem Bildschirm links von der Bühne. Währenddessen wird weiter von der "hysterischen Bank" gesprochen. Die ganze Szene wirkt, als laufe eine falsche Tonspur über das Spiel der Darstellerinnen. Nina Kronjäger schlendert zur Sitzgruppe, blickt jedoch kurz in die Vitrine. Das ihr Blick nicht den darin ausgestellten Lebensmitteln gilt, ist dabei eindeutig. Es ist eine jener Handlungen, die nicht ihre Rede illustrieren oder sich einer anderen Logik unterwerfen. Sie ist beliebig gewählt. Sie ist völlig losgelöst von der sprachlichen Mitteilung. Auch findet die Unterhaltung über die "hysterische Bank" in diesem Soap-Plauderton statt, der eigentlich andere Aussagen erwarten lässt, etwa über ihre Wochenend-Unternehmungen oder über Nagellack-Farben. Das szenische Arrangement und die Sprachgeste der Darstellerin nimmt ironisch die in der medialen Wirklichkeit reproduzierte Vorstellung von privater Unterhaltung unter befreundeten Frauen auf, die eigentlich immer dem anderen Geschlecht und absurden Intrigen gewidmet ist. Die brodelnde und dampfende Kaffeemaschine auf dem Schoß von Christine Groß tut ihr Übriges. Denn tatsächlich riecht es im ganzen Bühnenraum mittlerweile nach heißem Kaffee. Eine olfaktorische Beeinflussung des Zuschauers und ein unerwarteter Realismus, der von dem absurden Platz der Kaffeemaschine und den sprachlichen Zeichen gleich wieder kassiert wird.

Während im inneren Kommunikationssystem scheinbar problemlos über die "hysterische Bank" und deren Einnahme von Medikamenten und Rechtssicherheit gesprochen werden kann löst diese Szene im Publikum eine leise Heiterkeit aus. Der Dialog über die hysterische Bank wird in leichter Variation wiederholt und nimmt dann in seiner Fortsetzung Elemente von Geiselnehmern in einer nur virtuell existierenden Geschäftsbank auf. Die Beschreibung bezieht sich wahrnehmbar auf reale wirtschaftspolitische Vorgänge, die jedoch durch die sprachliche Verknüpfung verfremdet werden und so zunächst referenzlos bleiben. Pollesch konfrontiert durch die ungewöhnliche Kombination zweier getrennter sprachlicher Sphären das Publikum mit der Manipulierbarkeit von und durch Sprache. Die dem Menschen zugeschriebenen Eigenschaften wendet er auf eine Bank an. Das Ergebnis ist zunächst einmal

verblüffend. Der für uns wegbrechende Sinn wird durch Sinnlichkeit ersetzt, die Bedeutungszuweisung in sinnliche Poesie aufgelöst. Durch diese Form der Verfremdung der Sprache verhindert Pollesch zugleich eine sprachkritische Aussage.<sup>185</sup> Die Abbildung der Wirklichkeit auch aus kritischer Perspektive gilt es zu vermeiden.

Heidi Hoh will auf der Ebene der Darstellung über sich sprechen. Sie will über ihr Leben unter den Bedingungen des globalen Kapitalismus sprechen. Sie merkt auf, als es darum geht, dass die neuen Wettbewerbsbedingungen die Bank hysterisch haben werden lassen. In der Variation dieses Dialoges argumentiert sie: "Wirtschaftliche Prozesse wirken sich auf Räume und Körper aus." Dabei betont sie wahrnehmbar *und Körper*, widerspricht aber äußerlich ihrer eigenen Einschätzung. Sie bleibt ruhig sitzen, versucht lediglich, ihrer Stimme einen gewissen Nachdruck zu verleihen, wenn sie darauf besteht, dass sie auch hysterisch sei. Zweimal sagt sie "Aber mich auch. Das bin ich auch." Und zweimal wird ihr dies auch bestätigt, einmal von Claudia Splitt ein weiteres mal von Tina: "Ja, das bist du. Du bist hysterisch. Aber du bist keine Bank." Heidi Hoh wendet neoliberales Vokabular auf sich an, die neuen Wettbewerbsbedingungen erkennt sie umstandslos als Grund für ihr Befinden an. Die Verinnerlichung des neoliberalen Aufrufs, wonach jeder sein eigener Unternehmer sei, wird offenbar. Gleichzeitig wehrt sich Heidi Hoh gegen diese totale Übernahme des Selbst. Sie reklamiert (ausgerechnet) die Hysterie für sich. Ein spannender, provozierender Widerspruch, den Pollesch hier bearbeitet. Wie geht man mit diesem Wort, das nicht ohne diskriminierende Konnotation ist, um, wenn sich ausgerechnet eine weibliche Figur dieser selbst bezieht?

An dieser Stelle möchte ich mich Judith Butlers Theorie der "hate speech" zuwenden, die sie in ihrem Buch *Excitable Speech* entwickelt hat. Vor dem Hintergrund der in den USA geführten "hate speech"-Debatte und auf der Grundlage von Austins Sprechakttheorie setzt sich Butler mit der verletzenden Wirkung durch Sprache auseinander. Sie untersucht die performative Kraft der Sprache, wodurch diese zustande kommt und welche staatlichen Sanktionen sie binden können. Dabei geht sie zunächst von der Prämisse aus, dass Sprache uns zu verletzen in der Lage ist, weil wir als sprachliche Wesen auch in einer sprachlichen Abhängigkeit von der Anrufung, also der "konstituierenden Anrede" durch Andere stehen. "Wenn die Sprache den Körper erhalten kann", schreibt Butler, "so kann sie ihn zugleich in seiner Existenz bedrohen."<sup>186</sup> Die Beziehung zwischen Körper und Sprache bzw. Sprechen ist die Voraussetzung der verletzenden Wirkung von Wörtern oder Drohungen. Mit Austin unterteilt Butler die Äußerungen in illokutionäre und perlokutionäre Sprechakte. Die perlokutionären Sprechakte sind es dabei, die auch für meine Anwendung der Butlerschen

---

<sup>185</sup> Ein Verfahren, dass er schließlich auf allen Ebenen seiner Arbeit anwendet.

<sup>186</sup> Judith Butler, *Hass spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt/M. 2006, S. 16.

Theorie entscheidend sind. Jene Sprechakte, die nicht wie die illokutionären Sprechakte Handlungen mit dem Sprechen vollziehen, sondern erst nach dem Sprechen ihre Wirkung erzielen. Butler zielt in ihrem Text darauf, die verletzende Macht der Sprache durch eine "Reinszenierung und Resignifizierung" vorzuführen und ihr zugleich entgegenzutreten. Sie leugnet damit zwar nicht, dass Sprache verletzen kann, aber sie leugnet, dass der, der verletzt, die vollständige Wirkung seiner verletzenden Sprache kontrollieren kann, gerade so, als könne man souverän über die Bedeutung und Wirkung des eigenen Sprechens herrschen. Schon allein die Vieldeutigkeit der Sprache verhindert diese souveräne Herrschaft über sie, denn die Wiederholung eines Worts oder einer der Intention nach verletzenden Wendung kann diese Wendung unter bestimmten Umständen verändern. "Wenn Äußerungen mehrere Bedeutungen haben können, dann ist ihre Macht im Prinzip weniger unilateral und sicher, als es den Anschein hat."<sup>187</sup> Diese Eigenschaft der Sprache hat zur Folge, dass die Bedeutungen nicht einfach einsinnig erhalten bleiben und das heißt, dass sie ihre intendierten Wirkungen verlieren können. Es entsteht eine "Kluft" zwischen Äußerung und Bedeutung, die die "Möglichkeitsbedingung für eine Neueinschätzung der performativen Äußerung" ist, so dass die Wiederholung zugleich eine Reformulierung ist.<sup>188</sup> Zwar kann die Verletzbarkeit durch die Worte nicht ausgeschlossen werden, doch, so Butler, "wir können mit der Zeit beginnen, die Deutungshoheit über die Begriffe, die uns benennen, zu übernehmen; wir können uns in einem Kampf um die lexikalische Macht engagieren, und wir können die Macht der Benennung für unsere Zwecke zurückgewinnen."<sup>189</sup>

Wenn sich, wie in dem Textbeispiel aus *Heidi Hoh I*, jemand wiederholt als hysterisch bezeichnet, so will ich darin für den Zweck meiner Arbeit den Versuch einer Wiederaneignung und Neudeutung des Begriffs erkennen. Um es kurz zu erläutern: Bei Hysterie handelt es sich um einen bestimmten pathologischen Erregungszustand/Ausnahmestand des Individuums, der mit unkontrolliertem Verhalten einhergeht. Es handelt sich darüber hinaus um eine Zustandsbeschreibung, die schon aufgrund ihrer begrifflichen Wurzeln fast ausschließlich mit dem weiblichen Geschlecht in Verbindung gebracht oder gar synonym dafür verwendet wird. Mit der Bezeichnung wird also ein bestimmter identitätskonstituierender Kontext mit negativer Konnotation aufgerufen, der Pollesch auch bewusst ist.<sup>190</sup> Die Beschreibung "hysterisch" verstehe ich also als eine

---

<sup>187</sup> Ebenda, S. 139.

<sup>188</sup> Ebenda.

<sup>189</sup> Ebd., S. 260.

<sup>190</sup> Siehe "Zorn, Einsicht und Verzweiflung. Vier Fragen von Harald Müller an René Pollesch", in: *Theater der Zeit*, Dezember 2000, S. 63: "Dass die Lautstärke, die von Frauen hergestellt wird, mit Hysterie verwechselt wird, ist, glaube ich, sexistisches Denken."

beleidigende Äußerung und im Sinne Butlers damit als einen perlokutionären Sprechakt, der bewirkt, dass das Verhalten des so Angesprochenen eine entsprechende Abwertung erfährt. Sein Verhalten, sein Wesen wird von dem Begriff der Hysterie gerahmt und entsprechend beeinflusst. Denn indem man einem anderen Kontrollverlust unterstellt, wertet man ihn ab, während man sich selbst zum Kontrolleur über diesen macht.

Diese Überlegungen implizieren aber auch, dass Prozesse sprachlicher Abwertung intersubjektiver Natur sind. Heidi Hoh versucht, wie erwähnt, mehrmals, sich den Begriff einzuverleiben, aber es misslingt ihr, weil sie nicht anerkannt wird, weil der Begriff der Hysterie gleichsam unterschiedlich bewertet wird. Er bleibt bei ihr ein Zustand, dem kaum Beachtung geschenkt wird. Dies klingt dann in diesem Kontext, in dem die Begriffe die (semantische) Seite wechseln, wie: Aber du bist kein Mensch! Christine Groß etwa bezeichnet Heidi Hoh als hysterisch, trennt ihre Hysterie jedoch von der Hysterie der Bank. Damit scheitert Heidi Hoh auf der Ebene des inneren Kommunikationssystems gleich zweimal. Zuerst wird der Begriff Heidi Hoh entwendet, zugleich aber wird in dem Moment, da sie um seine Deutungshoheit kämpft, einfach eine weitere Bedeutungsebene geöffnet. Die Polysemie der Wörter gereicht ihr hier zum Nachteil. Im äußeren Kommunikationssystem wird die Beliebigkeit der Sprache jedoch ausgestellt. So kann Heidi Hoh also keine Macht über das Wort erlangen und somit auf der Ebene der Darstellung nicht von der Entgrenzung des Begriffs profitieren. Heidi Hoh ist plötzlich in der Gesellschaft ihrer beiden Freundinnen sprachlich isoliert. Mit der Bezeichnung "hysterisch" kann sie keine einvernehmliche Anerkennung herstellen. Ihre Diskurspartnerinnen haben in dieser Situation die sprachliche Macht übernommen. Ihnen obliegt es, darüber zu entscheiden, wie die Sprache angewendet wird und welche Bedeutungen sich daraus für das Subjekt ergeben, aber auch diese Macht kann jederzeit bestritten werden.

Es lässt sich in diesem Replikenwechsel auch Rancières sprachphilosophische Überlegung zum Unvernehmen zur Anwendung bringen. Hier sprechen beide Subjektgruppen von Hysterie. Sie scheinen sich auch auf den gleichen Begriff zu beziehen, dennoch kommt es zu keiner befriedigenden Verständigung. Heidi Hoh kann sich nicht durchsetzen, kann ihren Zustand nicht kommunizieren. Ihr Argument zählt nicht, sie hat im internen Kommunikationssystem keine Stimme im Sinne Rancières erhalten, obwohl doch auch Christine Groß und Claudia Splitt von "hysterisch" reden. "Unter Unvernehmen", so Rancière, "wird man einen bestimmten Typus einer Sprechsituation verstehen: jene, bei der einer der Gesprächspartner gleichzeitig vernimmt und auch nicht vernimmt, was der andere

sagt. Das Unvernehmen ist nicht der Konflikt zwischen dem, der weiß, und jenem der schwarz sagt. Es ist der Konflikt zwischen dem, der 'weiß' sagt und jenem, der auch 'weiß' sagt, aber keineswegs dasselbe darunter versteht bzw. nicht versteht, dass der andere dasselbe unter dem Namen der Weiße sagt."<sup>191</sup> So wird in dieser Passage die Sprache auch in ihrer Unzulänglichkeit ausgestellt. Die Figuren können sich mit ihr nicht verständigen, sie sind durch die Sprache voneinander getrennt. Sie haben zwar ein Sprachsystem, können sich aber doch nicht miteinander verständigen. Gleichzeitig aber versucht Heidi Hoh, und das ist ironisch genug, sich ein Wort wieder anzueignen, das ihr teilweise entwendet worden ist, versucht gleichsam ihren Anteil daran zu reklamieren, obgleich das Wort selbst in seiner überkommenen Bedeutung eher Anteilnahme am Sozialen ausschließt. Fast sieht es so aus, als habe das Wort "Hysterie" durch seine Verbindung mit der Institution der Bank, die für Macht und Einfluss steht, einen Bedeutungswandel erfahren, der es für die "Namenlosen" wieder interessant macht. Einen solchen Prozess könnte Butler als einen der Resignifizierung deuten und Rancière könnte hierin den eigentlichen politischen Akt sehen, nämlich den Versuch, aus dem Status der Anteillosigkeit in den Status der Anteilnahme zu gelangen. Der Rezipient im äußeren Kommunikationssystem wiederum erfährt das Wort in diesem für ihn teilweise ungewöhnlichen Kontext und wie es weitergereicht, ja wie es fast wie ein Modul behandelt wird. Wie es also zunächst der Sphäre des Menschen und besonders der Frau entzogen wird, um dann einem Konzern oder einer Institution zugespielt zu werden, bevor es schließlich doch einen offensichtlich männlichen Unternehmenssprecher trifft. Den pejorativen Beigeschmack des Wortes hat Pollesch vergleichend präsentiert und die weiteren Verwendungsmöglichkeiten durchdekliniert.

Das Wort 'hysterisch' verschwindet mit dem Ende dieses Replikenwechsels noch nicht aus dem Text und aus dem Spiel. Immer wieder bezeichnen sich die Darstellerinnen unvermittelt als hysterisch, immer wieder müssen sie sich gegen diese Zuschreibung durch die jeweils anderen Darstellerinnen wehren. Das Wort wandert weiter, taucht in absurden Situationen auf, ist Bestandteil von bizarren Erklärungen, selbst der Freudsche Hysterie-Diskurs wird nicht ausgespart. So wird die Hysterie einer Opernsängerin (eine Figur aus Joe Ortons Kosmos), die als Geisel von der Straße genommen wurde, vermieden, indem man sie ihre Stimmübungen machen lässt, wie Christine Groß an anderer Stelle erzählt: "Sie drohte die Nerven zu verlieren. Und er ließ sie ihre Stimmübungen machen, damit sie nicht hysterisch wurde. Aber sie war zu laut und sie wollten sie in den Tresorraum einsperren. Aber es gab keinen." (HH I, S.12.) Wenig später baut Pollesch seine sprachliche Hysterie-Kulisse wieder um und gelangt

---

<sup>191</sup> Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, a.a.O., S. 9 f.

über ein originelles Medienzitat zur Hysterie-Theorie Freuds. Es ist zunächst einmal der Rollstuhl, in dem Heidi Hoh von Christine Groß auf ihren Platz gefahren wird, der die Verbindung zur fiktiven Schweizer Kinderbuchfigur und Namensgeberin Heidi sofort wieder aktualisiert – natürlich wieder mittels des üblichen Tausch-Verfahrens, wie es Pollesch auf allen Ebenen seiner Theaterarbeit gerne anwendet. Schließlich ist es nicht Heidi selbst, die ein Teil ihrer Kindheit im Rollstuhl verbringt sondern ihre Freundin Klara. Dies ist jedoch die Position, von der aus ihre Freundinnen über ihren Vater, der "hinter einer Menge junger Dinge her" (HH I, S. 18) sprechen. Heidi Hoh entgegnet in jenem künstlichen Stimmduktus, der auf der Ebene der internen Kommunikation Ungläubigkeit bedeuten soll, dem äußeren Kommunikationssystem jedoch wieder die Ironie des Spiels anzeigt: "Diese Drecksau! Das wusste ich nicht, wirklich!" Ein paar Repliken später präzisiert Christine Groß das Verhalten des Vaters noch: "Und das Schlimmste ist... Dieses junge Ding war nicht einen Tag älter als zwölf!" Heidi Hoh schreit: "ICH BIN NÜCHTERN!" Claudia Splitt: "Sie ist hysterisch." In Folge dieses Replikenwechsels wird Christine Groß außerdem feststellen: "Du sagtest, du hättest eine glückliche Kindheit gehabt." Worauf Heidi Hoh bestätigt: "Diese kleine Farm war unser Heim. Und dieses kleine Heim war unsere Farm. Aber das war, bevor ich das von meinem Vater hörte, diese verdammte FICKSAU!" (HH I, S. 18 f.)

Das Thema der "glücklichen Kindheit", das beide Kindersendungen in den 1980er Jahren tatsächlich nostalgisch und mit kitschigen, pittoresken Bildern und seichter bis prüder Narration bearbeitet haben, collagiert Pollesch mit dem Leben Heidi Hohs. So wird die bundesdeutsche Vorabend Fernsehgeschichte verzerrt auf der Ebene Darstellung zur echten Erinnerung dieser Figur und knüpft gleichzeitig an die kollektiven medialen Erfahrungen seines Publikums an. Pollesch verzerrt diese 'Heile Welt – Geschichten' in den Repliken Christina Gross und Claudia Splitts zu monströsen Erlebnissen, die bisher als traumatische Erfahrungen im Unterbewussten der Heidi Hoh schlummerten. Das Erinnern wiederum ist nach der Freudschen Theorie ein Auslöser hysterischer Symptome.<sup>192</sup> Gleichzeitig verhindert diese raffinierte Verbindung aus fiktiven Filmstoffen, realer Medienerfahrung mit Bühnenwirklichkeit und instabiler Figurenkonstruktion jede ernsthafte Auseinandersetzung mit der Hysterie-Theorie. Im Mantel höchst ironischer Medienkritik wird hier nur mehr die Kolonialisierung der individuellen Gefühlswelten und Erinnerungen angesprochen. Heidi Hoh kann nicht einmal sicher auf eigene Erinnerungen zurückgreifen. Ihre Gedanken bleiben an

---

<sup>192</sup> "Wir haben erfahren, dass kein hysterisches Symptom aus einem realen Erlebnis allein hervorgehen kann, sondern dass alle Male die assoziativ geweckte Erinnerung an frühere Erlebnisse zur Verursachung des Symptoms mitwirkt." Sigmund Freud, "Zur Ätiologie der Hysterie", in: ders. *Studienausgabe*, Band VI, Frankfurt/M. 1971, S. 58.

den Fetzen medialer Narrative hängen. Ihr eigenes Erleben vermischt sich untrennbar mit den Gefühlen und Geschichten derjenigen fiktiven Figuren, deren erfundenes Leben ihre Generation im Fernsehen verfolgt hat. Ihre individuelle psychische Ausgestaltung ist ein ferngesteuertes Produkt. Ohne diese Authentizität der Erinnerung wird die Freudsche Hysterie-Theorie ad absurdum geführt. Innerhalb dieses Kindheits-Erinnerungs-Diskurses bezieht sich Pollesch außerdem auf weitere überkommene Hysterie-Theorien und verwandelt sie in ein komisches Bild. Pollesch bezieht sich auf eine Vorstellung von Hysterie, wie sie um 1900 v. C. aufkam und das Weiblichkeitsbild prägte. So konzentrierte sich die Suche der Ärzte nach weiblichen Beschwerden auf den Uterus. "Die Heilkundigen malten sich aus, wie dieses unberechenbare Organ durch den Körper wandere und dabei vielfältige Übel zeitige. [...] Die ungestillte Geschlechtsgier des Weibes, hieß es, treibe die Gebärmutter in alle Teile des Körpers aus, wo sie fürchterliche Verheerungen anrichte."<sup>193</sup>

In *Heidi Hoh* wird das so aufgenommen:

BAM: Eine der ältesten Vorstellungen von Hysterie ist die einer herumwandernden ausgetrockneten Gebärmutter auf der Suche nach Wasser.

HEI: Na und?

BAM: Deine Gebärmutter ist auf der Suche nach Wasser.

HEI: ICH BIN NÜCHTERN!

BAM: Wasser ist ihr zu klar. Sie braucht dunkle Dinge. Bourbone, irgendwie so was. So was wie das hier. (Nimmt ein Glas)

AXE: Diese Gebärmutter war auf der Suche nach Bourbone. Dunklem Wasser. (HH I, S. 19)

In diesen Sätzen, die sich in ihrer Wiederholung zu komisch-grotesken (ortenesquen) Bildern verwandeln und zu Parodien einer zitierten Aussage im Butlerschen Sinne werden, steckt das subversive Potenzial seiner Anwendung, wenn man in der Verwandlung das Original entdeckt und die Verwandlung als die parodistische Aneignung des Originals begreift. Zusammenfassend lässt sich sagen, dass Pollesch die Hysterie hier benutzt, um sie immer wieder zu dekonstruieren. Den drei Darstellerinnen, die nicht nur eindeutig drei weibliche "Subjekte der Globalisierung" sind, sondern auch immer wieder auf weitere fiktive Frauenfiguren verweisen, die abwechselnd durch intensives, impulsives Schreien ihrer Verzweiflung freien Lauf lassen, wird auf der Ebene der Darstellung immer wieder die

---

<sup>193</sup> Vgl. Dorion Weickmann, *Rebellion der Sinne*, Frankfurt/M. 1997, S. 22.

Hysterie zugesprochen, um sie durch die unmöglichen, absurden, grotesken Situationen als sexistisches Denken zu entlarven.

### **Wortspielerische Möglichkeiten**

HEI: Ihr redet von einer hysterischen Bank, kann das sein?

BAM: Das kann gut sein.

AXE: Es ging um Zwangsarbeit oder Globalisierung von Kapital.

BAM: Sie wurde hysterisch zwischen Zwangsarbeit und Globalisierung.

AXE: Ja, und da war sie auch historisch. (HH I, S. 10)

Pollesch hört auf den Klang der Signifikanten, klopft diese nach Assonanzen und Wortspielen ab, die aber nicht um ihrer selbst willen erdacht werden, nicht nur "klingen" sollen, sondern regelrecht aufhorchen lassen, wenn sie in ein völlig ungewohntes sprachliches Umfeld gesetzt werden. In dem beispielhaft ausgesuchten Abschnitt lässt sich Pollesch in der Wiederholungsschleife dieser Repliken außerdem die phonetische Ähnlichkeit zwischen hysterisch und historisch nicht entgehen, um gleichzeitig die Verwicklungen und Praktiken des deutschen Finanzkonzerns (gemeint ist die heutige Deutsche Bank) im Dritten Reich aufzugreifen. Hier ist es wiederum das Verfahren der Wiederholung, das der raffinierten Verdichtung von teilweise aktuellen Themen voraus geht. Die realen Geschehnisse, die für dieses Thema die Vorlage lieferten, müssen die neuen Archivfunde, die eine Beteiligung der Deutschen Bank am Einsatz von Zwangsarbeitern belegen, gewesen sein.<sup>194</sup> Eine von Seiten der Opfervertreter geforderte Entschädigung zögerten die deutschen Banken jedoch mit der Forderung nach Rechtssicherheit hinaus. Die Bezeichnung *historisch* wird nun an die Stelle von *hysterisch* gesetzt. Es findet also erneut ein Austausch zweier völlig unterschiedlicher Begriffe statt, ohne das sich der Gegenstand über den die Darsteller sprechen, ändert. Nun kann eine Bank durchaus als historisch bezeichnet werden (weniger leicht als hysterisch), ja, dies ist, so ist zu beobachten, sogar ein Titel, mit dem Finanzinstitute gerne um das Vertrauen ihrer Kundschaft buhlen. Doch kommt diesem Qualitätssiegel im Kontext mit dem Begriff der Zwangsarbeit plötzlich eine negative Bedeutung zu. Die phonetische Nähe zwischen hysterisch und historisch ist die verbale Klammer für Pollesch, um Themen spielerisch miteinander zu verbinden bzw. hier schließlich zu konkretisieren: "Sie wurde hysterisch zwischen Zwangsarbeit und Globalisierung. Ja gut, aber da war sie auch historisch." Der

---

<sup>194</sup> Im September 2000 stießen Historiker auf Archivmaterial, das die Beschäftigung von Zwangsarbeitern durch die Deutsche Bank belegt.

semantische Abstand bei gleichzeitiger phonetischer Nähe zwischen hysterisch und historisch führt zunächst einmal zu amüsiertem Lachen im Publikum. Es klingt fast wie ein Slapstick auf verbaler Ebene, ein lustiger, aber kunstvoll arrangierter Stolperer. Das, was so (wort-)spielerisch daherkommt, entblößt sehr auch bald eine höchst unangenehme Dimension. Schließlich wird vor dem Hintergrund der realen geschichtlichen Ereignisse die Schräglage zwischen dem moralischen Verhalten (Beschäftigung von Zwangsarbeitern) und dem geschäftlichen Gebaren der Bank (Globalisierung) deutlich, ohne das Pollesch diese Geschehnisse in das symbolische Raster der Sprache zwingt.

### **Hybride Wortverbindungen und ein Hauch von Poesie**

"Sie nahm Medikamente und Rechtssicherheit", weiß Claudia Splitt, als die drei Frauen über den hysterischen Zustand der Bank reden. Die Intonation der Darstellerin übergeht perfekt die sphärische Kluft zwischen den Begriffen. Die ihnen innewohnende Bedeutung muss man nicht im Vergleich möglicher Metaphern suchen; wie etwa, ob sich über Rechtssicherheit verfügen lässt wie über Medikamente, und ob sie auch so "schmerzlindernd" für die davon profitierenden Konzerne wirkt oder mehr vernebelnd für die Opfer. Vielmehr entsteht mit ihrer Dekontextualisierung und ihrer schrägen Montage in diesem Zusammenhang eine poetische Dimension, die immer wieder den Texten Polleschs eigen ist. Die Sprachbilder, die Pollesch dabei produziert, wirken noch, bevor man sie verstanden oder "übersetzt" hat, und zwar auch über ihre Ironie, die schließlich aus der Differenz zwischen den Begriffen entsteht. Die Intonation der Darsteller, im gleichmäßigen bis leicht aufgeregten Plauderton der Seriedarsteller, das Personalpronomen "sie", das anstelle der Bank gesetzt wird, lässt die wirtschaftliche Schieflage eines Konzerns und die finanziellen Verstrickung der Deutschen Bank wie die ernsthafte existentielle Krise eines Individuums klingen. Was so entsteht, ist ein *Un*-Wesen. Aber, und darin besteht die Perfidie dieser Wortneuschöpfungen, es gibt diese Art der Begriffszwitter in der Welt der rechtlichen und administrativen Ordnung einer Gesellschaft. Die "Hysterische Bank" ist eine "juristische Person". Ein Unternehmen, welches mit bestimmten Rechten ausgestattet ist. Eine völlige begriffliche Verwirrung oder Anthropomorphisierung des bürokratischen oder vielmehr juristischen Staatsaufbaus: "Sie bekam Tabletten und Rechtssicherheit von einem Anwalt oder Kanzler. Sie hatte diese Jumbo-Krise. Sie nahm beides gleichzeitig und es wurde auf einem geteilten Bildschirm gezeigt", so schildert Christina Gross weiter den Zustand der Bank. (HH I, S. 10)

Indem die "Jumbo-Krise", eine Wortschöpfung der Wirtschaftswelt zur Beschreibung der wirtschaftlichen schlechten Stimmung eines Konzerns, bereits den Begriff der Krise nutzt, setzt sich die Manipulation unserer Wahrnehmung von Mensch und Wirtschaft fort. Schien es uns selbstverständlich geworden, dass die verschiedenen gesellschaftlichen Sphären einer Sprachgemeinschaft für die Beschreibung ihrer Anliegen und Zusammenhänge jeweils ein ganz eigenes Vokabular ausgebildet haben, das oft desto unzugänglicher und sperriger daherkam je distanzierter man den jeweiligen Sphären gegenüberstand, so vermischen sich die Sprach-Sphären zunehmend. Das Zusammenfügen der Sphären zu Ungunsten des Menschlichen oder des Menschen wird in der Sprache ruckbar. Wie es ebene jene zusammen geschnittenen Wortschöpfungen von Pollesch deutlich machen. Fast zynisch mutet daher der Begriff „notleidende Bank“ an, der 2008 zum Unwort des Jahres gekürt wurde. Wer diesen Begriff lanciert hat, ist dabei nicht klar. "Es gibt keine geltende Absprache oder Versicherung mehr über Begriffe. Das ist ein Orientierungsproblem", erklärt auch Pollesch in einem Gespräch anlässlich der Theaterformen 2004 und nennt ein Buch von Unternehmensberatern mit dem Titel *Das revolutionäre Unternehmen*, das, wie er ausführt, auf der Vorstellung basiere, "alle Unternehmen [müssten] gestaltet werden wie Theater."<sup>195</sup> So eignet sich dieses Buch in diesem Zusammenhang gut dafür, um beispielhaft die beabsichtigte Auflösung der terminologischen Sphären zu belegen. Ein Titel übrigens, der Pollesch wiederum zur Vorlage für sein Stück *Freedom, Beauty, Truth & Love. Das revolutionäre Unternehmen* wird.

Diese fast perfide Strategie der Vermischung der Sprachsphären bewirkt, dass die nicht selten prekären Konsequenzen für die außerhalb der jeweiligen Sphären stehende Gesellschaft verschleiert werden oder eben schlicht einen anderen Ausdruck erhalten. Während zum Beispiel die Forderung nach Autonomie besonders in den 70er Jahren auf Seiten der Gewerkschaften gegenüber den Arbeitgebern gefordert wurde, wird diese nun wiederum vom "Arbeitsmarkt" selbst eingefordert und erhöht den Druck auf den Einzelnen bzw. führt seine vormals damit verbundenen Werte auf Selbstbestimmung ad absurdum. So heißt es in *Stadt als Beute*: "Die Forderungen nach Autonomie sind Bestandteile des flexiblen Arbeitsmarktes geworden. Und warum sollte ich da noch Autonomie FORDERN?! Warum sollte irgendwer jemals noch Autonomie fordern, wenn die durch die flüssigen Durchsagen, die deine DNS ist, nur der Logik des Kapitals folgt."<sup>196</sup> Polleschs weniger subtile Wort-Tauschmanöver setzen diese Begriffs-Strategie fort und führen dadurch ihre Funktion vor.

Das symbolische Repräsentationssystem Sprache wird wieder als ein offenes System präsentiert, das sich also auch jene wieder zueignen können, die wie die Figuren Polleschs

---

<sup>195</sup> René Pollesch, "Wir sind ja oft so glücklich, wenn wir überhaupt Reaktionen bekommen", a.a.O., S. 186 f.

<sup>196</sup> René Pollesch, *Stadt als Beute*, a.a.O., S. 19.

unter der Macht der (An-)Sprache, die ihre Lebensbedingungen respektive ihre Wirklichkeit konstituiert, leiden. Die Bedeutung des Signifikanten wird nicht etwa einfach von seinen Signifikaten gelöst, vielmehr gewinnt der Signifikant durch diese Verbindung eine weitaus größere Prägnanz und fällt Rezipienten wieder neu auf.

"Stöpsle dich nicht allzu tief in Verhältnisse ein, die du ablehnst" (HH II, S. 35) mahnt Susanne in *Heidi Hoh II* die gleichnamige Protagonistin und verweist damit wortspielerisch auf ihrer Tätigkeit als Mietwagenhostess, eine Tätigkeit, die sie zwingt, einen Computer mit sich herumzutragen. Sich einstöpseln zu können, geht wiederum auf die Beschreibung der Büro-Suite Hotels zurück, die so ausgestattet sind, dass jeder Gast seine "temporäre Unterkunft" mit seinem Notebook jederzeit in einen Arbeitsplatz verwandeln kann.<sup>197</sup> Das Internet erzwingt die permanente Bereitschaft des Arbeitnehmers. Heidi Hoh steht währenddessen da und hält ihren Baseballschläger an ihre Hüfte. In unseren Köpfen wird dieser Schläger, der auch als Synekdoche für Amerika oder Kalifornien, gesehen werden kann, zu einem Modul, irgendeinem elektronischen Element, das sie mit ihrem Körper verbinden kann. Eine Geste, die sich aus ihrer Replik erschließt, nur dass der Technisierung der Sprache, die den Körper meint, eine bewusst enttechnisierte Requisitenauswahl entgegengesetzt ist. Susanne stellt präzisierend fest: "Sie ist eine Mietwagenhostess mit einem Computer, den sie um die Taille trägt. Körpercomputer." (HH II, S. 38) Auch hier sieht man statt des Computers nur einen Nietengürtel, den Heidi Hoh sich salopp um die Hüfte gebunden hat. Die technische Voraussetzung, einen Computer anzuschließen oder "einzustöpseln", wird ganz unmittelbar mit den Lebensvorstellungen bzw. davon abweichenden und das Subjekt entmündigenden Verhältnissen verknüpft. Der eigene Körper mutiert zum Körpercomputer. Von der Identität, die durch das eigene Erscheinungsbild verkörpert wird, bleibt schließlich nur mehr ein diffuses "DAS HIER" übrig. Denn für das Selbst haben die Figuren keine Sprache mehr. "P: Ich weiß nicht, was ich bin, oder was das hier für ein Unternehmen ist. DAS HIER!"<sup>198</sup> Und: "Cat: Kann DAS HIER noch irgend was beitragen zu irgendeiner Utopie oder Projekt oder wartet das nur noch darauf genetisch reformiert zu werden, also die SCHEISSPSYCHOLOGIE HIER!"<sup>199</sup> Und: "B: Du verkaufst hier deregulierte Emotionen. Um dein prekäres Leben zu bearbeiten oder zu organisieren."<sup>200</sup>

---

<sup>197</sup> Vgl. dazu Renate Lorenz, Brigitta Kuster, "büro suite hotel. eine sexuelle betriebsanalyse", a.a.O., S. 157.

<sup>198</sup> René Pollesch, *Stadt als Beute*, a.a.O., S. 14.

<sup>199</sup> René Pollesch. *Der okkulte Charme der Bourgeoisie bei der Erzeugung von Reichtum*, S. 2 (Probenmanuskript).

<sup>200</sup> René Pollesch, *Stadt als Beute*, a.a.O., S. 28.

Außerdem richtet sich die Enttäuschung an "die Ökonomie hier drinnen", die nicht "die Scheißarbeit" würdigt.<sup>201</sup>

Hier passiert, was auch in dem oben verkürzt wiedergegebenen Replikenwechsel passiert, innerhalb dessen Pollesch die Vergangenheit der nun global organisierten und agierenden Konzerne verhandelt. Pollesch wendet vor allem ein sprachliches Verfahren an, das auch in *Stadt als Beute* eindrucksvoll die tragische Situation der Subjekte zu erkennen gibt. Er vertauscht die in einer Sprachgemeinschaft für gewöhnlich verwendeten und in festen Zusammenhängen etablierten begrifflichen Zuordnungen. So verbindet Pollesch die Zustandsbeschreibung "hysterisch" mit einem weitgehend anonymen Finanzkonzern wie er umgekehrt die Subjekte in seinen Texten häufig zu Unternehmen werden lässt, bzw. sich diese selbst als Objekte oder Institutionen ansprechen: "WIRF DEIN UNTERNEHMEN AB!" (IdZ, S. 52) – "Petra: Du Liebender bist eine Scheißregierung [...] Tine: Die Sorge um mein Leben, du Scheißstaat, teile ich mit dir nicht." (LS, S. 38 f.) Das klingt alles so natürlich befremdend und zutiefst absurd. Diese syntaktische Verschränkung zwischen den Sprach-Sphären lässt Bilder von Körpern entstehen, die sich von den fühlenden Wesen, die sie sind, entfremden, wie die Sprache sich von ihnen entfremdet. Sie werden verdinglicht oder, wie wiederholt festgestellt wird, auf eine "soziale Dimensionen" reduziert.<sup>202</sup> Gesichter werden zu "sozialen Displays", "Hotels" oder "Geschäftsformen",<sup>203</sup> Subjekte und ihre Körper werden zu "Immobilien" oder "unangemeldeten Bordellen".<sup>204</sup> "B: Standortmarketing wird auf menschliche Organismen übertragen."<sup>205</sup> "PETRA: Du Liebender bist eine Scheißregierung." (LS, S. 39)

Mit diesen semantischen Verschiebungen erreicht Pollesch, dass das Subjekt wieder souverän wird, sich der sprachlichen Konventionen entzieht und spricht ohne nur zu wiederholen. So tritt es der Macht der Sprache entgegen. "Die Resignifizierung des Sprechens erfordert, dass wir neue Kontexte eröffnen, auf Weisen sprechen, die noch niemals legitimiert wurden, und damit neue und zukünftige Formen der Legitimation hervorbringen."<sup>206</sup>

---

<sup>201</sup> René Pollesch, *world wide web-slums 1-7*, a.a.O., S. 114.

<sup>202</sup> René Pollesch, *world wide web-slums 1-7*, a.a.O., S.115.

<sup>203</sup> Ebenda, S. 114.

<sup>204</sup> René Pollesch, *Stadt als Beute*, a.a.O., S. 15.

<sup>205</sup> Ebenda, S. 6.

<sup>206</sup> Judith Butler, *Hass spricht*, a.a.O., S. 77.

## **Fremd-Sprache**

Sprachkritik übt Pollesch auch, indem er fremdsprachliche Idiome wörtlich übersetzt: "C: Diese Squaw hiess einmal John Wayne. Warner Brothers haben ein Mädchen aus ihm gemacht. T: Warum? N: Sie waren nur Brüder, und sie wollten ein Mädchen. C: Warner Brothers wollten eine Schwester." (IdZ, S. 60) Die Auseinandersetzung mit dem populären Westerndarsteller John Wayne findet sich sehr häufig in den Texten und Inszenierungen Polleschs. Und sei es nur in der Form der Sattel, die in den frühen Arbeiten (z.B. *Frau unter Einfluss, world wide web-slums, smarthouse I+II*) häufig als Sitzgelegenheiten der Protagonisten dienen. Hier wird aus der unüblichen Übersetzung eines Eigennamens ein Wortspiel mit gesellschaftspolitischer Bedeutungsdimension. Der Firmenname der großen Hollywood Produktionsfirma "Warner Brothers" wird mit der (Film-)Ikone John Wayne, einem der großen Westernhelden und Männer-Ideale, verbunden, dessen Filme wiederum auch von Warner Brothers realisiert wurden. Das Western-Genre selbst wird verknüpft mit dem Begriff Squaw zitiert. Nun werden die Identitäten aufgelöst. Squaw, eigentlich der weibliche Indianer, wird hier mit John Wayne angesprochen. Mit dem Namen also, der für viele ein bestimmtes Männerbild repräsentiert. Weiß und heterosexuell. Nun ist "sie" auf den Wunsch der Warner Brothers ein Mädchen geworden. Pollesch wirbelt die Identitäten und Geschlechter durcheinander und markiert sie dadurch. In diesem Replikenwechsel, der auf der Übersetzung eines Begriffes basiert, breitet Pollesch sein Thema der normierten, auf Sprache basierenden Geschlechtsidentität aus und thematisiert die Macht der Filmindustrie zur Repräsentation und Manifestation von bestimmten Identitäten.

Für ein Wortspiel im *Leopard von Singapur* ist der Eigenname des an der Filmproduktion "Tiger von Singapur" beteiligten Kameramanns Richard Angst Impuls: PETRA: "Richard Angst macht Bilder im Tiger von Eschnapur." INGA: „Da raucht ein Architekt und erledigt erstmal zwei Inder.“ TINE: „Und Mädchen mit Schleier vorm Gesicht, und du weißt, diese Bilder hat Richard ANGST GEMACHT!“ INGA: „Und MIR AUCH!“ (LS, S. 28)

## **VerDichten und Verknappen**

"Claudia: Der Portier hat mich verhaftet, die SAU! Obwohl ich hier wohne. Aber ich stand in diesem Foyerlosen Zuhause rum in meinem Haus- und Hosenanzug und sah aus wie eine eingeworfene Fensterscheibe. Ich sah irgendwie SCHEISSE aus und meine Anwesenheit, wurde in finanziellen Wert einer eingeworfenen Fensterscheibe übersetzt." (IdZ, S. 77) Nach

drei weiteren Replikenwechselln verknüpft Pollesch schließlich die Aussage zu einem einzigen Satz. Das Subjekt ist vollkommen verschwunden. Geblieben ist nur mehr das äußere des Individuums, nach dem jedoch die Regelmäßigkeit des Lebens ausgerichtet ist: "T: Dein Hosenanzug schlägt Scheiben ein." Ob in Form eines Destillats oder einer Amalgamierung/Verschmelzung – Pollesch präsentiert diese eine Welt, in der die Gegensätze ihres Daseins, ihrer Berechtigung, da sein zu dürfen, aufeinanderprallen. An diesen Textstellen, die paradigmatisch sind für die Texte Polleschs, lässt sich erkennen, wie sehr die Verdichtung auch die Formen der Wiederholung benötigt. Pollesch behandelt die Themenkomplexe niemals nur über einen einfachen Replikenwechsel, sondern indem er sich quasi über die Variation von Repliken lange auf einer Stelle bewegt oder auch kreisförmig über Wiederholungsschleifen um die Stelle bewegt, bevor ein "Schnitt" das Thema vorerst beendet wie eine Szene in einer Soap. Damit trägt Pollesch dem flüchtigen Medium Theater insofern auch Rechnung, als dass er dem Rezipienten durchaus auch die Gelegenheit gibt, die komplexen Themen zu durchdringen, mindestens ihre Richtung zu verstehen. Seine Texte bestehen so immer aus einer Ausdehnung – in der Wiederholung und einer Verdichtung, in der dann in einem kurzen Satz oder auch nur einem Begriff alles zusammengefasst wird, was über mehrere Repliken hin wiederum wiederholend ausgebreitet wurde.

## **Wiederholung**

"In Izmir habe ich mir eine Divx gekauft"

Ein zentrales Stilelement Polleschs ist also die Wiederholung. Und weil sie in seiner Arbeit in mehrfacher Hinsicht wirksam ist, soll sie in diesem Abschnitt noch einmal fokussiert werden. Die Wiederholung ist einerseits, wie auch die versetzten Repliken, ein Mittel, um die Dialogizität der Figuren immer wieder zu stören d.h. ihren reibungslosen Fortlauf aufzuhalten. Sie verwischt die Spuren des Ichs, desjenigen, der Urheber des Gesagten war, ebenso wie sie diese auch immer wieder aufnimmt. Die wiederholten Begriffe und Sätze klingen dabei niemals gleich. Die Wiederholungen machen die Abweichungen und damit die semantischen Feinheiten hörbar und möglich. Sie sind darüber hinaus, wie ich zu zeigen versucht habe, eine Möglichkeit, bestimmte – oft verletzende – Begriffe zu reformulieren. Schließlich wiederholt Pollesch nicht nur, indem er Zitate aus unterschiedlichen Medien verwendet, sondern er wiederholt auch im Sinne einer mehrfachen Verwendung bestimmter Textstellen, Themen und Begriffe, wobei die Wiederholungen wortwörtlich oder abweichend

bzw. variierend erfolgen können. Dabei finden die Wiederholungen nicht nur innerhalb eines Stückes statt, sondern sind vor allem werksübergreifend ein entscheidendes Merkmal seiner Arbeiten.

Um mich dem Phänomen der Wiederholung bei Pollesch zu nähern, gehe ich von einer Stelle in dem Stück *Der Leopard von Singapur* aus. Hier fällt gleich in der ersten Sprechszene, die dem im Zelt sitzenden Publikum noch als Bildschirmversion präsentiert wird, ein Satz auf, der in Variationen bis zu acht mal, gleich einem Refrain, in dem Stück auftauchen wird: "In Izmir habe ich mir eine Divx gekauft, eine gecrackte Version von Black Hawk Down", beginnt Inga Busch die erste Sprechsequenz des Stückes, nach der ersten kurzen Anfangsequenz, die, noch mit Musik untermalt, dem Vorspann eines Filmes zu vergleichen ist. (LS, S. 27) In dem Text von Katja Diefenbach, auf den sich *Der Leopard von Singapur* in zahlreichen Permutationen bezieht, heißt es: "In Izmir habe ich für anderthalb Dollar eine gecrackte Version von Black Hawk Down auf Divx gekauft. Die CD wurde aus irgendeinem Produktionsstudio organisiert und auf einem der postfordistischen Märkte der Türkei angeboten, auf denen das Proletariat des informellen Selbstunternehmertums das Neueste aus Hollywood, Silicon Valley und der Imagemarken-Welt von DKNY bis Fila verkauft."<sup>207</sup>

Die Varianten dieses Themas sind so angeordnet sein, dass in jeder Version die vorangegangenen Informationen um neue Informationen ergänzt oder aber in ihrer Wiederholung verknappert werden, so dass Informationen wieder herausfallen: Als Tine den Satz einige Sequenzen später wiederholt, klingt es so: "Tine: In Izmir hab ich mir eine gecrackte Version von Black Hawk Down gekauft. Einem Film von Ridley Scott." (LS, S.27) Oder Inga: "In Izmir DVD gekauft. Auf einem der postfordistischen Märkte, auf dem das Neueste aus Hollywood, Silicon-Valley und Donna Karans New York angeboten wird." (LS, S.32) Petra: "In Izmir, DVD gekauft. Ich HAB IN IZMIR EINE SCHEISS DVD GEKAUFT!" (LS, S.37) Inga: "In Izmir hab ich mir eine Divx gekauft, eine gecrackte Version und DVD von Black Hawk Down von Ridley Scott, einem englischen Filmregisseur." (LS, S.37)

Zunächst bleibt zu bemerken, dass Pollesch nicht nur diesen Satz variantenreich wiederholt, sondern die ganze erste Sprechszene der drei Darstellerinnen wortwörtlich wiederholen lässt, als sich die Vorhänge des Zeltes geöffnet haben, so dass das Publikum zweimal die gleiche Szene aus zwei Perspektiven geboten bekommt. Einmal vermittelt über den Bildschirm und ein zweites Mal im Angesicht ihrer auf der Sandbühne anwesenden Körper. Ein originelles Spiel mit dem transitiven Charakter des Mediums Theater und der Reproduzierbarkeit eines

---

<sup>207</sup> Katja Diefenbach, "Just war", a.a.O., S. 179 f.

Filmes bzw. der damit verbundenen Wiederholungen eines Werkes. Die Reproduzierbarkeit des Mediums Film verweist dabei schon wieder zurück auf die Replik, die sich auf die gecrackte Version von *Black Hawk Down* bezieht. Mit dem in Rede stehenden Softwareprogramm Divx ist es möglich, Filme aus dem Netz herunter zu laden, also an der kapitalstarken Filmindustrie vorbei unendlich oft und auch unkontrollierbar zu reproduzieren. Unendlich viele Kopien des Films können also auf den Markt gelangen. Und als habe Pollesch diesen antikapitalistischen Vorgang sprachlich darstellen wollen, wird diese Textzeile Diefenbachs immer wiederholt: "... die irgendwer aus einem Produktionsstudio organisiert hat, also irgendein Proletarier des informellen Subunternehmertums, um sie auf die postfordistischen Märkte zu werfen." (LS, S.31) Mit den Wiederholungen dieser Replik setzt Pollesch auch den subversiven Coup der angefeindeten Somalier szenisch um: "Seit Anfang 2002 kursierte, wie Jörn Schulz recherchiert hat, *Black Hawk Down* auf illegal kopierten Videokassetten in Mogadischu. Bei den Kinovorführungen wartet das Publikum auf die beiden Schlüsselszenen, in denen US-Hubschrauber von Stinger-Raketen abgeschossen werden und auf den Boden knallen."<sup>208</sup>

Von dieser unzählig oft variierten über den gesamten Text verteilten Replik aus dem Text Katja Diefenbachs über die Beschaffung dieser DVD verästeln sich die Repliken auf die Rezeption zweier Filme, nämlich dem angesprochenen amerikanischen Kriegsfilm *Black Hawk Down* und dem weitaus älteren Film *Der Tiger von Eschnapur* von Fritz Lang. Die theoretische Entschlüsselung für die in den Filmen dargestellte rassistische und kolonialistische Haltung liefert der oben bereits erwähnte Text *Just War* von Katja Diefenbach. Diese Inhalte werden in der Replik von Tine schließlich zusammengeführt: Tine: "In Izmir hast du dir eine gecrackte Version von Black Hawk Down besorgt. Von Ridley Scott, der sich rassistische Visionen erworben hat, während seines Studiums an einer englischen Filmakademie!" (LS, S. 32)

Die eindringlichen Wiederholungen ermöglichen einerseits das Verstehen des Sinns dessen, was mit diesen Worten, die aus dem Zusammenhang gerissen präsentiert werden, gemeint ist. Die Wiederholungen stellen sich gegen die Flüchtigkeit des Mediums, sie sammeln noch einmal ein, was im Text ausgestreut ist. Sie breiten sich jedoch auch wie ein Netz über den Text aus und halten die heterogenen Text –und Themenschichten zusammen. Dabei entstehen entsprechend der miteinander verknüpften Textstellen neue Sinnebenen. "Die Wiederholung", so Eckhard Lobsien, "ist, indem sie etwas schon Bekanntes wiederkehren lässt, doch Neues. Sie setzt in jedem Fall eine Differenz zu dem Früheren, markiert einen Abstand zwischen den

---

<sup>208</sup> Ebenda, S. 186.Leb

Versionen des Gleichen, der sonst nicht wahrnehmbar wäre."<sup>209</sup> Ereignisse und Themen, die noch nicht zusammen gedacht wurden, können auf mögliche Zusammenhänge überprüft werden. Man muss es nur ausprobieren. Schließlich steht dieses Stück, das uns die Globalisierung aus einer anderen Perspektive präsentiert, für den Versuch zu erklären, wie alle Lebensbereiche der mächtigen Industrienationen mit den Lebensbedingungen in den ärmeren Ländern der Welt miteinander verknüpft sind. Und eben auch tatsächlich mit einander verknüpft werden durch die sich in den Medien immer wiederholenden Bilder. Kanonisierte Bilder, die überall abrufbar sind, aber immer auch nur ein Ausschnitt eines Geschehens sind, dessen eigentlicher Ablauf sich dem Betrachter entzieht.

Und so bettet Pollesch in die Wiederholungsschleife vom CD-Kauf in Izmir auch den tragischen und gewaltsamen Tod der französischen Schauspielerin Marie Trintignant im Juli 2003 ein. Erschlagen im Streit von ihrem Lebenspartner Bertrand Cantat, Sänger und Komponist der populären linken gesellschaftskritischen Rock-Band *Noir Désir*. Der Anlass der todbringenden Auseinandersetzungen war, so wollen es die Medien wissen, Eifersucht, in einem Zustand in dem die Sinne zusätzlich durch Alkohol- und Drogen getrübt waren.

In einer Clip-Sequenz wird ein Titel der Band eingespielt "Le vent nous emportera". Dazu winden sich die Darstellerinnen im Sand, sie schreien und verlangen das die Musik ausgestellt wird. Die Stimme des Sängers verstummt abrupt. Petra: „In Izmir wollte ich eine CD von *Noir Désir* kaufen, diese Rockband mit Globalisierungskritik und Machismoscheiße und Tod und so und diesem Trintignant-Mörder, aber sie war überall weg, wie das Soziale. Alles Soziale WEG!" (LS, S. 50) Tatsächlich stieg der Absatz der CD der Band *Noir Désir* nach der Gewalttat so an, dass sie vielerorts vergriffen war. Ein drastisches Bild für die Menschen der Mediengesellschaft: Jetzt erst recht noch einmal anhören, könnte ihre brutale Botschaft, formuliert durch Absatzzahlen, heißen. Alles Soziale WEG! – so formuliert Pollesch es mehrdeutig. Das soziale Gewissen des Sängers? Der Gesellschaft? (In diesen Variationen des Izmir-Themas kann man sogar die Anwendung der Biopolitik von Giorgio Agamben auf private Beziehungen sehen. Das Motiv der Eifersucht als Ausnahmezustand, in dem das Recht außer Kraft gesetzt wird und der Körper von Marie Trintignant Maßnahmen unterworfen wird, die zu ihrem Tode führen, obwohl sie – die Auseinandersetzung – doch dem (gemeinsamen) Leben dienen sollte.)

---

<sup>209</sup> Eckhard Lobsien, *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995, S. 17.

## Erinnerung als Wiederholung

Als Heidi Hoh nach dem Clip von Christine Groß im Rollstuhl auf die Bühne geschoben wird und alle drei wieder ihre Sprechpositionen eingenommen haben, bemerkt Claudia Splitt (wie immer unvermittelt): "Heidi Hoh saß in einem Rollstuhl. Sie fiel von diesem Board und jetzt sitzt sie im Rollstuhl. Sie fiel von diesem Board in einen Rollstuhl. Und jetzt ist sie drin." (HH I, S. 17) Dabei holt sie bei den Worten "von diesem Board" zweimal mit dem linken Arm aus und deutet vage nach hinten in Richtung Theke, wo zwischen der gläsernen Lebensmittelvitrine und der Theke das Board klemmt. Auf diesem Board sah man kurz zuvor Heidi Hoh. Sie hatte sich darauf positioniert und bewegte ihren Körper mit der roten Handtasche in der Hand schwankend hin und her, bis sie schließlich das Gleichgewicht verlor und slapstickgleich hinter die Theke stürzte. Man sieht noch ihren Arm, dann verschwindet auch dieser. Ihr Sturz geschieht von den anderen Darstellerinnen scheinbar unbemerkt. Denn jede ist parallel dazu in eine andere Aktion involviert. Aufmerksamkeit schenken sie einander dabei augenscheinlich nicht. Claudia Splitt ist während dieser Szene damit beschäftigt, Perücken in die Trockenhaube zu stopfen oder zu werfen, bezieht sie sich nun aber mit ihrer Rede überraschend auf diese Aktion Heidi Hohs. Clips werden selten in den Sprechszenen verhandelt.

Die Replik "Heidi Hoh saß in einem Rollstuhl. Sie fiel von diesem Board und jetzt sitzt sie im Rollstuhl. Sie fiel von diesem Board in einen Rollstuhl. Und jetzt ist sie drin", verbindet in ihrer permutativen Struktur das fiktionale Geschehen der Heidi Hoh Geschichte mit dem, was auf der Bühne kurz zuvor geschah und dem, was der Zuschauer nun im Augenblick sieht. Noch bevor jedoch dieser Satz gesprochen wird, ist der Rezipient mit Heidi Hoh im Rollstuhl konfrontiert. Das Motiv Rollstuhl ist so stark mit der Geschichte "Heidi" verbunden, dass der Rezipient hier erst einmal auf seine eigenen medialen Erinnerungen gestoßen wird, also selbst eine Wiederholung in Form der Erinnerung zu leisten aufgefordert ist. Eine Wiederholung, die also zunächst der Rezipient für sich vollzieht und dabei die Gegenwart verlässt. Da wird zum einen durch die sprachliche Bezugnahme auf die Aktion Heidi Hohs während des Clips diese Aktion wiederholt. Gleichzeitig negiert das zeitlich gebeugte Verb *saß* kurzfristig die Bühnenpräsenz Nina Kronjägers. Sie sitzt im Rollstuhl und trägt den Namen Heidi Hoh. Erst die zwei nachfolgenden Sätze beziehen sich auf das Geschehen während des "Clips" und katapultieren sie in die Bühnen-Gegenwart. Christine Groß (Bambi) stellt vier Repliken später richtig: "Saß nicht die andere in diesem Rollstuhl? Diese Dingsda aus der Villa Sesemann? Die, die nicht laufen konnte, seit ihrer Geburt nicht... OH GOTT! Clara! Saß die nicht in

diesem Ding?" (HH I, S. 17) Die Assoziation, die sich beim Rezipienten vielleicht schon eingestellt hatte, wird jetzt konkret aufgegriffen und nun quasi wiederholt. Ausgesprochen wird, was, so ist zu vermuten, der Rezipient sich schon gedacht hatte. Dies werde ich als eine Form der Wiederholung. Blickt man voraus auf den dritten Teil der Heidi Hoh-Serie könnte es dem Rezipienten hier wie Heidi Hoh gehen, die daran zweifeln muss, dass es sich um ihre Erinnerungen handelt: "Aber das können doch alles unmöglich transplantierte Erinnerungen sein. Ich kann mich an soviel schöne Dinge erinnern... An Klara und die Alm und die Scheiße." (HH III, S. 10)

In dieser Replik, in der die Zeit- und Darstellungsebenen eine unentwirrbare Vermischung eingehen, spielt Pollesch sehr raffiniert mit der An- und Abwesenheit von Figuren, mit Fiktion und Wirklichkeit, mit Vergangenheit und Gegenwart. Er beschneidet gleichsam die Gegenwart durch den ersten Satz, in dem er auf ein Ereignis der Vergangenheit verweist und doch die für alle sichtbar dort sitzende Heidi Hoh meint – und dann eben doch nicht meint, weil die noch weiter dahinter liegende Referenz der Kinderbuchfigur gilt. Dann nähert er sich der Gegenwart bis hin zur Übereinstimmung von Aussage und sichtbarem Bild: "Und jetzt ist sie drin." In einer Rede ziehen die Ereignisse, die Zeiten vorbei, bis sie schließlich ankommen im ebenfalls nur flüchtigen Theater-Augenblick. Die Performanz des Theaters wird ausgestellt und gleichzeitig misslingt, was sich als performativer Sprechakt tarnen wollte. Es ist Bambi, die es noch einmal genauer wissen will und mit ihrer Frage nach dem *Wer* den ausführlichen Sprechakt Julia Axens wieder kassiert. Wer? Die berechtigte Frage, die die performative Kraft der Sprache auf der Bühne entkleidet. Denn die Aktion ist der Rede wortlos vorausgegangen. Heidi Hoh fiel von ihrem Board und wurde dann im Rollstuhl wieder auf ihren Platz geschoben. Die Sprache versucht die Aktion einzufangen und zu belegen. Rede und dann die Äußerung – die sich über die Aktion stülpt und sich in eine performative Rede verwandelt. Die Wiederholung hier lässt sich als das *Wieder-Holen* von individuellen und kollektiven Erinnerungen einerseits, andererseits wird auch das Bühnengeschehen sprachlich nachvollzogen und damit wiederholt. Die Handlungen die die Darsteller im Clip ausgeführt haben, werden in dieser Replik noch einmal vollzogen, sie werden zu dem, was sie sein sollten.

Gleichzeitig werden durch diese Replik, die irgendwie auch wie eine Zeitachse ist, die Repräsentationsmechanismen ausgehöhlt, denn der abschließende Satz "Und jetzt ist sie drin" verweist nicht etwa auf eine bestimmte außertheatrale reale Person, sondern auf das Bühnenkonstrukt Heidi Hoh: Eine Synthese aus den medialen Erinnerungen des Rezipienten, aus der Idee Polleschs und aus der Anwesenheit der Darstellerin Nina Kronjäger mit ihrem

Spielverhalten. Sie, die Darstellerin Nina Kronjäger, die das Subjekt mit dem Namen Heidi Hoh repräsentiert, sitzt da. Wir sehen sie doch – oder etwa nicht? Die Bezeichnungsmacht der Sprache erscheint wie ein Fluch, man kann damit Tatsachen schaffen. Und es ist Heidi Hoh selbst, die hier nachdrücklich und nicht ohne Selbsterkenntnis antwortet. Heidi Hoh!

### **Variierende Wiederholung**

Schließlich gibt es jene Wiederholungen, die sich mehr über ihre formale Angleichung als solche erkennen lassen. Obwohl es in dem nachfolgenden Beispiel durchaus auch eine Wortgleichheit gibt, geht es mehr um die syntaktische Gleichförmigkeit, mit der die Repliken sich aufeinander beziehen, die entsprechend fast lyrisch angeordnet sind und wie Strophen eines Liedes funktionieren, in denen ein Thema variierend fortentwickelt wird:

Susanne: Und da gibt es ein Hotel für Sekretärinnen und ein Hotel für Rockgruppen, aber die begegnen sich nie.

Anja: Und da verirrt sich auch nie eine Mädchenband in das Hotel für Rockgruppen. Das passiert einfach nicht. DAS PASSIERT EINFACH NICHT.

Rolli: Und da gibt es Hotels für Telearbeiter, die irgendwo unterkommen müssen.

Anja: Guerilla-Hotels

Susanne: Und da gibt es Hotels für Schönheitschirurgen.

Anja: Leute vom Dienstleistungsservice sind immer unterwegs.

Rolli: Und da gibt es ein Hotel für Cowboys.

Susanne: Und da gibt es für alles Hotels, für das Leben.

Anja: DA GIBT ES FÜR ALLES HOTELS! Und du checkst ein, und da gibt es Hotels für dein Scheiß-Leben.

Rolli: Dein Leben hat irgendwo ein Hotel und da ist es dann. (HH II, S. 42 f.)

Von diesen strophenförmig angeordneten Repliken aus lässt sich wiederum sehr schön ein Blick auf Rancières politische Philosophie werfen. Hier werden die unterschiedlichen Gruppen einer Gemeinschaft aufgezählt, die "gezählt" nebeneinander existieren. Alle sind dem gleichen zeitgemäßen Imperativ, nämlich Mobilität leben zu müssen, ausgesetzt und sie funktionieren nach bestimmten Regeln. Das Hotelsystem kann also als die Ordnung oder "Polizei" erkannt werden. Mit anderen Worten, so wenig wie sich die Sekretärinnen und die Rockgruppen begegnen, verirrt sich eine Mädchenband in das Hotel für Rockgruppen und

natürlich treiben in dem Hotel für Cowboys diese ihre Rinderherden durch die Hotelhalle. Mit dieser Motiv-Variation des Western-Themas erreicht die Aufzählung der Regeln des gesellschaftlichen Repräsentationssystems noch einmal ihren absurden Höhepunkt, bevor zusammenfassend festgestellt wird, dass es für alle Hotels gibt, "für das Leben". Zunächst scheinen den drei Darstellerinnen auf ihren dreipolstrigen Sitztürmen die Existenz der Hotels und die damit verbundene Aufteilung der Gesellschaft noch einzuleuchten, denn sie deklinieren sie bis auf einen Gefühlsausbruch von Susanne Abelein, als sie die "DAS PASSIERT EINFACH NICHT" schreit und sich kurz gegen die Normen stemmt, zügig und ruhig durch. Doch plötzlich, nachdem sich die Erkenntnis, dass es für alle Hotels gibt, was übersetzt werden kann mit: es gibt für alle einen Verhaltenskodex, macht sich Verzweiflung breit. Susanne Abelein schreit erneut kurz diese Erkenntnis "DA GIBT ES FÜR ALLES HOTELS!" heraus, um dann in normalem Sprechduktus fortzusetzen "Und du checkst ein, und da gibt es Hotels für dein Scheiß-Leben." Die Teilhabe an der Gemeinschaft bedeutet auch, sich der Ordnung, die diese vorschreibt, zu unterwerfen. Während diese Aussage beunruhigend klingt, wird in der abschließend Replik von Rolli dann die Spaltung, der das Individuum durch diesen ewigen Kampf um Anerkennung und Freiheit gleichermaßen ausgesetzt ist, deutlich: Dein Leben hat irgendwo ein Hotel und da ist es dann. Nach dieser Aufzählung der Regeln sind die Figuren wieder im Ungefähren angekommen und damit auch bei ihrem gespaltenen Selbst. Und traurig bleibt festzustellen: Das eigene Leben führt irgendwo ein eigenes Leben.

### **HALTS MAUL, DU FICKSAU!**

Polleschs gesellschafts- und sprachkritische Texte legen nicht nur völlig neue Bedeutungen bloß, indem sie sich der semantischen Konvention und dem semantischen Konsens durch hintersinnige Wortneuschöpfungen entziehen, sie sind auch durch die wohl erkennbaren Verbindungen zur semantischen Oberfläche, an der sie kratzen, humorvoll. Der Rezipient hat allen Grund, sich zwischen den düsteren Alltagsbeschreibungen, dem entfremdeten Leben und der Verzweiflung der Figuren, zu amüsieren. Und das tut er auch hörbar. Es wird viel gelacht im Sand, auf den Kissen, den Plastik – und Bürostühlen in Berlin, Mülheim, Salzburg, Luzern und wo immer Pollesch sein Theater präsentiert. Für die Lacher sind aber vor allem auch jene Textstellen verantwortlich, in denen sich die Figuren auf das Übelste beschimpfen. Wie als seien sie von dem Tourett- Syndrom geplagt, bricht es aus ihnen immer wieder heraus: DIESE VERDAMMTEN FICKSÄUE! DIESE DRECKSAU. Auch das Fäkalwort

Scheiße wird fast in inflationärer Häufigkeit verwendet. Es durchzieht die Texte und die Repliken der Darsteller. Es ist eine besondere Form eines stilistischen Erkennungszeichens. Vom Publikum wird es bereits erwartet. Und fast wirkt es wie eine Stille, wenn dann doch über eine längere Textstrecke *das* Wort nicht eingeflochten wird. Die Anwendungsbereiche des alltäglichen Fluches jedoch variieren, stellen eine besondere Art der Polyvalenz der Sprache heraus. In normaler Lautstärke gesprochen, wird es angewendet auf Objekte, die man ablehnt: Das klingt dann eben so: "Aber jetzt gibt's nur noch Scheißadressen." (HH II, S. 83) Schockierend klingt es dagegen, wenn es mit der Betrachtung des eigenen Körpers oder mit Subjekten verbunden wird, denen man naturgemäß nahe ist, wie den "verfickten Kindern" (HH II, S. 72) oder auch dem "Scheißkind" (LS, S. 34). Das ausgerechnet diese Wortschöpfung für amüsierte Stimmung sorgt, macht deutlich, dass sich in dieser Verbindung der Subtext zu erkennen gibt.

Aber auch dem abgebrühtesten Rezipienten bleibt das Lachen im Halse stecken, wenn dieser Fluch in Verbindung mit einer Drohung erfolgt, die an Brutalität oder Rohheit nichts zu wünschen übrig lässt: "Nina: Ich schlag dir da elektronisch rein, in dein SCHEISSGESICHT!, und dann fliegen Torten. Und Boxhandschuhe. Tine: Ja, gut, schlag rein, du FICKSAU!"

(HH III, S. 2) Befremdend ist es auch, wenn der eigene Körper als "die SCHEISSE da" angesprochen wird. Die robuste Aufforderung HALTS MAUL tönt häufig durch die Texte, wengleich das geforderte Schweigen nicht erfolgt; im Gegenteil, die Worte verhalten wirkungslos und die Repliken knüpfen an, als sei es nie gesagt worden. Wie überhaupt die Beschimpfungen in der binnenfiktionalen Situation wenig oder sogar keine Wirkung erzeugen und im äußeren Kommunikationssystem stellenweise, wie bereits erwähnt, eher eine gewisse Amüsiertheit hervorrufen. Da die Figuren meist ohne Namen auskommen, gibt es keinen unmittelbaren Adressaten, der mit der Aufforderung "Halts Maul" getroffen werden könnte, was die Wirkungslosigkeit der bedrohlich schmerzlichen Aufforderung noch einmal deutlich macht. Zwar haben die Darsteller den Fluch gehört, aber sie fühlen sich nicht angesprochen, ja, sie sind nicht einmal angesprochen.

Was bedeuten nun die Schimpfworte im Diskursuniversum Polleschs? Ohne behaupten zu wollen, es gebe nur eine Sinnschicht dieser Worte, möchte ich sie als Indiz einer gewissen Selbstentfremdung der Figuren Polleschs behandeln. Ich lese sie damit in gewisser Weise ganz wörtlich als Zeichen von Unzufriedenheit, aber auch wenn der eigene Körper oder das eigene Kind als "Scheiße" oder "verfickt" bezeichnet wird, markiert das eine sehr direkte Form der Verunsicherung, die gleichsam eine erhöhte Form der zumindest rhetorischen Aggressivität nach sich zieht. Die binnenperspektivische Wirkungslosigkeit dieser

Schimpfworte passt in diesen Deutungsrahmen, weil sie ebenfalls auf die Verunsicherung der Figuren verweist. Wer sich nicht dagegen wehrt, als "Scheiße" bezeichnet zu werden, hat offenbar schon die Ebene personaler Würde transzendiert, auf der die Reduktion auf Natürlich-Kreatürliches Empörung oder Beleidigung verursachen mag. Andererseits: Die permanente (wiederholte) Erinnerung an diese Schicht des Natürlich-Kreatürlichen liest sich natürlich auch wie ein ironischer Kommentar auf die radikale Technisierung des Selbstverständnisses, die bei Pollesch Urstände feiert. Nur ist angesichts dieser Technifizierung der Ort der "Scheiße" eben undeutlich geworden. Es ist gerade so, als erinnerten die Figuren durch das permanente Zitieren alltäglicher Flüche an ein Leben, in dem es noch sinnvoll war, sich gegen Beleidigungen zu wehren, die beleidigend waren, weil man sich als Mensch der Natur immer auch ein Stück enthoben wähnte. Nun, da die Menschen sich ganz technisieren, nimmt sich die Sprache der Fäkalien wie der Versuch aus, wenigstens noch das Kreatürliche am Menschen – dem *animal rationale* – zu bewahren.

### **Scheiß-Webadressen**

Wenn man nur zuhört, wie diese Wörter die Texte durchdringen oder schon eine weitere Textschicht bilden, fällt auf: Sie sind den gestochenen scharfen Fachtermini, die sich die Subjekte souverän weiterreichen, antagonistisch gegenübergestellt. Sie reiben sich in ihrer Rauheit an den glatten Begriffen. Sie grenzen sich von ihnen ab. Denn eines kann man von der Interjektion "Scheiße" wohl behaupten: Sie ist sehr unmittelbar zu verstehen. Es ist also einerseits sprachliche Brachfläche, wie es andererseits ein bewusster Verzicht ist, auf mehr Sprachmaterial, auf differenziertes Vokabular zurückzugreifen. Nutzt Pollesch einerseits sprachliche Verfremdung, konstruiert aus den bekannten Signifikanten originelle Worterfindungen, so ist der Fluch in seiner Alltäglichkeit und Prägnanz das, was ganz direkt vom Zuschauer verstanden werden kann, was quasi keiner weiteren Übersetzung bedarf. Zumindest wenn er eindeutig daher kommt, wenn er transportiert wird von einem Schrei und begleitet von einem normal gesprochenen, noch lieber geschrienem "verdamm"! "Susanne: Sie ist eine vollautomatisierte Kundendienstlerin VERDAMMTE SCHEISSE und scannt Seriennummern von Mietwagen und tippt Meilen und Benzinstand in ihren Körpercomputer ein." (HH II, S. 36) Oder: "Rolli: Bald werden die Wagen hoffentlich intelligentere Bordcomputer haben, in die wir uns direkt einstöpseln können. VERDAMMTE SCHEISSE! NEIN NIEMALS!" (HH II, S. 37). Es ist auch unmittelbar zu verstehen, wenn Susanne Abelein feststellt: "Sex ist Scheißarbeit", dass es sich hier um einen Ausbeuterjob für die

Verlierer der neoliberalen Arbeitswelt handelt. Es ist ein Begriff, der sich jeder weiteren Argumentation widersetzt, Es ist ein Begriff, der nichts differenziert erklärt und vieles verständlich macht. Und doch benutzt ihn Pollesch vielfältig, macht ihn zum multiplen Platzhalter. Es gibt immer wieder Sprechsequenzen, in denen sich die Nennung des Begriffs so verdichtet, in denen er immer wieder neue Wortverbindungen eingeht und Pollesch ihm so leicht variierende Bedeutungen abtrotzt. Beispielhaft sei hier erneut ein Ausschnitt aus Heidi Hoh II zitiert: Die drei Darstellerinnen Elisabeth Rolli, Susanne Abelein und Anja Schweitzer sitzen auf den hellen kunstledernen Matratzenstapeln. Sie erörtern weiter die entmutigenden Arbeitsbedingungen in Californien. Da sich das Arbeitsleben wie die Konsumgewohnheiten zunehmend mit dem Internet verbinden, will nun auch Heidi Hoh ins Internet. Aber zu spät wie ihr Susanne Abelein klar macht: "Aber ab jetzt gib's nur noch Scheißadressen." (HH II, S. 84) Heidi Hoh erwidert: "Rolli: "Na gut, dann leb ich eben mit einer Scheißadresse im Netz, das tun so viele Leute, mit einer Scheißadresse wohnen. Dann leb ich eben in den SLUMS IM NETZ." Und weiter: "Rolli: Da gibt es endlich eine scheiß-virtuelle Welt und ich leb wieder nur in der Scheiße. ICH HALTS NICHT AUS!" (HH II, S. 84) Wenn Rolli/Heidi von der "scheiß-virtuelle[n] Welt" spricht, so meint sie zunächst nur, dass es endlich eine Option zu der Wirklichkeit gibt. Die "scheiß-virtuelle Welt" bezeichnet hier eher das ungeduldig erwartete neue Modell und verleiht mehr ihrer positiven Erwartung Ausdruck, während sie dann aber verzweifelt hinzufügt: "und ich leb wieder nur in der Scheiße", dann ist damit wieder ihre Ausweglosigkeit gekennzeichnet.

Mit der Verwendung des Schimpfwortes "Scheiße" wird nicht zuletzt auch so etwas wie die unterdrückte Wut des Zuschauers befriedigt, was ihn daher wie eine Ersatzhandlung zum Lachen reizt. Der Darsteller ist in dem Moment wirklich sein Stellvertreter. Und es ist klar, das "Daimler Chrysler [...] keine Scheißadresse [hat]", wie Rolli/Heidi Hoh bemerkt. Der Unterschied klingt dann so: "Anja: DaimlerChrysler hat eine Scheißadresse. DaimlerChrysler. Rolli: Die haben sie nicht. DaimlerChrysler hat keine Scheißadresse." (HH II, S. 83)

In *Der Leopard von Singapur* verzweifelt Inga daran, nicht pünktlich sein zu können. Petra verweist sie auf ihre Verpflichtung: "Und vergiss bitte nicht, welchen AUFWAND wir hier betrieben haben, um in deinem Scheißkörper allein Pünktlichkeit einzuführn. Das gabs vorher nicht die Scheiße." Inga, deutet auf sich selbst und schreit: "DIE SCHEISSE HIER WAR NOCH NIE PÜNKTLICH." Das Thema der Pünktlichkeit wird weiter verhandelt und dann ist es Tine, die, verzweifelt auf sich deutend, schreiend feststellt: "DIE SCHEISSE HIER SOLL PÜNKTLICH SEIN!" (LS, S. 33 f.) Theoretischer Hintergrund dieses Pünktlichkeits-Diskurses ist der Text von Katja Diefenbach, in dem sie vor dem Hintergrund neuer

politischer Entwicklungen auch die Biomacht mit Agamben neu deutet. Pollesch evoziert in seinem Text eine alltägliche Situation. Es gilt, pünktlich in der Schule und im Büro zu sein. Er transformiert Diefenbachs Überlegungen zur Biomacht in eine Situation, in der sich der einzelne Zuschauer wieder erkennen kann. An der entsprechenden Stelle in Diefenbachs Text heißt es: "Man darf nicht vergessen, welcher Aufwand betrieben wurde, um in die Körper allein Pünktlichkeit und zeitliche Rhythmisierung einzuführen."<sup>210</sup>

In dem Moment, in dem das Subjekt so weit ist, sich selbst mit "Scheiße" anzusprechen, begegnet man, wie oben angeführt, auf drastische Weise wieder dem Phänomen der (Selbst)Entfremdung. Beschrieben wird fragmentarisch ein Lebensvollzug – Inga führt ein Leben, handelt auf eine bestimmte Weise, ohne dass sie sich ihr eigenes Handeln zu eigen macht. Das Pünktlichsein wird ihr aufgenötigt, stellt eine Störung der Weltaneignung dar. Dabei ist es noch keinesfalls so, dass sie hier bereits den Rhythmus verinnerlicht hätte und automatisch immer pünktlich ist. Dem Körper wird von außen ein bestimmter Rhythmus aufgezwungen, damit er in einer bestimmten Weise funktionieren und Leistung erbringen kann. Es entspricht keiner freien, willentlichen Entscheidung, sich zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort zu befinden. Dahinter verbergen sich Disziplinierungsmaßnahmen, die Herrschaftsmechanismen bloßlegen. Das Subjekt verfügt nicht mehr über seine Zeit und in dem Maße, in dem der von außen (herrschaftlich verfügte) oktroyierte Rhythmus den Körper zu bestimmen beginnt, der freie Handlungswille also einem körperlichen Mechanismus unterliegt, die Disziplinierung greift, verfügt das Subjekt auch nicht mehr über seinen Körper. "OH GOTT! Diese Wochen, die da vor mir liegen, und an denen ich gleichzeitig pünktlich und unpünktlich mein Kind zur Schule bringe. Manchmal frage ich mich, ob das überhaupt mein Kind ist. Schließlich sind wir beide so unterschiedlich. DIE SCHEISSE HIER SOLL PÜNKTlich SEIN!" (LS, S. 34) Christina Gross schreit diesen letzten Satz ihrer langen Replik heraus. Ihre Stimme klingt kratzig, ihre Arme bewegen sich eng am Körper, den sie im Rhythmus ihrer kräftig herausgeschrienen Wörter immer mit hoch und runter bewegt. Sie bleibt sitzen, doch hebt und krümmt sie ihren Oberkörper, die Hände schlagen in den Schoß und reklamieren ihren Körper als "die Scheiße hier", wie sie gleich darauf noch zweimal mit gleicher Lautstärke und ähnlicher körperlicher Gestik wiederholt. Der Körper wird geschunden, gefordert, er soll sich anstrengen, schließlich soll er pünktlich sein. Es ist, als schreie sie ihren Körper an. Worin sich wiederum die Spaltungserfahrung

---

<sup>210</sup> Katja Diefenbach, "Just war", a.a.O., S. 182.

nachweisen lässt. Sie schreit ihn an, dabei gerät er wahrnehmbar außer Kontrolle, dabei geht es gerade, um die Kontrolle, die sie über ihn zu gewinnen sucht.

So sind Flüche und Schreie zunächst einmal wahrnehmbarer Ausdruck eines bestimmten Weltverhältnisses – es zeigt sich, welche Beziehung das Subjekt zu anderen und zu seinem eigenen Leben hat. Im Zusammenhang mit dem Diskurs über Biomacht, auf den Pollesch in diesen Repliken unter Rekurs auf Diefenbach (respektive Agamben) Bezug nimmt, liegt es allerdings auch nahe, sich diese Begriffe einmal jenseits ihrer pejorativen Bedeutung anzusehen und ganz wörtlich zu nehmen. Wenn die Darstellerinnen auf sich deuten und sich sowie ihren Körper als "Scheiße" bezeichnen, dann ist dies auch eine unmittelbare Umsetzung dessen, was von den Körpern in der Perspektive der Biomacht bleibt. Sie sind nichts anderes als eine Biomasse. Gelehrige, formbare Körper. "Sicher ist, dass sie nur noch Körper sind, bloßes Leben – ohne Sprache, ohne Sozialität."<sup>211</sup> Bei Pollesch heißt es einmal: "Andererseits weiß ich aber auch, die verwalten nur uns Bioscheiße. Wir sind verwaltete Bioscheiße." (LS, S. 52) Wollte man diesen Aspekt in Rancières Termini übertragen, so müsste man sagen, dass Wesen, die sich als "Scheiße" oder "Bioscheiße" bezeichnen, keine Stimme haben, keine Subjekte sind: "Dir scheint eine Sonne mein Schatz und die heißt Leben und Kinderkriegen, du Stück Scheiße." (HH II, S. 48) Die äußerst brutale Bezeichnung "du Stück Scheiße", mit dem diese Prognose beendet wird, verschärft den Verlust der Selbstgestaltung des Lebens und der eigenen Identität.

N: Ich habe ein persönliches Verhältnis zu dir und deshalb ist das hier Zuhause.

T: HALTS MAUL!

N: Ich will mein Zuhause mit dir realisieren!

T: Ja, gut aber ICH NICHT!! (IdZ, S. 43 f.)

Man ist auf dem Weg, das Humane zu überwinden, aber auf dem Weg dahin brüllt und schimpft man, macht Lärm, der nach Rancière die Vorstufe zur Sprache und damit zur politischen Subjektivität ist. Im Lärm und im Brüllen, im Schimpfen und Beschimpfen verliert sich das Humane und bleibt zugleich wach. Es ist schließlich nicht unemotional, in einem Kontext, in dem es um Intimität oder Freundschaft geht, um Zuhause und persönliche Nähe, zu schreien oder zu beschimpfen. Ist "Halts Maul" nicht auch eine Emotion? Wo auf der inhaltlichen Ebene der Verlust des Gefühls markiert wird, da widerspricht letztlich der Schrei und sogar die Beschimpfung diesem Verlust. Auch das ist paradox. "Anja: Ich will

---

<sup>211</sup> Ebenda, S. 180.

doch nur wissen, was Leben ist und ob es eventuell an mir vorbei gehen könnte. Das wäre doch eine ziemliche Scheiße. Wenn es einfach so an mir vorbeigehen könnte, weil ich den Müll von Liebe nicht richtig auskosten hätte. Wenn ich sterbe würde und denken könnte, dass der ganze Müll von Liebe einfach so an mir vorbeigegangen sein könnte." (HH II, S. 87)

### **Joe Ortons obszöne Welt**

Eine der zahlreichen Quellen Polleschs sei näher vorgestellt. Wie häufiger schon erwähnt, eröffnen diese Quellen (die verschiedenen genutzten Medien, die medialen Gattungen etc.) in ihrer durch Pollesch vorgenommenen ästhetischen Transformation dem Rezipienten vielfältige Bedeutungsebenen. So verweist Polleschs komplexe, auf Intertextualität und Intermedialität basierende Kunstsprache unter anderem auf den englischen Dramatiker Joe Orton, dessen populärsten Stücke *Beute* (UA 1966) und *Was der Butler sah* (UA 1969), Pollesch 1995 für den Rowohlt Theaterverlag neu übersetzt hat. Ortons sozialkritische, groteske Stücke, die im Format der Komödie daherkommen, kennen keine Tabus. Dem Menschen seiner Zeit traut Orton alle Bestialitäten zu, und er mutet sie ihm in seinen Stücken daher auch schonungslos zu.<sup>212</sup> Er schockierte seinerzeit eine Gesellschaft mit bigotten Lebenseinstellungen. Diese bigotte, heuchlerische Haltung einer konservativen Gesellschaft war nicht zuletzt auch Beweggrund, die skandalumwitterten Stücke Ortons zu sehen. In der Presse wurden die pikanten Szenen besprochen und verurteilt und zogen so erst recht die Zuschauer an, die sich natürlich ebenso schockiert gaben. So distanzierte man sich am Ende durch wüste Beschimpfungen von der eigenen Lust am Obszönen.

Pollesch lehnt sich in der Beschreibung seiner absurd-grotesken Situationen an die Bilder Ortons an, und beide Dramatiker haben schließlich auch ähnliche Anliegen. Wie Pollesch wehrte sich auch Orton schon gegen eine von außen vorgeschriebene normierte Lebensweise, die er als Konstruktion enttarnt. Mit dem 1964 im Londoner New Arts Theatre uraufgeführten Stück *Entertaining Mr. Sloane* thematisierte Orton erstmals Homosexualität, die nicht nur totgeschwiegen, sondern mehr noch; zu dieser Zeit sogar strafbar war. Und er tut dies in seiner Farce, indem er sich ebenfalls der damals gültigen Zeichensprache des Theaters verweigert: "Orton wanted to create visual as well as verbal anarchy; and he knew the limitation of the first full-length play."<sup>213</sup> Orton formuliert es so: "What I wanted to do in Sloane was to break down all the sexual compartments that people have. I didn't entirely

---

<sup>212</sup> Siehe dazu ausführlicher die Einleitung von John Lahr zu Joe Orton, *The Complete Plays*, New York 1976.

<sup>213</sup> Ebenda, S. 18.

succeed because it's very difficult to persuade directors and actors to do what you want."<sup>214</sup> Orton schildert schließlich, wie sein Vorhaben, die Konventionen zu unterbrechen misslang, weil sich die Zuschauer nicht darauf einließen und mit ihrem gesellschaftlichen Modell die Figuren des Stücks wieder so rasterten wie es ihnen ins vertraute Weltbild passte: "When Sloane had been running for a while, it had got into compartements. [...] It's very bad in class, in sex, in anything."<sup>215</sup> Ein Wechsel ihrer Vorstellungen und Wahrnehmungen mussten sie also nicht vornehmen.

Als wollte Pollesch Orton nun Gerechtigkeit widerfahren lassen, verwendet er also Bruchstücke seiner Texte. Gleichzeitig, so muss man hinzufügen, ist diese Materialverwendung natürlich auch wieder selbstreferentiell, wenn man dieser intertextuellen Inspiration die eigene Übersetzungsarbeit Polleschs zugrunde legt. Diese bizarren Motive und grotesken Versatzstücke aus Ortons Welt wie ein "Mageninhalt" oder Voodoo-Puppen, ein Robbenbaby oder auch die absurde Geschichte der am Unterleib operierten Nutte Barclay, die immer präsenten Pillen und die Drogen sowie die nahe der Hysterie angelegten Figuren und insurreale driftende übertriebene Darstellungen begegnen einem zunächst einmal in der modernen Lebens- und Arbeitswelt der Heidi Hoh. Ich möchte im Folgenden eine Szene herausgreifen, in der das Material Ortons ausgebreitet wird, um jede Rückbindung des Dargestellten an eine außentheatrale Wirklichkeit zu verhindern. Während sich einerseits originelle Verbindungen auf der Ebene der Sprache mit den Details der Ausstattung finden lassen, driften Repliken und Darstellung ostentativ auseinander, während sie doch eng aufeinander bezogen sind. Dies geschieht, wie gleich gezeigt werden soll, nicht nur durch die Verwendung fiktiven Stoffes, sondern auch durch das Verschieben von sprachlichen Zeichen und der sichtbaren Bühnenhandlung der Darsteller.

So wird man in *Heidi Hoh I Zeuge*, wie Christine Groß in einem *Clip* auf ein kleines Plüsch-Robbenbaby mit einer langen Stange und mit wilden Schreien brutal und wie von Sinnen so lange einschlägt, bis aus diesem für alle Zuschauer erkennbaren Plüschtier Blut spritzt. Die beiden anderen Darstellerinnen sind währenddessen mit Parallelaktionen beschäftigt. Sie (die Figuren) scheinen einander wie so häufig in ihren solipsistischen Aktionen in den *Clips* nicht wahrzunehmen.

Doch unvermittelt wird in der darauf folgenden Sprechszene Bezug auf diese brutale Handlung genommen. Christine Groß steht auf und geht zu Heidi Hoh, die gerade in einem Rollstuhl sitzt, sie beugt sich und führt die Jacke, die über der Rückenlehne des Rollstuhls hängt, mit einer kurzen, tupfenden Bewegung zu ihrer Nasenspitze. Claudia Splitt beobachtet

---

<sup>214</sup> Zitiert ebenda.

<sup>215</sup> Ebenda.

diese Handlung und bemerkt kurz: "Dir hängt Pelz aus der Nase!" Christine Groß schaut auf und bemerkt gleichmütig: "Ja, gut, ich weiß schon. Ich hatte nur kein Taschentuch!" (HH I, S. 21) Mit dieser Antwort zitiert Pollesch wieder Orton (Beute). Dort heißt es in dem von Pollesch übersetzten Text im Nebentext zu der Handlung der Figur Mc Leavy: "Holt ein Taschentuch hervor, hält es sich unter die Nase."<sup>216</sup> Heidi Hoh wiederum wiederholt die Replik: "HEI: Dir hängt Pelz aus der Nase!" BAM: „Ja, gut. Aber es ist kein echter. Es ist kein echter Pelz.“ HEI: „Du hast dieses Robbenbaby abgeschlachtet. Und du behauptest, das wäre kein echter Pelz?“ BAM: „Ja. ICH SCHLACHTE KEINE TIERE!“ (HH I, S. 21) Wenig später wird Christine Groß sich wie beiläufig eine helle Pelzjacke um die Schultern hängen und zu ihrem Platz schlendern. Sie legt diese dann auf ihrem Sitz ab. Eine Kommentierung erfolgt jetzt jedoch nicht mehr. Die Parallelszene im Text Joe Ortons, auf die Pollesch hier in den Repliken Bezug nimmt, lautet in seiner Übersetzungsversion: McLEAVY: Ist das echter Pelz? FAY: Es ist Plüsch, kein Pelz. McLEAVY: Es sieht aus wie Pelz."<sup>217</sup> Sowohl das Robbenbaby als auch die helle Flauschjacke sind Produkte aus Plüsch-Material.

Pollesch nutzt in diesen kurzen, jeweils zusammenhängenden Szenen Material, um, wie so häufig in seinen Arbeiten, die Sprache und Handlung signifikant auseinander treten zu lassen. Die Bestialität des Bildes wird dadurch noch größer, dass Christine Groß mit einem eine Schwangerschaft andeutenden Bauch ausgestattet ist und nun ausgerechnet ein Robbenbaby erschlägt. Ihre Aktion während des Clips erfolgt unvermittelt und bleibt zunächst auch ohne weitere Bezugnahme als Einzelaktion stehen. Als sie dann aufsteht und sich mit dem Ärmel der Jacke die Nase tupft, nimmt Claudia Splitt mit ihrer Replik darauf Bezug: "Dir hängt Pelz aus der Nase". Die Geste von Christine Groß, den Jackenärmel zur Nase zu führen, wird von der Replik Claudias in der Form aufgenommen, dass sie Pelz aus der Nase hängen sieht. Das Bild von aus der Nase hängendem Pelz ruft kurzfristig ein Bild von aus der Nase wachsenden Haaren auf und wird durch die Antwort Christines, sie habe kein Taschentuch, gleich wieder zurückgedrängt. Was man sieht, ist, wie sie sich die Nase an einem Jackenärmel abwischt. Der Umstand, dass sie aufsteht und zielstrebig zur Jacke Heidi Hohs greift, die aus Plüsch ist, um sich damit über die Nase zu wischen, bleibt gänzlich unkommentiert. Es wird eine Alltäglichkeit vorgetäuscht, der sowohl auf der Ebene der Handlung als auch der Sprache widersprochen wird. Das diskrepante Verhältnis der Sprache zu den Handlungen wird in dieser Szene durch die Andeutung eines Dialoges im inneren Kommunikationssystem noch verstärkt.

---

<sup>216</sup> Joe Orton, *Beute*, Rowohlt Rollenbuch, Seite 11.

<sup>217</sup> Ebenda, S. 2.

Hingegen kann der Ausruf von Christine Groß: "Ja. ICH SCHLACHTE KEINE TIERE" als die wahre Aussage der Privatperson Christine Groß angesehen werden, während man sie als Bühnendarstellerin auf der Bühne bei ihrer der Aussage widersprechenden Handlung beobachten konnte. Ihr Sprechakt als Figur misslingt, weil ihm eine Handlung vorausgegangen ist, die genau das zeigte, was sie nun bestreiten will. Aber auch das ist nur ein Spiel mit der Sprache auf der Bühne angesichts dessen, dass es sich sichtbar nur um ein kleines Plüschtier gehandelt hat. Der Blutbeutel mit dem Kunstblut tut sein übriges, um das Artifizielle heraus zu stellen. Schließlich wird die verneinende Aussage von Christine Groß noch einmal aufgegriffen, als sie mit der hellen Pelzjacke über den Schultern die Bühne überquert und ungerührt ihren Platz einnimmt. Polleschs Konstruktion verfolgt dabei eine Strategie des 'Hakenschlagens', um das Decodieren der von ihm gesetzten Bedeutung gleichzeitig wieder zu verhindern.

## VII. Ästhetik des Bühnenbildes: Requisiten und Kostüme

"Gestern hatte ich ein Gespräch mit den Münchner Kammerspielen, die unbedingt wollten, dass ich zu einem Gespräch mit meiner Bühnenbildnerin dazukomme, weil sie gewohnt sind, dass der Regisseur ein Kadi ist, der alles überblickt. Ich habe gesagt, das ist nicht meine Aufgabe, ich mache nicht das Bühnenbild, die Bühnenbildnerin weiß genau, was sie will. [...] Ich habe z. B. durch Bert Neumann gelernt, auf die Autonomie des Bühnenbildners zu vertrauen und mich nicht einzumischen."<sup>218</sup>

Die Bühnenräume Polleschs sind die kongenialen Bilder zu seinen Texten: Zusammengesetzt aus unterschiedlichsten Materialien und übereinander geschichtet und mit Details ausgestattet, deren semantischer Hintersinn sich nicht auf den ersten Blick erschließt, verdichten sie die wesentlichen Aussagen, so wie es Pollesch mit seinen assoziationsreichen, wortspielerischen Texten gelingt. Viele der zahlreichen verstreuten Requisiten und Dekorationselemente wiederholen sich in den unterschiedlichen Bühnenbildern seiner Inszenierungen. Wie die Windmaschinen und die obligatorische Discosonne, Eishockey- oder Baseballschläger, der Toaster, der am Kabel gezogen eines jener elektronischen Schafe aus der Welt der Blade Runner ist. Sie sind meist Objekte mit mehr oder weniger vertrauten Funktionen in der außertheatralen Welt, die hier verfremdend eingesetzt werden und im Kontext des Spiels und des Textes zu allegorischen Zeichen des polleschken Universums werden, in denen die Filminhalte, Theorie und eigene Erfahrungswelten aufgehoben sind. Analog zu der Struktur

---

<sup>218</sup> "Neues und Gebrauchtes Theater", a.a.O.

und dem Konzept der Texte sind die Objekte auf der Bühne Fundstücke aus der realen Welt. Das Konzept der Montage und Dekontextualisierung, aber auch der inszenierungsübergreifenden Wiederholungen wird dergestalt im Bühnenbild fortgesetzt. Kitsch und Trash sind beliebte Stilelemente, eingelöst durch bunte und eben immer leicht zerschlossene Plüsch- und Stoffgegenstände, durch Sofas, die aussehen, als seien sie irgendwann in einem trendresistenten Möbelhaus erworben und auf dem Sperrmüll wieder entdeckt auf die Bühne geschleppt worden, nicht anders die Teppiche, die sich in den Sperrholzräumen der Bühne finden – sie wirken muffig und düster. Für den Kitsch stehen auch gerne mal die Lichterketten, wie sie in zahlreichen Haushalten und Lokalen für ein vermeintlich gemütliches Ambiente eingesetzt werden.

Das Publikum sitzt oder lümmelt mal auf Kissen (*Heidi Hoh III, Bühne: Viva Schudt; www-slums, Bühne: Janina Audick*), mal auf Sand (*Der Leopard von Singapur, Bühne: Bert Neumann*), wiederholt auf global verbreiteten weißen Plastikstühlen (*Cappuccetto Rosso, Das Tal der fliegenden Messer, Sex nach Mae West*) oder auch zwischen Plastikkakteen (*Frau unter Einfluss*). Die Nähe und Anordnung der Zuschauerplätze zum Bühnenraum variiert in bald jeder Inszenierung. Häufig wird die konventionelle Anordnung der Zuschauerperspektive so wie der Abstand zum Bühnenraum aufgehoben, dies ist jedoch keineswegs signifikant für einen Pollesch-Abend. Auch die Selbstreferentialität, wie sie grundlegend ist für Arbeiten Polleschs, ist im Konzept der Bühnenbilder aufgehoben.

Wie so oft in den Bühnenbildern der Pollesch-Abende finden sich Produktionsplakate der Spielzeit oder das Volksbühnen-Logo gut sichtbar in den Bühnen-Räumen angebracht. In *Cappuccetto Rosso* klebt am Spiegel ein Volksbühnen-Aufkleber. In den Zimmern des rechtwinkligen Hauses von *Insourcing des Zuhause – Menschen in Scheiss-Hotels* hängt das Plakat der gerade stattfindenden Inszenierung.

Die Namen der Bühnenbildner, mit denen Pollesch zusammen arbeitet, sind mittlerweile so vertraut wie die Namen der Schauspieler, die zuverlässig immer wieder in seinen Produktionen mitarbeiten. Es sind bevorzugt die derzeit in Freiburg als Ausstatterin arbeitende Bühnenbildnerin Viva Schudt, die in Berlin lebenden Bühnenbildnerin Janina Audick, und der Chef-Ausstatter der Volksbühne Berlin Bert Neumann.

Bert Neumann, der 2002 von der Fachzeitung *Theater heute* in der alljährlichen Kritikerumfrage zum Bühnenbildner des Jahres erklärt wurde, unterscheidet sich von seinen zwei Kolleginnen vor allem dadurch, das er die Räume der DarstellerInnen gerne durch seine mit Sperrholz gefertigten Wohneinheiten begrenzt, die Sperrholzverstrebungen bleiben dabei immer sichtbares Detail dieser Kulissen. Janina Audick hingegen arbeitet mehr mit textilen

Materialien. Mit Kissen und Teppichen, die gerade in den Clips willkommene Knautschzonen zum Entladen der in den Sprechszenen aufgebauten Spannung bieten. Sie beraubt technische Geräte ihrer Funktion respektive ordnet ihnen neue zu. Viva Schudt, verantwortlich für die Bühnenbilder, in denen sich Heidi Hoh einrichten musste, bedient sich gerne des Designs der 1970/80er Jahre. Sie versteht sich auf die Montage der schrillsten abgelegenen Objekte, kombiniert bizarre Dinge, die tatsächlich teilweise wirken, als seien sie aus dem Sperrmüll, aus Plastik, Plüsch und kaltem Stahl zu der heterotopen Arbeitswelt der Heidi Hoh geworden. Allen drei Bühnen- und Kostümbildern ist gemeinsam, dass sie ohne einen konkreten Text ihres Regisseurs die Bühnenbilder entwickeln. Sie wissen zu Beginn ihrer Arbeit lediglich das Thema, um das es gehen wird und vor dem Stück ist auch der Titel schon da, das muss ihnen Anregung genug sein für ihre Bilder.<sup>219</sup> Dieser Prozess ist allerdings auf der Herstellungsebene für das postdramatische Theater nicht ungewöhnlich. Auch die Bühnenbildnerin Anna Viebrock erarbeitet für ein Marthaler-Projekt häufig schon aus Materialnotizen das Bühnenbild ohne eine ausgearbeitete Textgrundlage. Allerdings bezieht sich ihre Recherche doch sehr konkret auf das Thema des Stücks. Da Bert Neumann sein Bühnenbild jedoch nicht nur im voraus, sondern auch für weitere Stücke, die im Prater stattfinden, entwickelt, entstehen Bedeutungen und Funktionszuweisungen erst durch das Spiel der Darsteller im Raum.

Während sich jedoch in Janina Audicks Bühnenräumen sehr gerne skurrile, zusammengesetzte Objekte finden – etwa Erfindungen und Fundsachen – arbeitet Bert Neumann mit den unveränderten Objekten unseres Alltags. Und im Vergleich zu den Konstruktionen, die Schudt für ihre Bühnenräume erst entwirft, trifft der kunsttheoretische Begriff der "Readymades" auf die Ausstattungsgegenstände, die Neumann in seinen Räumen unterbringt, zu. Unnötig zu sagen, dass so etwas wie Umbauten während der Aufführungen in den Stücken Polleschs und entsprechend in den Konzepten der Bühnenbilder nicht angelegt sind. Wohl aber durchaus dynamische Veränderungen der Räume. Diese werden durch das Spiel mit den Requisiten in den Räumen erreicht und nicht zuletzt durch das Spiel mit der Raum-Wahrnehmung des Rezipienten, die am Anfang und am Ende eines Stückes für den Rezipienten nicht mehr die gleiche sein wird.

---

<sup>219</sup> Vgl dazu René Pollesch in einem Gespräch mit *jetzt.de*: "Ich habe immer zuerst einen Titel, sie erzählen so viel und ich kann sofort anfangen zu schreiben. Die Titel können aber auch totale Offenheit bedeuten", in: *jetzt.de* online-Magazin der *Süddeutschen Zeitung* (<http://jetzt.sueddeutsche.de>, 27.05.2008).

## Hyperreale Maschinenparks

Der Intelligenz der "Dinge", der smarten Technologie, wie sie in den Repliken aufgebaut wird und unter der die Subjekte auf der Bühne leiden, wird durch die Requisiten um sie herum widersprochen. Die Dinge, die wir auf der Bühne sehen können oder eben nicht zu sehen bekommen, stehen in signifikanter Opposition zu den sprachlichen Zeichen der Figuren. Während in den Repliken Heidi Hohs und ihrer Freundinnen die Bedeutung der Technik für den Alltag vollkommen überhand nimmt und von Pollesch sprachlich ins Surreale getrieben wird, ist sie auf der Bühne meist abwesend, veraltet oder wird irgendwie verniedlicht dargestellt. Dazu möchte ich noch einmal an die eben beschriebene Anfangssequenz von *Heidi Hoh I* erinnern, die in dem technikarmen Bühnenbild von Viva Schudt stattfindet. Dort wird das kleine, auf Heidi Hohs Oberarm befindliche und kaum wahrnehmbare Tatoo im wahrsten Sinne des Wortes zum Ausgangsbild, das sich auf die Rezeption des Gesamttextes auswirkt. Ein Emblem, das bereits ganz verdichtet die Stimmung des weiteren Stücks in sich trägt. Pollesch, der Meister der hyperbolischen Bilder, setzt das "nette" Tatoo auf dem Oberarm der Protagonistin Heidi Hoh (Nina Kronjäger) zu einer unheimlichen und riesigen Tätowiermaschine ins Verhältnis, die man natürlich nie sieht und mit deren Hilfe dieses Tatoo auf den Arm von Heidi Hoh gelangt ist. Die Maschine wird im Verlauf des Gesprächs der drei Frauen über den Vorgang des Tätowierens immer größer und die Menschen, die die Maschine bedienen sollten, werden gar nicht mehr erwähnt. Und das, wo sich auf der Bühne nichts weiter befindet als eine nostalgisch wirkende Trockenhaube (ca. 1950er Jahre) und drei schlichte Kaffeemaschinen, deren plumpe schwarze Verlängerungskabel, an denen sie von den drei Frauen immer wieder durch den Raum geführt werden, der unsichtbaren Online-Welt signifikant widersprechen respektive deren Merkmale in ironischer Differenz zitieren.

Auch der Computer, der zum privaten und beruflichen Lebensmittelpunkt geworden zu sein scheint, erscheint überhaupt nur als leerer Karton, der durch den Raum geworfen wird und das @-Zeichen ist auf den Körper gemalt. In *www-slums* bekommt man genauso wenig ein Notebook zu sehen wie in *Heidi Hoh I* oder in *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels*, obwohl es gerade dieses Objekt ist, das existentiell geworden ist. In diesen Räumen des Hotels befindet sich außerdem nur ein gewöhnlicher Röhren-Fernseher, nicht etwa ein moderner Flachbildmonitor und das dort befindliche rote Telefon hat sogar noch eine Wählscheibe.

In *Heidi Hoh III* wird das Hinterrad eines Rades zum Abspielen von Platten verwendet beziehungsweise ostentativ vorgeführt, wie funktionsuntüchtig diese Konstruktion ist.

Christine Groß legt eine Single auf die Radkappe des Hinterrades, setzt sich Kopfhörer auf, die sie vorher scheinbar mit ebendiesem Plattenspieler verbunden hat, und bringt nun mit ihrem Fuß das Rad in Bewegung. Nur mühsam dreht sich dieser "Plattenteller". Bambi Sickafossee aber nickt mit dem Kopf zur Musik, die aus den Lautsprechern dröhnt, aber offensichtlich nicht aus ihren Kopfhörern kommt.

Nicht viel schneller dreht es sich, als das Rad ein zweites Mal zum Plattenspieler und der Schnabel eines übergroßen Plastikschwans zur Plattennadel wird. Den massiven Plastikschwanz müssen Nina Kronjäger und Claudia Splitt anheben, damit sich der Kopf des Tieres mit dem Schnabel auf die Platte legen kann. Christine Groß (Gong Scheinpflugova) hört wieder mit dem Kopfhörer die Platte ab.

Häufig finden die zweckentfremdenden Auseinandersetzungen der Akteure mit den Geräten in ihrer Bühnen-Umgebung während der so genannten "Clips" statt und ähneln dann nicht selten dem Spielen mit diesen Objekten. Christine Groß sitzt während eines Clips in ihrem Sessel, unmittelbar über ihr ist das Kopfteil der Trockenhaube. Nun beginnt sie Perücken in den Kopfteil der Trockenhaube zu werfen, doch natürlich finden diese in der hohlen nach unten geöffneten Haubenteil keinen Halt, was sie auch gar nicht sollen, sie fallen immer wieder auf Christine Groß herab, die unablässig weiter wirft, solange die Musik andauert. Es ist eine völlig ziel- und zwecklose Handlung. An anderer Stelle kann man beobachten, wie die (abwesende) Technik eine gewisse unheimliche Eigenständigkeit über das Subjekt gewinnt, dem es zur selbstbestimmten Benutzung zur Verfügung stehen sollte – wenn beispielsweise in dem Büro-Suite Hotel die ISDN-Anschlüsse signalisieren, dass hier ein Notebook selbstverständlich ist, dann schwingt da mit, wie sich die moderne Technik auf die Subjektivierungsprozesse auswirkt, wie lebensbestimmend diese werden: "In diesem ISDN-Hotel kann ich mein Notebook einstöpseln. Das wohnt dann da, und ich arbeite da drin", bemerkt Nina Kronjäger, während sie jedoch auf allen vieren auf dem Tisch, der natürlich kein Schreibtisch ist, und also keinen Arbeitsplatz vorstellt, unter dem Kronleuchter hockt und mit dem Mund die Steinchen des Kronleuchters zu fassen versucht. [IdZ, S. 49] Sie führt durch eine unmerkliche Berührung des am Rücken herabbaumelnden Fuchsschwanzes die Aufmerksamkeit auf diesen aus der Mode geratenen Schlüsselanhänger und unmittelbar stellt sich die Assoziation Haustier oder genauer Katze ein, die nun mal mit dem Zuhause eher verbunden wird als der Arbeitsplatz.

Popcornmaschinen sind seit den *www-slums* immer wieder auf den Bühnen Polleschs aufgetaucht. Diese Maiskörner in Naschwerk verwandelnde Maschine hat immer schon etwas Faszinierendes gehabt und gehört wohl zu den Geräten, die eher dem Spielzeug, den

Kuscheltieren der Bühne zuzuordnen sind, als dass man in ihnen eine ernst zu nehmende, lebenswichtige Technik sieht. In den *www-slums* konnte diese Maschine sogar Seifenblasen generieren, nachdem man sie mit Koks (Zucker) gefüttert hatte. In *Insourcing des Zuhause* interviewt Nina Kronjäger aus der Maschine springendes Popcorn, indem sie die kleinen weißen Flocken mit einem Handmikrofon verfolgt und jeweils ein leises Ploppen akustisch verstärkt übertragen wird. Wer mag kann in diesen Popcornmaschinen auch gerne dem darin steckenden Wort Pop folgen und sich in der Popästhetik wieder finden.

### **Tellerwärmer**

Zu diesen meist auf einfachstem Niveau oder eben ostentativ nicht-funktionierenden Maschinen gehören immer wieder auch die Windmaschinen. Mal wirbeln sie Toast durch den Raum (*www-slums*), mal lassen sie Styroporflocken fliegen. Über mit Hebelwirkung funktionierende Maschinen oder über federkraftnutzende Apparaturen werden Requisiten in den Bühnenraum befördert. Immer wieder dient auch ein Baseballschläger dazu, den Dingen die notwendige Flugkraft zu verleihen. Die fliegenden Objekte ähneln irgendwie auch den geschrienen Wörtern und Sätzen. Schließlich werden auch beim Schreien, Wörter mit großer körperlicher Kraftanstrengung in den Bühnenraum geschleudert. Wenn Heidi Hoh (Elisabeth Rolli) und ihr Alter Ego Bambi Sickafosse (Susanne Abelein) in *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* Platten und Bücher schreiend anpreisen, das Cover des Buches oder die Single, die die Feder des Tellerwärmers ruckartig nach oben befördert, hochhalten und dann mit dem gezielten Schlag des Baseballschlägers von der Bühne Richtung Publikum befördern, dann ist das eine körperliche Übersetzung des Kaufrausches und des unvorstellbaren Datenflusses in der virtuellen Welt. Dem entkörperlichten Handel "NIEMAND SETZT MEHR EINEN FUSS VOR DIE TÜR" werden nicht nur die intensiven körperlichen Aktionen der Akteure entgegengesetzt, sondern auch durch eine Verfremdung von Alltagsgegenständen, wie die Tellerwärmer in Heidi Hoh als Amazon-Bookshop, als Toyotaauto oder auch Polizeiauto, die virtuelle, sinnlich völlig ungreifbare Welt zum Erscheinen gebracht, ohne sie damit abbilden zu wollen. Durch das Schleudern der Bücher mit dem wohl amerikanischsten aller Sportgeräte, dem Baseballschläger, wird Heidi Hohs Leben als Angestellte beim Amazon-Bookshop räumlich. Schon bei *world wide web-slums* diente dieses Sportgerät dazu, einen angebissenen Apfel (unschwer als Logo des Computerherstellers Apple zu decodieren) vom Publikumsraum aus auf die Bühne zu befördern. Auch hier wird die undurchdringliche entkörperlichte, grenzenlos eindimensionale digitale Welt durch den Flug der Gegenstände

real und dreidimensional. Doch zurück zum Tellerwärmer, immerhin wird das Vorhandensein des Tellerwärmers in einer der seltenen Nebentextangaben auf der Bühne gar zur absoluten Spielvoraussetzung erklärt: "Der TW ist ein Tellerwärmer auf Rollen, der hier nur als Auto, Wasserwerfer, Bullenauto (mit Blaulicht), Plattenspieler, Stalinorgel, Popcornmaschine, Katapult benutzt wird. Ohne ihn ist der Text nicht zu machen und darf auch nicht gemacht werden." (HH II, S. 32)

Jeder Alltag lässt sich ohne diese ganz spezielle technische Errungenschaft bewältigen, dieses Pollesch-Stück nicht. Ein Gerät, das in Großküchen und Restaurants Verwendung findet und vom Pollesch-Team auch nur zufällig aufgetrieben wurde, wird hier zum unverzichtbaren multifunktionalen Requisit, ohne welches der Text nicht zu machen ist.

Es ist nicht anzunehmen, dass viele der Rezipienten dieses Gerät als Tellerwärmer erkennen. Die Nähe zu einem Großküchengerät stellt sich zwar über die äußerlich wahrnehmbare Materialität her – die stumpfe Metalloberfläche –, doch ob man nun tatsächlich dessen wahre Funktionsweise erkennen würde, bleibt ungewiss. Gewiss ist, dass dieser Kasten auf Rädern mehrere Umdeutungen erfährt und er seiner eigentlichen Funktion in deutlich wahrnehmbarer Weise verfremdet wird, ohne dabei aber dysfunktional zu sein. Und salopp betrachtet könnte man in dieser mehrfachen Umdeutung auch den amerikanischen oder mehr neoliberalen Way of Life erkennen: Vom Tellerwäscher zum Internethändler. Die marktliberalen Gesetze verlangen sich ständig neu zu erfinden und so wird es auch an den Objekten durchgespielt. Die schlichten verfremdenden Verwandlungen nehmen, wie so oft, die Akteure vor den Augen des Publikums vor. So wird an dem Tellerwärmer lediglich ein Blaulicht angebracht, dann schiebt es eine der Akteurinnen auf der Bühne umher, zum Katapult wird der Tellerwärmer, in dem man seine Federfunktion, die sonst dafür sorgt, dass die Teller auch bei abnehmender Menge immer bequem zu erreichen sind, beansprucht. In einem Clip wird der Internethandel veranschaulicht. Elisabeth Rolli und Susanne Abelein befinden sich auf der Bühne. Den Tellerwärmer fahren sie in die Mitte derselben. Heidi Hoh stellt sich hinter diesen. Susanne Abelein in einen Abstand zu ihr. Nun werden Bücher (später auch Singles) zum laut gespielten Titel *Garbage Truck* in die Höhe gehalten. Das Cover wird dem Zuschauer frontal präsentiert, die Titel des jeweils präsentierten Buches werden zunächst von Elisabeth Rolli, dann von Susanne Abelein laut heraus geschrieen. Ihre Stimmen prallen jedoch an der akustischen Wand der Musik ab, dringen kaum auch nur in die vorderste Reihe des Zuschauerraumes. Ist der Titel kraftzehrend dem Publikum mitgeteilt, wird das Buch tief in den Bauch des Gerätes gedrückt, dann lässt man los und die Feder samt Gegenstand prescht hoch. Schließlich schleudert das herausspringende Buch eine dicht neben dem Tellerwärmer

platzierte Darstellerin in den Zuschauerraum. Die genutzte Mechanik und die Handarbeit, der körperliche Einsatz, die Anstrengung des Schreiens ist nicht zu übersehen und sie steht in einer Diskrepanz zu der Hochtechnologie und der Geschwindigkeit, mit der nur mehr Daten und Waren um die Welt sausen, während die Menschen dahinter unsichtbar bleiben. Der Schrei, der immer auch Grenze ist, an der die Stimme ihre Menschlichkeit verliert, ist hier passend platziert. An diesem gemeinten Ort des Telearbeitsplatzes, der den Menschen unsichtbar macht, nur mehr zum kleinsten Teil eines hastigen, technischen Gewebes.

Es ist ein "Amazonbookshopverteiler", wie Susanne Abelein in ihrer Replik bemerkt und darin ihre sprachliche Hilflosigkeit wie Findigkeit gleichermaßen zum Ausdruck bringt. Dieser aus zwei Idiomen montierte Signifikant besteht aus einem Teil, dessen Bedeutung unverkennbar einen Teil der außertheatralen Wirklichkeit zu erkennen gibt, während der zweite Teil, das deutsche Wort "Verteiler" diese ins Unmögliche, ins Lächerliche verzerrt. Polleschs diverse Worterfindungen und die Maschinenerfindung auf der Bühne lassen völlig neue Bilder für die Realitäten der virtuellen und globalen Wirklichkeiten entstehen, die dem Vokabular der damit konfrontierten Menschen ohnehin weit voraus ist. "Susanne: Da ist dieser bookshop und der schießt Bücher in die Wüste." (HH II, S. 65)

### **Antirepräsentations-Technik**

Nicht nur das Hinterrad eines Fahrrades als Plattenteller auszugeben, sondern den Schwanschnabel als hochsensible Plattennadel, das ist so absurd, dass es fast ebenso absurd scheint, diese Kombination von Gegenstand und Gestik überhaupt als einen solchen Alltagsgegenstand, nämlich als Plattenspieler, denotieren und benennen zu wollen. Dieser Versuch ist natürlich bewusst von der Inszenierung provoziert. Das Bedürfnis nach lesbaren Bildern wird dem Publikum immer wieder vorgeführt. Dabei entziehen sich diese Elemente gerade durch ihren Abstand zu den tatsächlichen Objekten meist einer Illustration des Geschehens. Und sie ermöglichen es, das Handeln auf der Bühne zu verfehlen. Wie der Versuch, durch neue Begriffskonstruktionen einer normativen Sprache auszuweichen, so liegt im Erfinden von Gegenständen auch der Versuch, der Abbildung der Welt durch Verwendung ihrer Gegenstände auszuweichen. Sie einer neuen Beschreibung zuzuführen, die uns möglicherweise durch das umständliche Ausholen oder vergleichende Sprechen mit bekannten Objekten doch nur wieder die Begrenztheit der Sprache vorführt. Die einfachen technischen Geräte, die jeder technischen Innovation spotten, korrespondieren schließlich auf der sprachlichen Ebene mit den zahlreichen "irgendwies", die den mit theoretischen Begriffen

und komplexen Analysen und Reflexionen überladenen Repliken entgegengesetzt sind und immer bedeuten, dass ein Teil dessen, was man gerade spricht, sich dem eigentlichen Verstehen entzieht.

Jenseits dieser ästhetischen Ausbruchsversuche aus der Norm der Bilder liegt in dem veralteten Maschinenpark oder den nicht sichtbaren Computern, die uns präsentiert oder eben vorenthalten werden, jedoch auch die zivilisationskritische Aussage über das Verhältnis der Menschen zu ihren Maschinen, die ich mit Dietmar Dath beschreiben möchte: "Dass wir die Maschinen nicht verstehen, die wir bauen und die wir einsetzen, um die Macht von Menschen über Menschen zu vergrößern ist keine bloß intellektuelle oder gar ideengenealogische Wahrheit, sondern eine sozialgeschichtliche. Wir leben, wie wir leben, nur, weil es Maschinen gibt, aber wir tun gleichzeitig so, als könnten wir dem, was wir tun, keine Richtung geben."<sup>220</sup>

Dath entwirft zu Beginn seiner kritischen Einlassung zum Thema Maschinen und Lebensverhältnisse das bald klassisch zu nennende Szenario des Mannes um die Fünfzig, der entlassen wird, weil die Maschinen sich weiterentwickeln, jener Mensch aber auf der Stufe der längst aussortierten Maschinen stehen geblieben sei. Der Mensch versteht die Maschinen nicht mehr, die er einst erfunden hat. Darin steckt das Bild vom Zauberlehrling, und auch auf der Bühne mag man es entdecken, wenn Nina Kronjäger das aus der Popcornmaschine springende Popcorn interviewen will. Aber es ist nicht zu verstehen. Die sich unentwegt in Popcorn verwandelnden Maiskörner fliegen einem ungebremst und stumm um die Ohren. Das Schicksal des Menschen liegt im Fortschritt der Maschinen und dieser, so konstatiert Dath, liefert sich dem fatalistisch aus, statt die Steuerung der Maschinen, die immerhin einst zur Verbesserung der Lebensverhältnisse erfunden wurden, wieder an sich zu reißen. "Wer hat die Steuerung gestohlen, wer hat den Fortschritt gefressen, warum hat das entlassene Menschenwesen über Fünfzig solche Angst vor Apparaten, die ihm dienen sollen, wieso darf es nicht davon ausgehen, dass seine Stimme gehört wird?", fragt Dath am Ende des Textes mit Blick auf die Menschen, die letztlich ein Interesse an einer fortschreitenden Technisierung des Lebens haben und entsprechend darüber Macht über andere Menschen ausüben.<sup>221</sup> Heidi Hoh leidet unter ihrem Zuhause, das durch die entsprechende Technik zu ihrem (Tele-)Arbeitsplatz geworden ist, genau wie die drei Frauen in *Insourcing des Zuhause* das Konzept des Hotels verwirrt, das Eigenschaften des Zuhause aufbaut, während es gleichzeitig die Technik des Arbeitsplatzes anbietet.

---

<sup>220</sup> Dietmar Dath, *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*, Frankfurt/M. 2008, S. 54.

<sup>221</sup> Ebenda.

Die Zeichen des Bühnenbildes verweigern die Darstellung der modernen Technik und smarten Technologie und markieren sie gleichzeitig im Kontext der mal geschliffenen Fachtermini, mal unbeholfenen Interjektionen, mal kindlich klingenden Science-Fiction Sprachkonstruktionen, wie dem "Amazonbookshopverteiler". Ein Versuch, die Simulakren der virtuellen und entfremdeten Vorgänge im weltumspannenden (Daten-)Netzwerk und ihre Auswirkungen auf die Lebenswirklichkeit der Menschen außerhalb der üblichen, unzureichenden Bildwelten darzustellen. Es ist diese Melange aus kindlicher Phantasie und kalter Sciene-Fiction-Wortkulisse, die die Verlorenheit der Menschen in der elektronischen Parallelwelt herauszustellen in der Lage ist, weil sie reale Bilder verweigert und neue entwickelt und eine Diskrepanz zwischen der hoch entwickelten Technologie und der eigentlichen Mentalität der Betroffenen, der Anwender, betont.

Das Bühnenbild wird darüber hinaus im Zusammenspiel mit der Darstellung der Subjekte politisch im Sinne Rancières, weil a) ein Widerspruch in ihnen selbst wohnt – die bedrohliche, den Menschen dominierende Technik steht veraltet oder zweckentfremdet in der Ecke oder ist unsichtbar und b) sichtbar wird, was man sonst nicht sieht, weil diese Subjekte den häuslichen Raum wie den Arbeitsplatz öffentlich machen. Die Bühnenräume stellen Innenräume dar, keine die eindeutig identifiziert werden könnten, keine, denen eindeutig bestimmbare Funktionen zu kommen, dennoch sind sie als "Innen" erfahrbar.

Und doch: So sinnfällig und sinnverzerrend die Bühnenobjekte auch eingesetzt werden, so haben sie immer auch einen verspielten Charakter und bieten den verzweifelten Kreaturen die Möglichkeit, mit den skurrilsten Phantasie-Objekten, die wie Reliquien aus vergangenen Kindertagen wirken, zu spielen. In Hamburg schwebten etliche kleine Spielzeuge an Luftballons/Fallschirme gebunden auf das entzückt und äußerst aktiv reagierende Publikum herab, das nur allzu gerne zum Mitspielen bereit war. Arme streckten sich den schwebenden Spielzeugen entgegen. Die Luftballons wurden immer wieder weiter geschubst oder die Spielzeuge sogar abgebunden und behalten oder die Luftballons insgesamt in Besitz genommen. Bevorzugte Materialien dieser Requisiten sind Plastik und Plüsch. Irgendwie natürlich auch sie Zeugnisse der postfordistischen Massenware und Ergebnisse der Maschinen, die nun den globalen Warenströmen folgend durch die Welt transportiert werden. Doch analog zur stellenweise kindlichen Überformung der Sprache der Darsteller bieten diese bunten Produkte auch die Möglichkeit, sich dem sinnfreien Spiel hinzugeben und sich durch die Zweckfreiheit, die einem Spiel, einem Weiterschubsen von Ballons, einem Wühlen in Kissen innewohnen kann, dem ersehnten "Wirklichkeitsraum", frei von ökonomischer Zwängen, hinzugeben.

## Verdichten mit Requisiten

Dass eine bequeme Einrichtung in allen Räumen der Pollesch-Bühnen mit Beginn des Stücks und bei genauerem Betrachten des Bühnenraumes hinfällig wird, ist ein sowohl auf der wirkungsästhetischen als auch der produktionsästhetischen Seite entworfenes Prinzip: "Der Ort ist das Problem. Und die Orientierung dort wird zur Aufgabe. Wir wollten darüber nachdenken, was die Orte ausmacht, an denen Menschen nicht mehr wissen, ob sie zu Hause sind oder im Betrieb", erklärt Pollesch in einem Gespräch in *Theater der Zeit*.<sup>222</sup> Und so thematisieren Heidi Hoh und ihre beiden Freundinnen Bambi Sickafossee und Julia Axen/Gong Scheinpflugova während ihrer Unterhaltung den Ort, an dem sie sich befinden. Suggestierte die Anfangssequenz, dass sie sich alle drei in der Wohnung der Heidi Hoh aufhalten, so stellt Gong Scheinpflugova dies bald in Frage. Das Zuhause ist dem Arbeitsplatz ununterscheidbar ähnlich geworden. In den Räume der Heidi Hoh befinden sich aus weißer Kreide/Farbe gemalte Daimler-Logos auf dem Boden und den Bildschirmen. Sie sind Zeichen für die Anwesenheit der Arbeit im Zuhause. Die Labels sind zunächst einmal in ihrer Gestaltung so schlicht und einfach wie die Maschinen, die ich im vorangegangenen Abschnitt besprochen habe. Es sind auch keine Hochglanzlabels, sie beanspruchen in der Art ihrer Gestaltung keine Echtheit. Sie repräsentieren nicht wirklich das DaimlerChryslerLogo. Eher erinnert ihre typografische Gestaltung und die Verwendung der Kreide an Protestplakate, das Label auch an das Peace-Zeichen. Das Logo besteht aus Linien und diese basale Voraussetzung seiner Gestaltung wird auf der sprachlichen Ebene gleich in eine Mehrdeutigkeit überführt, die den thematischen Hintergrund des Stücks wieder raffiniert verdichtet. Gong Scheinpflugova (Claudia Splitt) und Bambi Sickafossee (Christine Groß) haben gerade das Zuhause von Heidi Hoh betrachtet, die Unsicherheit, ob das ein Zuhause ist oder eine Filiale von DaimlerChrysler wird direkt bei Sichtbarkeit dieser Labels verhandelt: "AXE: Es sieht aus, wie ein Terminal bei Daimler oder Chrysler. BAM: Überall liegen diese Labels aus Speed herum." (HH I, S. 3) Dann kniet sich Heidi Hoh zu der Replik von Bambi über diese kreisrunde Logo-Zeichnung, beugt ihren Kopf tief in die Zeichnung hinein, zieht hörbar Luft durch die Nase ein, gerade so als nehme sie Koks ein. Dass sie überall "Labels aus Speed" herumliegen sehen, ist ein Verweis auf das Reflexionsvermögen der Figuren. Sie sind im ganz buchstäblichen Sinne dazu in der Lage, die Zeichnungen zu durchschauen oder, anders gesagt, über diese Oberfläche hinaus zu denken. Denn die Bereitstellung und Einnahme der auf das Bewusstsein einwirkenden Drogen ist ein fast tragisches Bild für die

---

<sup>222</sup> "Verkaufe dein Subjekt!", a.a.O., S. 5.

Vereinnahmung der Subjektivität der Arbeiterinnen und für die Abspaltung und die Vernutzung des Ichs. Dass ihre Subjektivität benutzt und vereinnahmt wird, das erkennen sie, indem sie nicht etwa von weißen Linien aus Kreide sprechen, sondern die weißen Linien des Logos als Speed beschreiben. Und so könnte sich ein Aspekt, der die These dieser Arbeit unterstützt, aus dieser Darstellung des Firmenlogos ergeben. Janina Audick nämlich wiederholt durch ihre Darstellung ein Zeichen eines Großkonzerns, in dem sie es mit Kreide auf den Boden zeichnet. Doch von einer akkuraten Wiedergabe des wirklichen Firmenlogos kann natürlich keine Rede sein. Der Winkel, den die beiden kurzen Striche zueinander bilden, scheint verschoben. Durch die Abweichungen entsteht ein Zitat im Sinne Judith Butlers, das die Absicht hat, das, was einen unterdrückt, durch Wiederholung unwirksam zu machen.

Die Linien, die in ihrer Gesamtheit das Logo des Konzerns bilden, für den Heidi Hoh arbeitet, sind gleichzeitig jene notwendigen elektronischen Verkabelungen, die ihr Zuhause mit dem Konzern verbinden und also zum Arbeitsplatz machen. Indem sich Nina Kronjäger alias Heidi Hoh also zu dem Label niederkniet, wird der technische Modus "Online-sein" gestisch ins Bild gesetzt oder anders gesagt *verkörpert*. Das man bei der Einnahme von Koks auch davon spricht, "sich eine Linie" zu ziehen, gibt die weitere Bedeutungsdimension dieser Szene, die schließlich mit der schlichten, aber geschrienen Aufforderung Scheinpflugovas endet: "NIMM DEINE NASE AUS DIESEM LABEL UND HÖR MIR ZU!" (HH I, S. 3)

Christina Groß schreit beschreibend genau das, was Heidi Hoh gerade tut. Jede interpretierende Übertragungsmöglichkeit ist damit plötzlich ausgefallen zugunsten einer reinen Präsenz. Auf dem Boden ist nur wieder die weiße Zeichnung, das als Label angesprochen wird. Man betrachtet nicht mehr Heidi Hoh bei der Drogeneinnahme, sondern sieht sie auf dem Boden knien und ihre Nase über einer weißen Zeichnung auf dem Boden halten. Von der sprachlichen Mehrdeutigkeit ist man auf die pure Darstellung dessen, was auf der Bühne zu sehen ist, zurückgekehrt, nicht ohne jedoch damit auch einen surrealen Moment aufzurufen. Denn wie kann man eine Nase in einem Label haben und wozu. Das man sieht, wie es geht, genügt da nicht. Denn das ist eine Bühnen-Wirklichkeit, auf die man da gerade indirekt hingewiesen wird. Es ist diese Kombination von Sprachspiel, bühnenbildnerischen Einfällen und dem körperlichen, gestischen Verhalten der Darsteller zu diesen Objekten und Bildern, die die totale Vereinnahmung der Subjektivität, das unauflösliche Verstricktsein der Figuren in Lebensverhältnisse. "die sie ablehnen", begreifbar oder im Sinne Rancières sichtbar macht, ohne es jedoch einfach nur zu bebildern.

Ähnlich funktionieren die Szenen in *Heidi Hoh III*, wenn Heidi Hoh die LSD-Wand empor klettert. An der Bühnenrückwand des Bühnenbildes für *Heidi Hoh III* direkt hinter der

Sprechpositionen oder dem Sprechabschnitt der Darstellerinnen ergeben sich aus der Gestaltung einer Unmenge verschiedener Cover von Schlagerschallplatten aus den 1980er Jahren und durch monochrome gleichformatige grelle Signalfarben die drei Buchstaben LSD. Denkt man sich die Gestaltung der Sprechzone als einen Wohnraum, so würde die Wand wie eine mit Postern ausgestaltete Wand wirken. So gelingt es mit dieser LSD-Montage wiederum, die Themen des Stücks reduziert wieder zu geben. Kämpfen die Figuren hörbar um ihren eigenen Anteil an Erinnerung, eine Erinnerung, die nicht nur medial vermittelt und mit eigenen Worten und Gefühlen belegt werden kann, wird ihnen Subjektivität gleichzeitig abverlangt. Die massenmedialen und generationsübergreifenden Erinnerungen spiegeln sich in den Plattencovern, während die drei Buchstaben LSD direkt mit den im Text angesprochenen Drogenkonsum korrespondieren. So wird das Dilemma der Figuren, die Sehnsucht und Suche nach Subjektivität über eigene Erinnerung einerseits und der Erkenntnis einer aufgezwungenen und ausbeutbaren Subjektivität ineinander verwoben. In der LSD-WAND verbirgt sich außerdem der Wandel in der Kultur des Drogenkonsums. Aus der Verweigerungshaltung ist durch die Einnahme von Drogen eine Legitimation der Leistungsmaximierung geworden. Heidi Hoh wendet sich dieser Wand direkt zu. Mit Hilfe von Bambi Sickafossee und Gong Scheinpflugova klettert sie ein Stück hinauf, in der rechten Wand eine kleine Schweizer Nationalfahne, dann steckt sie diese gleich einer Gipfelstürmerin in die Plattenwand. Es ist wieder eine dieser assoziationsreichen Szenen. Mit der Kletteraktion und Fahne wird ihr über diese als „Bergsteigen“ zu decodierende Handlung wieder die Schweizer Identität zugewiesen. Und genau an diese Identität und die von ihr zu erbringende kreative Leistung will der Arbeitgeber heran.

Die hier beschriebene Bezogenheit von Sprache, Gestik und Bühnenbild, die in einem schnellen Wechsel von Wortspielen und einer internen Umcodierung durchgespielt wird, führt zu einer polysemantischen Bedeutungserzeugung jenseits der bekannten Bilder und Symbole einerseits. Die theatralen Zeichen funktionieren hier wie Embleme, sind sie doch in der Lage, die abstrakten Zusammenhänge in Bilder zu fassen. Diese Bildherstellung über die Montage und Umnutzung der Dinge führt jedoch auch wieder zur Modifikation des sinnlich Gegebenen im Sinne Rancières.

### **Requisiten als verbindende Elemente zwischen Film und Bühne**

Im Bühnenbild *Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr* (Viva Schudt) fallen vor allem die runden Matten aus Kunststoff auf. Zwei graue und eine rote liegen auf der erhöhten Bühne. Zu

Beginn des Spiels erkennt man auf einer der grauen Matten ein weißes, scheinbar mit Kreide gestaltetes DaimlerChrysler Logo, wie wir es bereits aus dem ersten Teil der Trilogie kennen. Das dieses Zeichen aus Puderzucker ist, wird dann offenbar, als Susanne Abelein in einem Clip dieses Zeichen mit einer Packung Puderzucker auf eine dieser grauen Matten streut. Durch diese Matten und ihre darauf befindlichen Konzern-Logos werden gleich zweimal in Clips raffinierte Verbindungen zwischen Heidi Hoh und der Protagonistin aus dem zugrunde liegenden Film *Alice wohnt hier nicht mehr* hergestellt. Alice, die Hauptfigur des Films, war, wie oben kurz erwähnt, in einer amerikanischen Kleinstadt Hausfrau und Mutter, bevor sie der Unfalltod ihres Mannes nach Kalifornien treibt. Heidi Hoh ist nun ebenfalls in Kalifornien, in L.A., angekommen, nachdem sie vormals für den Autokonzern, dessen Label auf der grauen Matte prangt, als Dienstleisterin tätig war. Nun heben Susanne Abelein und Claudia Schweizer die Matte auf, stellen sich frontal zum Publikum, halten die Matte mit beiden Händen fest. Und Elisabeth Rolli beginnt mit einem Baseballschläger so lange auf die Rückseite der Matte zuschlagen, bis sich das weiße Pulver von der Matte gelöst hat und das Logo nicht mehr sichtbar ist. Dann wird die Matte wieder hingelegt. Die Vergangenheit von Alice als Hausfrau ist in der Tätigkeit des Teppichklopfens ebenso aufgehoben wie die Tätigkeit der Heidi Hoh bei Daimler durch das Logo erinnert wird. Mit dem Verschwinden des Logos gehören beide Tätigkeiten der Vergangenheit an. In einem durch Requisiten gestalteten Bild werden die Themen des Stücks verknüpft. Die profanen Gummimatten werden in ihrer Zeichenhaftigkeit erst durch das Spiel lebendig. Als bloßes Material kommt ihnen erst einmal keine Bedeutung zu. Viva Schudt abstrahiert die Zeichen der Wirklichkeit und stellt sie zu einem Bild zusammen, das Ähnlichkeit provoziert. Diese heutzutage wohl kaum mehr ausgeführte Tätigkeit des Teppichklopfens korrespondiert außerdem mit den alten Geräten, die, wie erwähnt, gerne im Bühnenraum Verwendung finden. In Weiterentwicklung dieser häuslichen Tätigkeiten stehen die nun im Dienstleistungsgewerbe ausgeübten Berufe der Frauen wie die Telemitarbeiterin oder eben die "Mietwagenhostess". Ein Spiel mit den Requisiten, das mit der Replik "Frauen zeigen Autos, aber sie liegen nie drunter" noch einmal eine verbale, zynische Ergänzung erfährt. (HH II, S. 40)

### **Bert Neumanns Realismus**

Wenn während der deskriptiven Betrachtung der Bühnenbilder Polleschs immer wieder zutage tritt, wie stark die Zeichen des Raumes mit den sprachlichen Zeichen korrespondieren, wie sie mit dem Bewegungsverhalten der Darsteller nicht nur zu jenen polleschken Aussagen

verschmelzen, sondern auch in ähnlicher Weise funktionieren, so muss auch auf die so genannten Einheitsbühnenbilder, in denen Pollesch oft inszeniert, verwiesen werden. Die Einheitsbühnenbilder sind immer Bühnenbilder, die für eine ganze Spielzeit über Bestand haben und so auch Kulisse sind für alle in dieser Spielzeit stattfindenden Produktionen. Sie sind alle von Bert Neumann gestaltet und ausgestattet.

Das sogenannte Einheitsbühnenbild, ist der Produktion vorgängig. Ein Umstand, der, wie oben bereits festgestellt, nicht ungewöhnlich ist für Pollesch und andere postdramatische Produktionsweisen. Das Besondere an einem Einheitsbühnenbild Neumanns ist allerdings, dass Pollesch es selbst auch für jeweils unterschiedliche Produktionen nutzt und diese Räume durch die Schauspieler entsprechend immer neu angesprochen respektive gedeutet werden müssen. Wenn ich anfangs festgestellt habe, dass keine Umbauten in den Arbeiten der jeweiligen Bühnenbilder oder der Inszenierungen vorgesehen sind, dann ist das Einheitsbühnenbild ein absoluter Gegenentwurf zu einem Umbau, wird es doch in nahezu unveränderter Form noch für anderen Inszenierungen genutzt. Das erste Einheitsbühnenbild, das Bert Neumann 1999 aus einem finanziellen Engpass für die Nebenspielstätte Prater entwarf, war das Modell des New Globe, in ihm tobten die Rosenkriege dieser Spielzeit.<sup>223</sup> Für die darauf folgende Spielzeit 2000/2001 suchte Neumann einen Kontrast, wie er selbst es beschreibt. Inspiriert durch ein Foto von Marlene Dietrich, die in einem Studio an einem Filmset sitzt, entstand dann eine als Filmkulisse erkennbare Wüstenlandschaft. Der Zuschauer sitzt im Halbkreis auf Sitzkissen inmitten dieser künstlichen Wüstenlandschaft, Plastikpalmen, echter Stein und Sand sowie Felsimitationen umgeben ihn unmittelbar. An den Wänden aufgezugene Panoramabilder einer öden felsigen Landschaft. Jeder Regisseur, der in dieser Spielzeit eine Produktion realisierte, konnte sich ein Detail verändern lassen, welches wiederum, der nächste zu akzeptieren hatte, der dafür eine andere Veränderung vornehmen konnte. Pollesch wünschte sich für *Frau unter Einfluss* eine Blockhütte hinzu. Mittlerweile ist aus der Not eine Tugend geworden. Das Einheitsbühnenbild an der Volksbühne ist als Konzept etabliert, das programmatisch immer neu ausgefüllt wird.

Im Programm der Volksbühne, das die letzte Folge der Prater-Trilogie ankündigt, liest sich diese konzeptionelle Umnutzung so: "Bert Neumanns Wohnbühne wird, nach dem 'Zuhause' in *Stadt als Beute* und der 'Fabrik' in *Menschen in Scheiss-Hotels*, diesmal als 'Bordell' angesprochen, frei nach Mae Wests Käuflicher Sex-Farce *SEX!* Und im großen und ganzen hat sich das Praterbühnenbild wieder nicht verändert, was von nun an ‚Realismus‘ genannt

---

<sup>223</sup> Hannah Hurtzig (Hg.), *"Imitation of Life". Bert Neumann Bühnenbilder*, Berlin 2001, S. 92-93.

werden soll!"<sup>224</sup> Man erkennt auf den ersten Blick viel in den Bühnen-Wohnungen und Räumen Neumanns. Zumindest mehr als man zunächst von dem gesprochenen Worten versteht, die einen von den Darstellern aus diesen Räumen erreichen. In diesen ersten Momenten korrespondiert die Ästhetik des Bühnenbildes Neumanns also nicht mit der Inszenierungsästhetik Polleschs. Zwar verwenden beide Künstler das Mittel des Zitats und der Montage, doch unterschiedlicher könnte die Herkunft ihrer Zitate kaum sein. Neumann sucht die außertheatrale Wirklichkeit nach Dingen, nach Räumen ab, die er für die Gestaltung seiner Bühnenräume verwenden kann. Er schaut sich um in der Umgebung, die ihn umgibt, in der er sich täglich bewegt. "Ich gehe einkaufen, fahre Auto und muss ab und zu tanken. Da sieht man viel."<sup>225</sup> Tatsächlich könnte diese Skizze der alltäglichen Orte schon fast eine Beschreibung seiner Bühnenbilder sein, wenn man ihr noch hinzufügt, dass, wie Bert Neumann über sich bemerkt, er nicht in den bourgeoisen Wohnorten Berlins tankt. Bert Neumann "zeigt den Schimmer armseliger Wandleuchten an der Blümchentapete und den Kronleuchter, zu hoch genau an den Zimmerdecken, wie er das so oft im Vorüberfahren sah."<sup>226</sup>

Ein Blick, den auch Pollesch vielleicht nicht unbedingt vermeidet, den er aber nicht direkt in seine Sprach- und szenischen Bilder transportiert. Im Gegensatz zu Neumann, sucht sich Pollesch seine Bilder und Sprache aus Filmen und fertigem Textmaterial zusammen. Er blickt also beispielsweise nicht auf das Verhalten einer Telearbeiterin und lässt Nina Kronjäger deren Verhalten nachahmend darstellen. Ebenso hört er nicht auf die Sprache jener hoffnungslos Arbeitssuchenden, den sich selbst ausbeutenden Kulturproduzenten oder Managern. Pollesch entnimmt sein Material also nicht einer Live-Situation, sein Material ist bereits bearbeitetes, reflektiertes Material. Theoretisches Textmaterial als Sprachmaterial seiner Figuren fälscht jeden Realismus ebenso ab, wie die darin verwobenen Alltagsfloskeln. Diese Geschöpfe mit ihrer artifiziellen Sprache bewegen sich nun zwischen den realen Objekten einer außertheatralen Welt, die Neumann gefunden hat, bevor sie sich darin bewegten. Das, was die Darsteller unter der Regie von Pollesch zu vermeiden suchen, ist die Nachahmung der Wirklichkeit zwischen den wirklichen Objekten. Für Neumann ist Imitation stilbildend. *Imitation of Life* heißt nicht umsonst ein Buch, in dem seine Bühnenbilder zusammengetragen sind. Dass die gewählten, gefundenen Materialien nicht reine Affirmation bleiben, dafür sorgt einerseits das Publikum, dessen Einrichtung eher so trendig wie sein

---

<sup>224</sup> Volksbühne Programmlepporello, Januar 2002.

<sup>225</sup> Peter Laudenbach, "Ich schau dir in die Augen, Baumarkt. Der Bühnenbildner des Jahres, Bert Neumann", in: *Theater heute*, Das Jahrbuch 2002, Berlin 2002, S. 114.

<sup>226</sup> Ricarda Bethke, "Nur kein Gesamtkunstwerk. Der Bühnen- und Kostümgestalter Bert Neumann", in: Volker Pfüller/Hans-Joachim Häberle (Hg.), *Das Bild der Bühne*, Theater der Zeit, Arbeitsbuch 4, Berlin 1998, S. 58.

äußeres Erscheinungsbild sein dürfte. Diese Differenz zwischen den Trend-Tendenzen des Zuschauers und den braunen, ostentativ geschmacklos wirkenden Einrichtungsdetails der Bühne macht reale Objekte zu reinen Ausstellungsobjekten. Man wird tatsächlich auf ihre Gestaltung aufmerksam, wie man durch die Satzungetüme und Wortkonstruktionen Polleschs auf die Gestaltungsmacht der Sprache aufmerksam wird.

### **Der Zuschauerraum als Ort politischer Handlung**

*Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiss-Hotels* findet als zweiter Teil der Prater-Trilogie in der "Wohnbühne" statt, die Bert Neumann für die Spielzeit 2001/2002 gestaltet hat. Bert Neumann hat, wie es auch der Titel der Spielzeit ankündigt, eine "Wohnfront" kreiert. Wobei der Begriff „Front“ in die Irre führt. Denn tatsächlich besteht diese offene Wohnsituation, die hier entworfen worden ist, aus drei Fronten, nach denen sich der Zuschauer jeweils auszurichten hatte oder auszurichten versuchte, je nach der Position seines Platzes. Doch genauer: Bert Neumann konstruiert aus seinem Lieblingsmaterial, dem Sperrholz, einen Kasten, dem, um es gleich doppelsinnig hinsichtlich des verwendeten ästhetischen Zitats auszudrücken, die "vierte Wand" fehlt. Innerhalb dieses nun zu einer Seite geöffneten und erhöht gebauten (Guck)Kastens, sitzen in einer Art Innenhof die Zuschauer auf drehbaren Bürostühlen und haben Einblick in eine leicht abgewohnte Wohnung. Sechs Zimmer jeweils unterschiedlich tapeziert mit Dekortapeten sind nur durch Wände mit Türrahmen hintereinander (flurlos) angeordnet. Die gerne von Bert Neumann verwendete (Film-)Kulissenästhetik wird hier von den sichtbaren Sperrholzverstrebungen oberhalb der Zimmer unterstützt, die so nach oben offenen Räume sind schließlich auch durchlässig für das Licht der Scheinwerfer oberhalb der Konstruktionen. Die Trennwände zwischen den Zimmern verhindern auch, dass der Zuschauer trotz geöffneter "Wohnfront" aus seiner jeweiligen Sitzposition das Spiel der Darsteller immer gleich gut verfolgen kann. Je nachdem, in welchem Zimmer sich die Darsteller gerade aufhalten, verändert sich der sichtbare Ausschnitt für die Betrachter. Es tritt so ganz performativ ins Bewusstsein, was der Rezeption durch eine heterogene Zuschauerschaft ohnehin inhärent ist, nämlich, dass die Perspektive, aus der jeder das Bühnengeschehen wahrnimmt, selten eine übereinstimmende sein dürfte, sondern immer vom Erfahrungshorizont des jeweiligen Betrachters abhängt. Eine ähnliche multiperspektivische Rezeptionssituation stellt Bert Neumann im Zelt der Spielzeit 2003/2004 her.

In der Wohnfront wechselt im Laufe der Produktionen, die dort im Wortsinne eingerichtet werden, die Bestuhlung. Die Bürostühle werden gegen die bekannte weiße Plastikbestuhlung getauscht und die offenen Zimmer dürfen von Zuschauern an ihren Rändern besetzt werden. Das Bühnenergebnis vollständig zu erfassen, erfordert es also, sich immer wieder zu beugen und zu drehen, oder auch einmal resigniert darauf zu verzichten, etwas sehen zu wollen und stattdessen möglicherweise das beobachtende Publikum zu betrachten. Dann gibt es eben jene Momente, in denen der von den Stimmen der Darsteller gesprochene Text über eine völlig dem einzelnen beobachtenden Subjekt unterstellte Bildkomposition läuft, sich Stimme und das, was der Zuschauer beobachtet, völlig voneinander gelöst haben. Durch diese Situation, in der der Zuschauer von den Bildern der Aufführung getrennt wird, wird auch Beobachten als konstituierender Vorgang wieder in das Bewusstsein der Zuschauer gerückt, doch das sich der Rezipient als Teil des Geschehens definiert, dafür sorgen die Inszenierungen Polleschs durch das Oszillieren zwischen Präsenz und Repräsentation ohnehin permanent. Etwas anderes ereignet sich in diesen Momenten, in denen man mal mehr, mal weniger vom Geschehen erlebt und das ist für den politischen Moment in den Arbeiten Polleschs im Sinne meiner Anwendung der Ideen Rancières entscheidend: "Das Wesen der Politik ist der *dissensus*", schreibt Rancière in seinem Essay "Politisches Denken heute". Und führt aus: "Der Dissens ist keine Konfrontation der Interessen oder Meinungen. Es ist die Demonstration der Ausgrenzung des Sinnlichen durch dieses selbst."<sup>227</sup> Nach Rancière, so ist in den für diese Arbeit verwendeten Texten variierend zu lesen, gründen die jeweiligen Herrschaftsverhältnisse in der Aufteilung des Sinnlichen.<sup>228</sup> Eine These, die ich in dieser Arbeit nicht das erste Mal aufgreife, um mit Rancières demokratietheoretischen Politikbegriff das Politische an der Theaterarbeit Polleschs herauszuarbeiten. Die bestehende Ordnung des Sichtbaren und des Hörbaren ständig zu hinterfragen, um immer wieder jene Teillosen, die aus der bestehenden behaupteten Gemeinschaft herausfallen, aufzunehmen, bedeutet nicht nur eine Unendlichkeit des politischen Handelns, sondern veranschaulicht auch, dass jede Inklusion mit Exklusion einhergeht.

Nun haben wir zudem die Situation, dass wir diese These mit einer ästhetischen Dimension verbinden können, ja sogar mit der Bühne, die Rancière in seinen Reflexionen über das Wesen des Politischen gerne metaphorisch bemüht, um die Sichtbarkeit der an der Gemeinschaft teilhabenden bzw. jene Konfiguration von behaupteter Gemeinsamkeit einer Gesellschaft, die letztlich bestimmt, welche Subjekte auf der sozialen Bühne zu sehen sind

---

<sup>227</sup> Jacques Rancière, "Politisches Denken heute", a.a.O.

<sup>228</sup> Vgl. dazu Jacques Rancière, *Das Unvernehmen*, a.a.O., S. 35 ff.

und welche nicht, zu beschreiben.<sup>229</sup> Diese Neumannsche Bühne mit ihren unterschiedlichen Räumen bietet nun die Möglichkeit, in der ästhetischen Praxis die ständig in Bewegung befindlichen Teilhabe-Verhältnisse wie die Instabilität des Politischen zu demonstrieren. Neumann hebt, so möchte ich Rancière zunächst anwenden, die Ordnung des Sinnlichen auf, in dem er zwar die traditionelle Guckkastenbühne durch den Bau des Kastens ohne vierte Wand zitiert (sich damit auf eine etablierte Ordnung bezieht und in Frage stellt), diese jedoch durch die Anordnung der Zuschauer im Innenbereich des Kastens und zu drei Seiten der Bühne und durch die Zimmer mit ihren Sicht einschränkenden Wänden völlig neu organisiert. Doch damit ist die Grundlage für das, was ich daraus als politische Bühne ableiten möchte, erst gelegt. Die Zuschauer sind nun mit dem Spiel der Darsteller, die sich ständig in anderen Zimmern bewegen, mal in das Geschehen miteinbezogen, mal ausgeschlossen, weil die Darsteller eben in einem für ihre Zuschauerposition ungünstigen Blickwinkel spielen. Es entstehen fortwährend andere "(Sicht)Gemeinschaften".

Nun könnte man einwerfen, dass jede Bühne, selbst die zentralperspektivisch ausgerichtete Guckkastenbühne dem Blick nur scheinbar das Ganze bietet. Vielmehr bleibt auch hier je nach Arrangement des Geschehens immer ein Bruchteil desselben ungesehen, ist jeder Blick auf etwas eine Entscheidung gegen etwas anderes. Doch hier wäre man immerhin der politische Akteur, derjenige, der in die Lage versetzt wird, sich das, was er sehen möchte, durch die Lenkung seines Blicks und seiner Aufmerksamkeit auszuwählen. Man ist von vornherein in der Gemeinschaft der Teilhabenden. Während im Falle der Neumannschen Bühne die Sichtbedingungen und damit die Bedingungen der Teilhabe für den Einzelnen Zuschauer unterschiedlich gestaltet sind. Jede Bühnensituation wird so vergleichbar mit einer neuen gesellschaftlichen Ordnung, die immer wieder neue Konflikte, also politische Handlungen schafft. Mit seinem rollenden Bürostuhl ist man immer wieder versucht, sich in die Gemeinschaft der Sehenden zu drängen, dem Sitznachbarn zu Leibe zu rücken oder diesen die Sicht zu nehmen, in dem er sich selbst in die bessere Sitzposition verschafft. Es mag etwas überspitzt daherkommen, von wirklich konfliktuellen Situationen zu sprechen, doch der Impuls, sich immer wieder Sicht zu verschaffen auch auf Kosten derer, die gerade noch sehen, ist immer da. Die Bühnengestaltung produziert dergestalt eine (ästhetische) Erfahrung dessen, was es heißt in einer Ordnung des Sinnlichen zu leben.

Einzig ein Zimmer allerdings verwehrt von vornherein jeden Einblick. Es ist das Bad. Eine stabile Tür gibt dem Raum die Abgeschlossenheit, nach der sich die Bewohner der Büro-Suite immer wieder sehnen. Die Installation einer Kamera, die im Stile einer Überwachungskamera

---

<sup>229</sup> Ebenda: "Die Politik ist zuerst der Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne, über das Dasein und die Eigenschaften derer, die auf ihr gegenwärtig sind" (S. 38).

schwarz-weißes grisseliges Bildmaterial vom Geschehen in diesem einzig abgeschlossenen Raum liefert, verunmöglicht allerdings dieses Bedürfnis während sie es gleichzeitig bedient. Eine Leinwand an der zentralen Wand der Wohnung ermöglicht wiederum, das Spiel aus der Zentralperspektive ohne körperliche Mühen verfolgen zu können. Die bewusst gewählte Unschärfe der übertragenen Bilder verstärkt hier jedoch das Gefühl, eine Situation zu beobachten, zu der man nicht geladen ist. Eine Gemeinschaft im Zuschauersaal ist hergestellt, doch was man sieht sind Subjekte, die nicht sichtbar sind.

### **VIII. "Ich will sehen, wie Soap-Darsteller an ihre Grenzen stoßen": Film, Videoclip und Daily Soap**

Hans-Thies Lehmann hat in seinem einschlägigen Werk zum postdramatischen Theater den phänomenalen Umgang zeitgenössischer Theatermacher mit Medien "grob", wie er selbst schreibt, kategorisiert.<sup>230</sup> Vier Kategorien entwickelt Lehmann; sie werden unterschieden nach der Intensität der Verwendung von Medientechnologie (Medien-Nutzung) und der Bedeutung für das Profil und Konzept der jeweiligen Künstler oder Regisseure (Medien konstitutiv) sowie nach dem Rekurs auf bestehende Medienformate (Medien-Inspiration) und dem Einfluss auf die Ästhetik der verwendeten theatralen Zeichen und die Darstellungsweise der Akteure (Medien theatralisiert). Bis auf die erste Kategorie, die von einer nur gelegentlichen Nutzung von Medientechnologie spricht, die ohne weiteren Einfluss auf das grundlegenden Konzept der Gruppe ist, lassen sich wohl die übrigen drei Kategorien auf die Theaterarbeit Polleschs anwenden. Den konstitutiven wie den durch Medien inspirierten und auch den theatralisierten Umgang mit Medien erlebt man als raffiniertes Spiel um Eigenes und Fremdes, um Präsenz und Abwesenheit, um (reale) Theater- und Filmzeit in einer Inszenierung. Wohl gibt es Schwerpunkte oder im Verlauf der andauernden Theaterarbeit Polleschs auch Weiterentwicklungen und Verschiebungen, doch prinzipiell gilt, dass die intermedialen Strategien nicht isoliert in einer Inszenierung Polleschs vorkommen, sondern als sinnstiftendes strategisches Zusammenspiel. Die Verwendung des medialen Bildmaterials, zusätzlich zum Einsatz der Reproduktionsmedien wie der CamCorder, der Mikroports, Mikrophone sowie der Leinwand – auf der mal vorproduziertes, mal live produziertes Material gezeigt wird –, aber auch die sehr präsente, strukturierende Musik führen zu vielschichtigen weiteren Bedeutungszuweisungen auf geschickt verknüpften Metaebenen, die der Rezipient im Moment der Aufführung nicht wird entschlüsseln können. Der kalkulierte

---

<sup>230</sup> Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, a.a.O., S. 416 ff.

provozierte Bedeutungsüberschuss gehört zu Polleschs aporetischer Strategie, sich der (sofortigen) "Lesbarkeit" durch seine Rezipienten zu entziehen und gleichzeitig diese Lesbarkeit durch das Zitieren bekannten Medienmaterials vorzutäuschen.

Es würde eine unendliche und fruchtbare Arbeit sein, die neuen Bilder herauszuarbeiten, die aus dem Filmmaterial in Verbindung mit Polleschs assoziativen Impulsen und der Montage des theoretischen Textmaterials entstanden sind. Die Textilarbeiterin Norma Rae steht mit einem Protestschild auf dem Webstuhl. Heidi Hoh, die Telearbeiterin, steht mal auf einem Surfbrett, mal auf der Küchentheke in der kämpferischen Pose Norma Raes und hält ein Surfbrett und mal ein Schild aus brauner Karton-Pappe hoch, das so eher dem einer Tramperin ähnelt, auf dem Norma Rae (oder auch mal "Union") steht. Allein in dieser 'Bildbearbeitung' Polleschs stecken viele Details, die zeigen, dass es Pollesch gelingt, aus den Filmbildern völlig neue 'Bühnenbilder' entstehen zu lassen. Diese neuen Bilder irritieren durch ihre zunächst bekannte Oberfläche und verfremden sich manchmal erst mit dem genauen Hinsehen. Dann erstaunen sie durch ihre semantische Dichte. Dazu gehört auch ein bisher ungenanntes Phänomen der Medienverwendung bei Pollesch, nämlich das der wiederholten Verwendung von Filmfiguren und Motiven wie dem der Androiden und der Blade Runner aus dem gleichnamigen Science-Fiction Film des amerikanischen Regisseurs Ridley Scott, die Pollesch immer wie Metaphern für die Suche nach dem Selbst in einer Welt voller Dienstleistungen, in einer künstlichen Welt, in der *alles* (auch Gefühle) produziert werden kann, benutzt. Diese ursprünglichen Filmbilder werden zu festen Metaphern in Polleschs Bilderwelt und sprengen so auch den Rahmen der intermedialen Referenz, in dem sie wieder auf das Eigene verweisen. Die Verklammerungen der medialen Ebenen finden dabei über die Repliken statt, in denen die Namen, Geschlechter und Inhalte der Figuren fliegend wechseln. Anspielungen auf das Referenzmedium gibt es aber auch über die Schrift, wie die Schilder in Heidi Hoh zeigen. Sie gleiten mit jedem Replikenwechsel nicht nur zwischen den medialen Referenzsystemen, sondern auch zwischen den Figuren, sprechen sie an und haben sie mit der Replik des nächsten Darstellers auch schon wieder aufgegeben.

Am Ende steht ein Arrangement, in dem "kein Medium mehr über dem anderen steht", in dem es vor allem um die Frage nach dem Subjekt und der Identität des Individuums geht. In dieser intermedialen Montage jagt man ein Phantom: Das fragmentierte, flexible Subjekt der modernen Mediengesellschaft. Verloren gegangen im weltweiten virtuellen Waren- und Datennetz, angefüllt mit Erinnerungen, die es der Pop-Industrie zu verdanken hat und ausgestattet mit einer Subjektivität, die bei Offenlegung nur der ökonomischen Verwertbarkeit unterworfen wird. Dieses derart verunsicherte, sich selbst entfremdete Subjekt

zeigt sich in der vermeintlichen Präsenz des Darstellers, dann wieder in der Gestalt seiner Rolle, es folgt stellenweise dem Narrativ eines Films, um dann den Vorsprung, der sich durch die Differenz der zitierten und verwendeten Medien bietet, zu nutzen und auf die Theaterbretter zu springen, sich mit der Live-Kamera zu verdoppeln, die Präsenz des Körpers durch die Projektion auf eine Leinwand zu betonen und seine Abwesenheit anzudrohen oder sich selbst mit seiner Mehrfachrolle zu konfrontieren, indem es wie bei *Cappuccetto Rosso* über die eigene Leinwand-Darstellung feixt und zu ahnen scheint, das die Repräsentation schneller ist als ihre Dekonstruktion durch den Rezipienten, die unter Umständen ausbleibt, weil dieser den falschen Pfad eingeschlagen hat, auf der Suche nach dem realen Körper des Darstellers.

Es ist unmöglich, sich dem Sog dieses entscheidenden ästhetischen Mittels Polleschs zu entziehen. Und doch werde ich hier nur so weit gehen wie der rote Faden der Rancièrschen Theorie mich führt. Die Frage nach dem politischen Gehalt der Arbeiten Polleschs ist auch oder gerade in diesem reichhaltigen medialen Fundus nachweisbar. Ich möchte in einem ersten Abschnitt mit einer Form der Mediennutzung beginnen, die sich zwar mit Elementen aus der Kategorie der Medien-Inspiration schneidet, aber nicht völlig in ihr aufgeht: Polleschs Rekurs auf Filme. Pollesch benutzt Filme, ihren Plot, ihr Bildmaterial, ihre Ästhetik. Zunächst einmal möchte ich eine Auswahl vorgefundener Bilder, die Pollesch verwendet, einmal nennen, bevor ich die damit verbundene Absicht beschreibe.

## **ICH WILL EINEN FILM SEHEN**

### **Motive und ihre Movies**

Das Medium Film ist immer auf vielfältige Weise präsent in den Arbeiten Polleschs. In seinen Titeln, dem Plot, den Bühnenbildern Bert Neumanns, in den Requisiten, den Bildschirmen, den musikalischen Zeichen, dem Rhythmus der verbalen Zeichen, und immer wieder auch in den gestischen Zeichen, es steckt in der technischen Ausstattung und schließlich in der ästhetischen Erfahrung aller Beteiligten und Rezipienten. Mal setzt er Formzitate bestimmter Regisseure ein, mal werden konkrete Filmszenen skizzenhaft für seine Inszenierung theatralisiert. Mal bleibt die Filmvorlage als Inspirationsquelle ungenannt, mal wird mindestens ein Film, der sich, in fragmentierte und in szenische Zeichen auf der Bühne auflöst, bereits durch den Titel ausgewiesen. Spricht man mit Pollesch über seine Arbeiten, dann kommt er selbst sehr schnell auf das Medium Film zu sprechen. Ob einem mal aufgefallen sei, wie diese Schauspieler, diese Figuren der Godard- und Fellini-Filme

sprechen, fragt er beispielsweise, als die Rede auf die Darstellung von Frauen auf der Bühne kommt und Pollesch versucht, meine leisen Zweifel an seiner Absicht, der Repräsentation bzw. der Reproduktion des Weiblichen tatsächlich zu entkommen, zu entkräften.<sup>231</sup> Und beim erneuten Ansehen der Filme nehme ich dann, geführt vom Vorwissen, konkrete sprachliche Ausdrücke wahr, die Pollesch auf der Bühne zitiert. Da verwendet beispielsweise in dem Film *Eine Frau ist eine Frau* von Jean-Luc Godard die Dänin Angelina (Anna Karina) diesen gleichmütig intonierten Imperativ "Ja, mach es aus!", dessen Variationen in den wiederkehrenden Sprechakten "Ja gut, tu das" oder "Ja, mach das" in den Repliken der Pollesch-Texte wieder erkannt werden können. Natürlich ohne, dass dieser Aufforderung eine Handlung folgt, geschweige denn dieser Replik eine Handlung voraus gegangen wäre.

Bildzitate aus dem eben genannten Film entdeckt man gleichfalls in *Heidi Hoh I*: Anna Karina stopft sich ein Kissen unter ihre Bluse, um ihrem beharrlich gehegten Kinderwunsch Ausdruck zu verleihen. Mit ausgestopften Bäuchen stehen auch die Darstellerinnen Claudia Splitt und Christina Groß auf der Bühne. Dazu schweben splitternackte Babymotive auf ihren weißen T-Shirts. Sie unterstützen und kommentieren das Bild der Schwanger- und der Mutterschaft ironisch und klischiert. Diese Muttergefühle sind so wahrhaft von außen projizierte Bilder. Es ist Bambi Sickafossee (Christine Groß), die wie Godards Protagonistin Angelina fordert: ICH WILL EIN BABY! (HH I, S. 37) Die bereits viel zitierten Kaffeemaschinen, die von den drei Darstellerinnen abwechselnd von der Theke geholt und wie nebenbei durch den Raum bis zu ihrem Platz geschleppt werden, erinnern auch an die Szene in *Eine Frau ist eine Frau*, in der Emile und Angelina die Stehlampe wie einen Regenschirm vom Bett bis zum Bücherregal an der anderen Wand des Zimmers schleppen. Ein wenig mutet dieses "Verschleppen" der Dinge so an wie das Dekontextualisieren von Begriffen. Die Dinge werden durch den eher ungewöhnlichen Umgang mit ihnen einer genaueren Betrachtung ausgesetzt, bzw. dem gewöhnlichen, dem alltäglichen Gebrauch entzogen und so einer Neubetrachtung zugeführt.

Und schließlich kann man in einer Szene, in der Alfred (Jean-Paul Belmondo) von einem Café aus mit Angelina telefoniert, eine Frau an der Bar entdecken, die eine Frisur hat, die Claudia Splitt mit ihrer Perücke zitiert. Und in dem Film *Le Mépris* ist es Brigitte Bardot, die in ihrer Rolle als Camille eine ebensolche Perücke trägt. Überhaupt tauchen Perücken wie sie in den 1960/70er Jahren Mode waren wiederholt in den Inszenierungen Polleschs auf. Und wenn, wie in *Cappuccetto Rosso*, die Darsteller immer wieder direkt in die Kamera sprechen und sich wie in einem *ad spectator* an den Zuschauer wenden, dann kann man dies auch als

---

<sup>231</sup> In einem Gespräch mit Pollesch im August 2001 in Frankfurt anlässlich seiner Produktion *Heidi Hoh III* am Mousonturm.

eine Reminiszenz an Godards Verfremdungstechnik werten. Denn der lies seine Darsteller ebenfalls sehr häufig in einer Art "Beiseite" in die Kamera sprechen. Eine weitere implizite Bezugnahme auf den Film *Eine Frau ist eine Frau* kann in der "Balkonszene" erkannt werden. Emile, der Lebenspartner Angelinas tritt während einer Auseinandersetzung mit ihr auf den Balkon, um seinen Freund Alfred zu rufen, der absurderweise gerade unten auf der Straße steht und Zeitung liest. In *Heidi Hoh I* ist es Claudia Splitt, die an die bodenhohen französischen Fenster des Bühnenraums tritt, sie öffnet und kurz draußen verschwindet, um dort in die außertheatrale Wirklichkeit Berlins zu rufen: "Auf dieser Piazza findet eine Revolution statt." [HH, S.16]<sup>232</sup>

Auch der Umgang mit Musik, der bei Pollesch so bemerkenswert ist, findet sich in dieser Signifikanz in den Filmen Godards wieder. So begleiten bei Godard ebenfalls Musikeinspielungen das dialogfreie Handeln der Figuren, die dann jedoch abrupt abbrechen, worauf sich der Dialog der Figuren fortsetzt, als sei er nie unterbrochen gewesen. Musik wird nicht zur Untermalung einer Stimmung eingesetzt, sondern sie bekommt einen eigenen Raum zum Wirken. Dieser harte Schnitt der musikalischen Zeichen findet sich in den Arbeiten Polleschs wieder. Wenn man so will, verweist auch die Dekoration des Bühnenbildes in Einzelteilen auf die Ästhetik der 1960er Jahre und damit auf die Zeit, in der sich die für Pollesch maßgeblichen Filmregisseure vom üblichen Bilderkanon abwanden, um mit dem Einsatz der Handkamera, der Neubewertung von Musik im Film und der ästhetischen Anleihe von B-Movie-Filmen neue Erzählstrukturen und Bilder zu produzieren. So ist der Filmemacher Jean-Luc Godard dem Theatermacher und Autoren René Pollesch einerseits auf der ästhetischen Ebene hinsichtlich der Gestaltung der linguistischen Zeichen *Vorbild*, aber vor allem auch hinsichtlich der von diesem inhaltlich wie sichtbar eingesetzten Mittels der Montage. "Für Godard", so schreibt Hanns Zischler, "ist die Montage die Manifestation der sinnhaltigen Zusammenhangslosigkeit."<sup>233</sup> Eine Aussage, die so auch auf Pollesch zutrifft. Godard nutzt das Mittel der Montage, um mit der Narrativität zu spielen, nicht etwa, um, wie es die Technik der Montage eigentlich ermöglicht, mit der Kamera produzierte Bilder kohärent aneinander zu fügen und Narrativität zu unterstützen. Es geht darum, Bilder zu unterbrechen, um die Herstellung der Fiktion vorzuführen, die suggestive Macht der Bilder auszuweisen und ihre Inszenierung als solche transparent zu machen.

---

<sup>232</sup> Dieser Ruf auf den Rosa-Luxemburg-Platz vor der Volksbühne ist ein erstes akustische Ausdehnung seiner Inszenierung an der Volksbühne auf den städtischen Raum um die Volksbühne herum.

<sup>233</sup> Hanns Zischler, "Dialog mit einem Dritten. Montieren", in: Kaja Silvermann und Harum Farocki (Hg.), *Von Godard sprechen. Texte zum Dokumentarfilm 4*, Berlin 1998, S. 9.

## Die Wirkmacht von Bildern

Wir befinden uns in dem Zeltkulissee des Praters. Es ist Einlass und in wenigen Minuten beginnt der erste Teil der Zeltsaga: *Der Leopard von Eschnapur*. Die Platzsuche des zwischen den Stoffbahnen herein irrenden Publikums wird durch laut gespielte Filmmusik begleitet. Wenn in einem Agentenfilm aus dem Jahre 1966 ein korrupter arabischer Ölmagnat einen Mord an einem Staatsoberhaupt plant und ein westeuropäischer Intellektueller bei der Entzifferung einer Hieroglyphen-Inschrift diesem Vorhaben auf die Spur kommt, dann ist das genau der Stoff, der sich thematisch eignet, das Publikum dieser Produktion, die sich auf der Metaebene auch um die mediale Herstellung von Bildern des Orients dreht, zu empfangen. Ob dieses Publikum jedoch die akustische Anspielung in Form der Filmmusik des bekannten Komponisten Henri Mancini auch dechiffrieren und entsprechende inhaltliche Schlüsse ziehen kann, ist fraglich. Doch selbst wenn die Musik nicht gelesen werden kann, so stimmt die Komposition der Musik, die unüberhörbar dem Genre Filmmusik zuzurechnen ist, beim Suchen des geeigneten Platzes, zumindest unbewusst, eher auf die Rezeption eines Filmes ein.

Den geeigneten Platz muss sich der Zuschauer wieder einmal in Bodennähe oder genauer: im Sand suchen. Teppiche, Kissen, oder auch Schaumstoffbänke, die an den Längsseiten der verschiedenen Zeltparzellen oder -zimmer verteilt sind, verpassen dem Zelt eine Wirkung, die "annähernd nach Orient" (LS, S. 29) aussieht. Und was die Einlassmusik akustisch verspricht, wird auch erst einmal gehalten: Auf den an den verschiedenen Orten des Zeltes und am Boden platzierten Fernsehern laufen Szenen aus Bollywoodfilmen. Bereits die Kombination der Musik aus amerikanischer Filmproduktion und die auf den Bildschirmen laufenden Filmsequenzen indischer Filmproduktion lassen das raffinierte semiotische und vor allem intermedial gewebte Netz, das Pollesch auch in dieser Inszenierung webt, erahnen. Die Darsteller haben sich alle in ihrem Zeltteil versammelt. Sie sind allerdings von den Zuschauern noch nicht zu sehen, die Vorhänge trennen sichtundurchlässig die Spielfläche von den Zelträumen der Zuschauer, wie auch die Zuschauer durch die Aufteilung in einzelne Zeltzimmer voneinander getrennt sind. Schließlich ändert sich das "Programm". Auf den Bildschirmen sind nun die Darsteller zu sehen. Die Kamerafrau (Lisa Böffgen) überträgt von nun an ihr Spiel. Während die Körper den Blicken noch verborgen bleiben, dringen die Stimmen der Darsteller durch die Vorhänge. Das Geschehen vermittelt sich also nicht nur über die Bildschirme, sondern auch durch die akustische Durchlässigkeit der Stoffe. Damit

tritt die besondere Situation, die hier – im Theater- hergestellt wird, zusätzlich ins Bewusstsein.

Bislang ist die Theatersituation an sich und schließlich der Beginn des theatralen Geschehens deutlich durch filmische Elemente gerahmt. Der Systematik intermedialer Bezüge entsprechend, wie sie Irina O. Rajewsky erarbeitet hat, könnte man davon sprechen, dass das Genre Bollywoodfilm, sowie es genutzt wird, als fremdmediales System eine explizite Systemerwähnung darstellt.<sup>234</sup> Von einer ausdrücklichen Thematisierung kann hier wegen der Einspielung der Filmsequenzen gesprochen werden. Zeichnet sich der Bollywoodfilm vor allem durch seine in schriller Ästhetik in Szene gesetzten Liebesfilme aus, so findet man diese Ästhetik in Polleschs Inszenierung in den Kostümen und dem billigen Modeschmuck der Darsteller wieder. Die explizite Systemerwähnung, wie sie hier eingesetzt wird, thematisiert das Genre Bollywoodfilm, nicht etwa, um beim Rezipienten nun die Illusion zu erzeugen, auch beim nachfolgenden theatralen Geschehen handele sich um eine solche Produktion, vielmehr tritt diese explizite Systemerwähnung in eine kommentierende Relation zum zweiten Referenzmedium, dem Film *Der Tiger von Eschnapur*. Die Rezeption von Filmen wird in den Repliken der Darsteller außerdem reflektiert. So bemerkt Inga: Filme fangen immer damit an, dass man irgendwas lesen muss (...). (LS, S. 27) Tine wiederholt variierend diese Aussage und ergänzt sie: Du siehst einen Film und oft beginnt es damit, dass du erst einmal lesen musst, die Namen und den Scheiß. Ja, gut, da geht es jetzt um Bilder in Filmen. Aber erst einmal musst du ein paar Scheißnamen lesen, die sich Credits nennen. (LS, S.28).

Das Licht der Neonröhren geht an und beleuchtet die Spielfläche. Die Musik des legendären Filmmusikkomponisten Henry Mancini wird von einer weiteren, nicht weniger populären Filmmusik des gleichnamigen Musicals abgelöst: "Sing'in in the rain" (USA, 1952, R: Gene Kelly). Tina und Marc haben ihre dunkelblauen Burkas übergeworfen und suchen zur Musik den Sand mit Metall-Detektoren bzw. Minensuchgeräten ab. Was sie finden sind Goldtaler, die, wie deutlich wahrnehmbar sein soll, allerdings nicht aus Metall sind, sondern aus Schokolade oder einer anderen süßen Masse. Eben jene Taler, wie sie es bereits seit Jahren gibt und wie sie daher jeder Zuschauer aus Kindertagen kennen könnte. Dann geht das Suchen in den Tanz über, der sich einerseits an eine Tanzeinlage aus diesem Musical anlehnt, andererseits auch erkennbar eine der bekanntesten Choreographien aus einer in den 1930er bis 1950er Jahren beliebten musikalischen Komödien mit Fred Astaire und Ginger Rogers zitiert. Die Metall-Detektoren werden dabei durch die Art wie sie nun von den Darstellern geschwungen werden zu den bekannten Regenschirmen umcodiert. Die Musik konterkariert

---

<sup>234</sup> Vgl. dazu Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, a.a.O., S.113 ff.

die eigentliche Bedrohung, die sich mit dem Einsatz der Minensuchgeräte verbindet, weist jedoch durch die evozierende Systemerwähnung der musikalischen Komödien, unmissverständlich nach Amerika. Die Filmszene, die diesem berühmten Titel zugrunde liegt, ist gekennzeichnet durch Ausgelassenheit und Unbeschwertheit. Wie es der Titel des Liedes bereits performativ beschreibt, sieht man einen Mann (Gene Kelly) im strömenden Regen ausgelassen tanzen. Der Regen stört ihn wenig. Seinen Regenschirm nutzt er nicht als Schutz vor der Nässe, sondern führt ihn behände wie einen Taktstock zum Rhythmus seines Tanzes. Der unbeschwerte Tanz im Regen ist hier zynischer Kommentar zum Tanz im verminten Gebiet, den Tine und Marc beginnen. Das es sich bei der Filmmusik zu der die Protagonisten in *Burkas* tanzen, auch noch um eine Hollywood-Produktion handelt, birgt eine weitere Bedeutung, die sich auf die Kulturhegemonie des Westens bezieht. Eine intramediale Verbindung zwischen der Filmmusik zum Einlass und dem Titel stellt der Produzent und Regisseur Stanley Donen dar, der in dem Film-Musical zusammen mit Gene Kelly die Regie übernahm und schließlich in Alleinregie den Agentenfilm *Arabeske* (USA, 1952) drehte. Dieser Film, auf den Pollesch in den Repliken noch in ganz unterschiedlicher Weise Bezug nimmt, wird durch die für uns zum Teil als "kitschige" empfundene Ästhetik und durch seine einfach strukturierten Handlungsmuster als kaum ernstzunehmender Bollywoodfilm markiert und damit die schlichten kulturellen Vorstellungen und Vorurteile eines Europäers von Indien bloßgelegt: "Diese beiden Indien-Schnulzen sind ein Desaster. Sie haben überall viel Geld eingespielt. Aber ich für meine Teil hasse sie. Ein buntes Abenteuer-Märchen mit wackeren Helden, hilflosen Frauen und dunklen Bösewichtern – einfach liebenswert die Scheiße." (LS, S. 35)

Es ist jedoch auch möglich, durch diese intermedialen vergleichenden Verknüpfungen unsere eigenen Perzeptionsgewohnheiten zu entlarven. Das intermediale Gewebe wird durch die Einspielung der Filmmusik aus dem amerikanischen Spionagefilm *Arabeske* also noch komplexer. Die Musik ist, wie gesagt, ohne Zweifel über die ihr innewohnenden kompositorischen Strukturprinzipien deutlich als Filmmusik zu erkennen, welcher Film sich dahinter verbirgt, ist dagegen sicher nur wenigen Besuchern bekannt und dass man dann auch daran denkt, dass es sich hier um eine "amerikanische Produktion" handelt, ist ungewiss. Gewissheit herrscht nur darüber, dass wir die Musik als Filmmusik wahrnehmen können, und dass diese Wahrnehmung uns in eine bestimmte Erwartungshaltung versetzt oder die Erwartung irritiert – schließlich sind wir im Theater. Doch zurück zu den Bedeutungen, die sich entwickeln, wenn man weitere Informationen zu den eingesetzten Zeichenträgern besitzt. Mit der amerikanischen Filmmusik zum indischen Bollywoodfilm werden Kulturen

zueinander in Relation gesetzt. Dass es in dem Film *Arabeske* wiederum um einen überlegenen Europäer und einen betrügerischen Araber geht, ist gleichzeitig schon in Bezug zum Inhalt des Stückes zu setzen. Nachdem sich der Zuschauer, der bereits seine Platz im Sand oder auf einem Kissen gefunden hat, während des Einlasses die Bollywood-Filmszenen auf einem der Bildschirme angesehen hat, erblickt er mit Beginn des Stücks nun die Darsteller in dem bunten Kostüm-Mix. Lange bunte Gewänder aus durchlässigen Stoffen und diverse Schmuckstücke ergänzen die Kostüme. Doch erkennt man diese Kostüme auch als ausgestellt, sie sind lediglich den Körpern übergeworfen nicht perfekt angepasst. Derbe Schuhe und Camouflage-Kleider stellen eine weitere Schicht der Bekleidung dar oder ergänzen vielmehr die Schicht der orientalisches anmutenden Textilien. Die Art und Weise der Kostümierung stellt ihre Künstlichkeit aus und ist gleichzeitig so angelegt wie es der Struktur des Stückes entspricht, indem sie mehrere Verknüpfungen zulässt, von einer einzigen Identität jedoch wegführt.

Gordon verlässt seinen Platz. Dabei tritt er zwischen den beiden Tanzenden, die er mit einer leichten Handbewegung auseinander drängt, mit Mikro in den Vordergrund und frontal vor die Kamera. Er nutzt die Kamera bewusst, um das Publikum über die Bildschirme anzusprechen. Als er zu sprechen beginnt, wird die Musik deutlich leiser, spielt aber im Hintergrund weiter. Die Tanzenden haben Platz genommen. Mit sanfter Stimme setzt er seinen im Lauf begonnen Text vor der Kamera fort. Mit seiner gedämpften Stimme, seinem ruhigem Sprachduktus präsentiert er den Text wie ein Conferencier, der eine Nummer anmoderiert. Womit er in deutliche Distanz zu dem Inhalt seines Textes tritt, aber die dem Zelt ebenfalls eigene "Zirkusatmosphäre" aufnimmt. An der Stelle seines Textes, an der es heißt "Und das kannst du schon gar nicht", führt er bei der Anrede "du" mit dem Zeigefinger jene deiktische und appellative "We-want-you"-Geste aus, die einst durch das Plakat im mit dem junge Amerikaner als Rekruten für den amerikanischen Bürgerkrieg angeworben wurden, Bekanntheit erlangte. Die bedrohlichen Motive, die sowohl durch die Handlung der Akteure als auch im Text Gordons enthalten sind, werden immer wieder gebrochen, sei es durch den Einsatz der Requisiten, wie sie die Schokoladen-Taler darstellen, den Tanz, in dem die Metall-Detektoren zu Regenschirmen werden, oder den Sprechmodus des Darstellers. Mit Ingas Einsatz ist das "Vorspiel" beendet. Nachdem dann auch die Musik auf ein signifikantes Handzeichen Ingas hin abbricht, beginnt die zweite Szene. Eine Sprechszene. In der Sitzgruppe befinden sich nun nur die drei Darstellerinnen Inga, Tine und Petra. Sie beginnen im gewohnten Sprechduktus mit ihren Repliken. Inga sitzt breitbeinig da und eröffnet die Sprech-Situation mit einer entschiedenen Geste. Ihr Arm schnellt nach oben, ihre Hand greift

kräftig in die Luft, als ziehe sie an einer unsichtbaren Notbremse. Damit verändert sich das Verhältnis der Zuschauer untereinander und zu den Darstellern schlagartig. Während bis jetzt die Zuschauer von den Darstellern sowie auch die Darsteller untereinander von einander getrennt wurden, so werden diese Einteilungen nun aufgegeben. Gordon tritt, dies verfolgt man noch am Bildschirm, mit an die Vorhänge, zieht sie zum Titel "Bitch" auf, geht durch die Zeltzimmer und zieht einen nach dem anderen auf. Es kommt dabei zu Ungleichzeitigkeiten, während die eine Gruppe der Zuschauer bereits die Live-Präsenz der Darsteller ansichtig wird, verfolgt die andere das Geschehen noch auf dem Bildschirm, jedoch bereits in der Erwartung, das auch ihre Sicht sich gleich verändern wird.

Doch nicht nur die Ungleichzeitigkeit der herbeigeführten Wahrnehmungsmodalitäten unter den Zuschauern, auch der krasse Wechsel von der Distanz zu den Darstellern zu der plötzlich aufgezwungenen extremen Nähe zu dem Darsteller Gordon, der sich in ironischer Anspielung auf den Schleiertanz in "Der Tiger von Eschnapur" tanzend und flirtend durch die Zuschauer bewegt und sich auch schon mal zu ihnen legt oder diese zu Berührungen herausfordert. Auch die Zuschauer befinden sich mit jeder neuen Vorhang-Öffnung plötzlich wieder in neuer und erweiterter Nachbarschaft. Ihre Sitzrichtungen, die vorher nach den Bildschirmen ausgerichtet waren, müssen sie teilweise korrigieren, um nun das Geschehen weiter verfolgen zu können. Der Raum, wie er sich nun allen Anwesenden bietet, ist ein völlig anderer. In diesen ersten Szenen spielt Pollesch mit den spezifischen Bedingungen der Theater-Situation, in dem er die Ko-Präsenz der Zuschauer und Darsteller durch diese beschriebene Anordnung aufhebt und vor ihren Augen erst herstellt. Kein unerhebliches Experiment für die weitere Absicht der Inszenierung. "Der Raum organisiert die Blicke, er macht sichtbar oder verstellt die Perspektive", schreibt Roselt.<sup>235</sup> Und das ist es, worum es auch in der Inszenierung, angeregt von Diefenbachs Text "Just war", gehen soll. Wie Blicke gelenkt werden, damit sich ihnen nur bietet, was den Interessen der mächtigeren Gruppen dient, die mit dieser Lenkung der Blicke Deutungshoheit gewinnt. "Ja, gut, natürlich bin ich jetzt nicht schwarz, aber das Lager kommt auch in die Stadt und dann kann ich die rassistische oder sexistische Scheiße nicht abhaben, die Bilder davon produziert, wie sie mich berührt und so was. ICH WILL EINFACH NICHT BERÜHRT WERDEN. Ich kann einfach die Bilder davon nicht mehr sehen, wie mich diese SCHEISSÄRZTE BERÜHREN!" (LS, S. 40) Es geht um die Herstellung, den Gebrauch und die Macht von Bildern. Bilder wie sie alltäglich über die Bildschirme flimmern: "Und da siehst du – wie auch in den Nachrichten – wie das Rote Kreuz biologisches Leben verwaltet." (LS, S. 32) Und weiter: "Und Bilder von helfenden

---

<sup>235</sup> Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008, S.65.

Weißten und pflegenden Händen, die zur Identifikation mit internationaler Entwicklungsarbeit aufrufen. Diese Bilder rufen mich zur Identifikation mit internationaler Entwicklungsarbeit auf." (LS, S. 37) Bilder, wie sie auch von den Film-Produktionsfirmen und der Hollywood-Industrie verbreitet werden. Dass die Bilder Konstruktionen sind, dass sie "gemacht" sind, wiederholen die Darsteller dann auch in unterschiedlicher Variation mit Blick auf den Film *Tiger von Eschnapur*. "Tine: Und Richard Angst, der die Bilder gemacht hat. Petra: Den Scheißtyp musst du erst mal lesen. Tine: Der kommt da vor, indem er Bilder macht. Petra: Richard Angst macht Bilder im Tiger von Eschnapur. Inga: Da raucht ein Architekt und erledigt erst einmal zwei Inder. Tine: Und Mädchen mit Schleier vorm Gesicht, und du weißt, diese Bilder hat Richard ANGST GEMACHT! Inga: Und MIR AUCH!" (LS, S.31) Vor ihre skizzierten Beschreibungen der Bilder rücken sie immer wieder den Kameramann als Konstrukteur der Bilder, wobei sein sprechender Name die semantische Pointe des Replikenwechsels bildet. So wird dem Zuschauer auch vorgeführt, wie ausgeliefert und in gewisser Weise manipulierbar er als Rezipient ist, wie man mindestens über den Bildschirm verfügt, was er zu sehen hat. Auch Gordon, der sich willkürlich den Zuschauern nähert und sich neben diese legt, wird dabei noch immer von der Kamerafrau verfolgt. Sobald Gordon sich einem Zuschauer nähert und diesen auch zu einer Reaktion zwingt – geht man auf den Darsteller spielerisch ein oder ignoriert man seine Aktion? – wird auch der Zuschauer mit ins Bild genommen, gerät ungewollt in den Fokus der Aufmerksamkeit und der Kamera.

Katja Diefenbach eröffnet ihren Text, in dem sie ebenfalls auf ein Fremdmedium verweist. Nämlich auf eine Divx – ein Medium, mit dem es möglich ist, Filme illegal zu reproduzieren. Diese Reproduktionsmethode hat subversiven Charakter, da sie die Einnahmen der mächtigen Produktionsfirma Hollywood schwächt. Der Film, von dem Diefenbach in ihrem Text weiter berichtet, der hier illegal kopiert wird, ist Ridley Scotts *Black Hawk Down*. Ein Film über einen desaströsen Einsatz der Amerikaner in Somalia. Aus einer vormals als Rettungsaktion geplanten Intervention wird durch den unerwarteten somalischen Widerstand der Rebellentruppen ein Blutbad. Die Amerikaner tragen hohe Verluste davon und stilisieren sich nun in diesem Film als Helden. Sie werden in diesem Film als leidende Menschen gezeigt, sie sind Figuren und haben erkennbare Identitäten, mit denen man sich identifizieren kann, während die Somalis nicht als Individuen inszeniert werden, sondern nur als anonyme Handelnde. Ein Film, den Ridley Scott im Auftrag der US-Regierung gedreht hat. Dieser Film, den Diefenbach wiederum ihren weiteren Überlegungen zur Rechtfertigung von Polizeikriegen voranstellt, wird also auch außerhalb seiner Zielgruppe angesehen. Doch wird hier nicht mit den Amerikaner gelitten, sondern der die Katastrophe auslösende Abschuss

eines Black Hawk jedes Mal beklatscht. In dieser Reaktion des Publikums steckt also durchaus eine Emanzipation des Blicks.

Pollesch wiederum beginnt nun seinerseits mit dem Herstellen von Filmen. Wurden während des Einlasses noch Bollywood-Filmszenen gezeigt, setzt sich der Einsatz von Filmen mit dem Live-Film der Darsteller fort. Pollesch verwendet von dem Film *Der Leopard von Eschnapur* markante Szenen und einen Teil des Personals, um daraus wiederum seinen Film, seine Bilder zu produzieren. Der zitierende Bezug auf den Film durch die Repliken der Darsteller kann, wie auch in *Heidi Hoh I*, ganz unterschiedlich ausfallen. Sie sind mal wortwörtlich, dann wieder von einer distanzierten Erzählerposition aus formuliert, kommentieren und entlarven die intendierte Absicht des Films. "Und dann kommt die doofe Tigerattrappe und zerfleischt den Wagen den die da haben." (LS, S. 37) In der darauf folgenden Replik verändert sich dieses Verhältnis gleich wieder. "Sind sie verletzt? Nein, es war ein Wunder, Sahib." Die Darsteller werden stärker noch als in *Heidi Hoh* mal mit den Namen der Darsteller des Films und mal mit den fiktiven Figuren dieser Filme angesprochen.

### **Die Suche nach neuen Bildern: Hey there, little insect**

Nachdem Tine die Sprech-Szene beendet hat, geht das Licht aus. Die Musik setzt ein.

Gespielt wird der Titel "Hey there, little insect" von Jonathan Richman & The Modern Lovers. Marc steht auf, in der Hand hält er eine kleine transparente Plastikschtel. Hinter ihm läuft die Kamerafrau Lisa. Marc kniet sich auf das außerhalb der Sprechszenen-Sitzgruppen positionierte Sitzkissen nieder. Lisa hält nun die Kamera auf seine Hände. Man erkennt über die Bildschirme im Zuschauerraum einen in der Plastikschtel befindlichen Heuschrecke Marc holt sie heraus, will sie auf seiner Hand der Kamera präsentieren, doch natürlich springt diese fort. Die Kamera verfolgt ihre Flucht. Marc sucht das Insekt wieder einzufangen. Er dreht sich um seine eigene Achse, hebt hilflos die Arme, entdeckt den Flüchtling und versucht erneut, diesen in seiner Hand zu positionieren und dem Kameraauge auszuliefern, doch auch diesmal springt die Heuschrecke sofort aus der Handfläche und wieder verfolgen Marc und die Kamera ihren Weg, Marc beugt sich vor, hebt hilflos seine Arme, senkt seinen Kopf und klopft sich auf den Turban, als vermute er, das sich das Insekt dort aufhalten könnte, schließlich scheint er es aus den Augen verloren zu haben. Im Hintergrund beobachten die drei Darstellerinnen Marcs Bemühungen, als dieser das Insekt aus den Augen verloren zu haben glaubt, springt Inga auf, läuft ein paar Schritte vor und deutet schließlich auf die Stelle, an der sie das "little insect" entdeckt. Noch zweimal wiederholt sich Marcs Versuch, die Heuschrecke auf seine Handfläche zu setzen und von der Kamera einfangen zu lassen, doch immer endet diese Aktion mit dem Sprung der Heuschrecke in den Sand. Schließlich bleibt die Heuschrecke flüchtig. Marc begibt sich mit einer Armbewegung, die Ratlosigkeit ausdrückt, in die Mitte der Spielfläche, lässt sich auf den Sitzkissen, die den Sprech-Szenen vorbehalten sind, nieder. Lisa zieht sich zurück. Noch immer läuft die Musik. Die Darsteller reden miteinander. Die Musik übertönt jedoch ihre Stimmen, der Zuschauer hört ihren Dialog nicht. Marc scheint Auskunft über den Verbleib seines Tieres zu geben, dann stellt er die nun wohl leere Plastikschtel weg. Tine hebt den Arm zu jener Notbremsen-Gestik, die Musik verstummt, das grelle Neonlicht beleuchtet die nächste Sprech-Szene.

Das Spiel mit der Heuschrecke stellt eine Analogie dar zu der Szene, in der Marc die Zirkusdirektoren-Rolle spielt und eine sensationelle neue Nummer als Hommage an Roy ankündigt, die mit dem Angriff des Tigers (Inga Busch) auf Marc endet. Diesmal ist es ein weitaus kleineres, schwächeres Tier, das Marc zu domestizieren sucht. Die Heuschrecke springt fort, und wird von Marc und der Kamera Lisas verfolgt. Sie ist immer dicht dran mit ihrer Kamera, will die "helfende Hand" filmen, die ihn einzufangen sucht. Pollesch setzt hier

noch einmal die von Diefenbach beschriebenen Bilder, die die Kamera im Film *Black Hawk Down* produziert, in Szene. Diese Kamera filmt die Menschen in den Lagern, teilt sie ein in die hilflosen und die helfenden Menschen. Die "helfende Hand" Marcs, die immer wieder nach der Heuschrecke greift, übt in gewisser Weise "Kontrolle" über ihr Leben aus, lässt an die fürsorgenden Hände denken, die einen nur aufhalten. Diefenbach: "Die wollen dich nur aufhalten, obwohl deine Flucht hier alles erklärt." (LS, S.43). Marcs Bewegungen, die immer wieder hilflos erhobenen Arme, widersprechen jedoch seiner Überlegenheit. Die musikalischen Zeichen unterstützen dagegen seine Gestik: "Hey there, little insect, don't scare me so. Don't land on me, and bite me no." Die Liedzeile steht in semantischer Analogie zu der Replik: "Du sollst nicht glücklich, sondern dankbar sein, dass hier für dein ÜBERLEBEN GARANTIIERT WIRD!" (LS, S. 43)

### **Medialer Schwindel**

Habe ich eben die großen Filmemacher der Nouvelle Vague, Francois Truffaut und Jean Luc Godard und deren Werke als wichtige Inspirationsquelle für Polleschs Theaterarbeit genannt, so erschöpfen sich darin natürlich noch nicht die, im wahrsten Sinne des Wortes, *Vorbilder* seiner medialen Anleihen. Es sind nicht nur Filme, die Pollesch für die Synthese seiner Arbeiten braucht. Vielmehr absorbiert Pollesch so ziemlich alles aus dem Bereich der medialen Unterhaltung, was dieser zu bieten hat, inklusive der Produktionstechnik. Im intermedialen Textgewebe von Polleschs Inszenierungen sind die Bilder, Texte und Motive aus Kindersendungen und Fernsehserien der 1980er Jahre (*Die kleine Farm, Karlsson vom Dach, Augsburger Puppenkiste* etc.) ebenso aufzuspüren oder explizit erwähnt wie sich Referenzen auf die Formensprache aktueller Formate der gegenwärtigen Fernsehkultur wie der Daily Soap und der Talkshow in der Auswahl und Kombination der theatralen Zeichensysteme nachweisen lassen oder schon in der Serialität der Theaterabende wie *Ufos und Interviews, www-slums*. Das Pollesch nicht nur das heimische Fernsehprogramm nutzt, zeigt die Produktion mit dem wortspielerischen Titel *Telefavela*, die inspiriert ist durch die Ästhetik lateinamerikanischer Telenovelas und die Pollesch unter dem Eindruck seines Aufenthaltes in Brasilien geschrieben und inszeniert hat. Der Rezipient wird mit diesen theaterfremden Formaten aufgefordert, zur allabendlichen oder wöchentlichen Fortsetzung eines Stücks ins Theater zu kommen. Ein Eingriff in die Rezeptionsgewohnheiten und Freizeitgewohnheiten des Theaterbesuchers. So kann man wohl davon ausgehen, dass übliche Gewohnheit ist, allabendlich oder wöchentlich eine Serie oder eine Fernsehreihe anzusehen,

aber sich allabendlich ins Theater zu begeben, um mit anderen Menschen zusammen eine Fortsetzungsgeschichte zu verfolgen (deren Cliffhanger noch dazu nur vorgetäuscht sind und nicht wirklich auf ein (spannendes) Narrativ verweisen), heißt auch, sich nicht in privaten Räumen einem unbeobachteten Verhalten hingeben zu können, sondern sich irgendwie offiziell verhalten zu müssen, und das ist ungewohnt.<sup>236</sup> Pollesch rückt mit dieser Übernahme medialer Strukturen die 'Situation Theater' noch stärker in den Mittelpunkt, weil man sich überlegen muss, ob man einen wiederholten Theaterabend organisiert oder nicht. Eine Überlegung, die einem wohl nie kommt, wenn man zuhause den Fernseher einschaltet. Das Soaps "nur live gut aussehen", wie Pollesch seine *world wide web-slums* untertitelt, klingt dann wie ein letzter lockender, zwischen selbstbewusster Behauptung und ironisch markierter Distanz zum Referenzmedium formulierter Aufruf, am Ereignis teilzuhaben. Wenn der wöchentliche Besuch nicht stattfinden konnte oder nicht gewünscht war, man sich, seinen üblichen Theatergepflogenheiten folgend, nur einen Abend ins Theater begeben wollte oder aber gelegentlich Folgen ausließ, dann erfuhr man, wie es in Mehrteilern im Fernsehen üblich ist, in einer kleinen Zusammenfassung am Anfang, vorgetragen von einem Protagonisten, "was bisher geschah". Wie im Titel der *world wide web-slums* oder der *Telefavela* wird schon durch den Titel explizit auf die mediale Überformung hingewiesen. Die Inszenierungsstruktur dieser Stücke, wie auch die der *Heidi Hoh*-Trilogie, rekuriert auf die Dramaturgie und Strukturmerkmale der offenen, potentiell auf Endlosigkeit angelegten Erzählstruktur einer Soap bis hin zu den parallelen, simultan verlaufenden Handlungssträngen, dem häufigen Austausch von Handlungsort und Akteur, dem in der Soap durch die relativ häufigen Schnitte innerhalb einer kurzen Zeit Rechnung getragen wird, durch unterschiedliche Verfahren des theatralen Zeichengebrauchs.

Auch wenn Pollesch jene Szenen, in denen die Darsteller ihre anstrengenden Textstrecken für einen kurzen Moment gegen mal mehr, mal weniger intensive Bewegungs- und Handlungsszenen austauschen, "Clip" nennt, rekuriert er explizit über den Begriff, aber auch implizit über die Aktionen der Darsteller auf die Ästhetik der Musikvideos, wie sie in den einschlägigen Sendern MTV und dem nicht mehr existierenden VIVA zu sehen waren und sind. So heterogen die Medienprodukte, die Pollesch nutzt, so unterschiedlich ist das Verfahren der Referenznahme auf diese und die Beziehung zu den jeweiligen medialen Materialien. Und als wäre das nicht genug an medialer Verwobenheit, realisiert Pollesch seine Stücke nicht selten in Bühnenbildern, die Filmkulissen vorstellen (*Frau ohne Einfluss*,<sup>237</sup>

---

<sup>236</sup> In Luzern und in Hamburg, so erhielt ich Auskunft vom Kassenpersonal, gab es immerhin tatsächlich Reservierungen einzelner Zuschauer für auf einander folgenden Fortsetzungsabende.

<sup>237</sup> In dem Fall war das Bühnenbild als Einheitsbühnenbild der Inszenierung Polleschs vorgängig.

*Liebe ist kälter als das Kapital, Cappuccetto Rosso, Tod eines Praktikanten*). Die Filmkulisse, der reale Ort, an dem die Produktion von Fiktion organisiert wird, wird in der Nachstellung im Theater zum Ort, der den Rekurs auf eine außertheatrale Wirklichkeit vermeidet, in dem er zunächst auf eine mediale Zwischenebene verweist. Das Spiel der Darsteller, das ohnehin ständig zwischen ihren darstellerischen und tatsächlichen Seinsweisen oszilliert, geht nun noch weitere Beziehungen zu Filmfiguren und deren Darstellern ein, sie erscheinen in Großaufnahme auf der Leinwand, verschwinden hinter den Bühnenkulissen, sie betrachten sich selbst auf der Leinwand oder sind mit der Filmvorlage ihres Spiels konfrontiert. Die Bilder werden von der Kamerafrau sichtbar hergestellt, wahrgenommen von den Darstellern, die mal die Kamera bewusst anspielen, mal ignorieren. Bilder, Abbilder und Zerrbilder greifen ineinander und verändern einander – ein medialer Irrgarten, in dessen Mitte der Körper des Darstellers steht, zu dem zu gelangen nun vom Rezipienten ein wahrhaft aktives Mitgehen gefordert wird.

Ich möchte noch an weiteren Szenenanalysen exemplarisch versuchen, die Schichten der medialen Konstruktion, die aus der Zusammensetzung und ständigen Überspielung verschiedener vorgefundener Bilder aus dem Alltag und aus den Medien gewonnen werden, zu beschreiben und freizulegen.

### **Das mediale Labyrinth oder explizite und implizite Systemerwähnung als Schnitzeljagd der Subjektivitäten**

In *Heidi Hoh I*, das ist meine These, wird der Einsatz von Medientechnologie und von medialen Formaten von Pollesch genutzt, um eine Art mediales Labyrinth für Darsteller wie Zuschauer zu inszenieren, in dem diesem die Orientierung so schwer gelingen soll wie seinen drei Protagonistinnen in der neuen, vernetzten Lebens- und Arbeitswelt, in welcher die Suche nach der Wirklichkeit, die Unterscheidung von Zuhause und Arbeit eine Frage der Schalterstellung geworden ist. Der On/Off-Modus des Computers entscheidet über das Dasein und das zulässige Verhalten: "Jodeln und boarden", wie Heidi Hoh ihren Freundinnen auf die Frage antwortet, was sie in ihrer Freizeit mache - oder eben Arbeiten. (HH I, S.4) Pollesch verwebt Film und Medientechnologie, Live-Spiel verschiedener Bilder aus sekundären kulturellen Systemen mit Sprachspielen und Assoziationen so, dass ständig neue Bilder auf der Bühne entstehen und die gerade im Kopf des Rezipienten entstandenen überschreiben. Der Rezipient von Heidi Hoh wird mitgerissen von Kindheitsbildern aus den Fernsehserien und Lektüren der Vergangenheit (Heidi, Die Kleine Farm), die in seine eigene Vergangenheit

führen dürften, wie sie auch auf Polleschs Sozialisation und damit auf seine Absicht, von sich zu erzählen, verweisen und gleichzeitig die Gegenwart seiner Bühnenfigur konstituieren. Die niedlichen Bilder der Kinderfilme werden vor dem Hintergrund eines Films über eine Textilarbeiterin aus den 1980er Jahren in die gegenwärtige Ästhetik der Daily-Soaps verpackt, und führen in die digitale Welt der Dienstleistungen und Warenwelten, die sich wie surreale Welten ausnehmen. Ergänzend kommt schließlich der Klang der Deutschen Nationalhymne hinzu, die zum längst nicht mehr existierenden Sendeschluss der Medienanstalten der den früher vor dem Fernseher Entschlummerten in der nationalen Wirklichkeit ankommen lies.

*Heidi Hoh I* nimmt sich im Vergleich zu den späteren Inszenierungen Polleschs hinsichtlich des medialen Einsatzes fast noch verhalten aus. Die Leinwand auf der tonlos der Film *Norma Rae* gezeigt wird, befindet sich, wie eingangs gesagt, im Rücken der Zuschauer. "Ja, gut, aber dieser Film läuft hinter mir. Ich will einen Film da vorne sehn. Ich will einen Film sehn, der vor mir läuft und nicht hinter meinem Rücken", lässt Pollesch Heidi Hoh (Nina Kronjäger) auch einmal selbstreferentiell auf diese Installation Bezug nehmen. (HH I, S. 17) Die Anspielung auf die Positionierung der Leinwand und damit auf den Film, der im Rücken der Zuschauer läuft, ist dabei auch ein Rekurs auf diesen Film, der ja nun, um weiter den Doppelsinn der Worte zur Beschreibung zu nutzen, den Hintergrund des Stückes abgibt. Doch erst einmal kann man die Vorführung des Filmes auch als eine performative Form der Referenz werten. Pollesch bezieht sich auf den Film und das zeigt er, indem er ihn *zeigt*.

Nina Kronjäger ist parallel zu ihrem Spiel auf der Bühne mit ihrer Filmfigur konfrontiert.

Es gibt auf der Bühne außerdem zwei fest installierte Monitore. Auf einem Monitor am linken äußersten Bühnenrand sieht man die Projektion des mit Kreide auf dem Bühnenboden gezeichneten Logos des DaimlerChrysler Konzerns. Es bleibt so lange ein statisches Bild, bis Bambi dieses Zeichen auf dem Boden einmal in ein Deutsche Bank Logo verwandelt. Erst dann wird man auch wahrnehmen können, dass eine Kamera dieses Zeichen quasi live überträgt. So ist der Bildschirm am linken Rand der Bühne, der lange ein unbewegtes Bild zeigt, gleich doppelt bedeutsam in diesem Stück, in dem es auch um die Schnelligkeit von Ereignissen und Kommunikation geht. Das stehende, aber live produzierte Bild, steht der schnellen Bildfolge, die, wie oben angesprochen, in entsprechenden Musikkanälen üblich ist und der Schnelligkeit, mit der in der vernetzten Gesellschaft Nachrichten ausgetauscht und Situationen verändert werden, gegenüber. Während die Bilder auf dem Bildschirm nicht wechseln, müssen auch die Zuschauer den Darstellern von Ort zu Ort, von Bild zu Bild hinterher jagen. Es ist aber auch ein ironischer Hinweis auf die dauerhaft präsenten

Bildschirme, auf denen pausenlos Wirtschaftsnachrichten gezeigt werden – "Da war diese Bank und sie hatten überall diese Fernseher und sahen Bloombergs Businessfernsehen und Reuters Finanzinformationen." (HH I, S. 21) Und dieser Verweis wird weiter gedreht und weiter verzerrt durch die Frage Bambis, welche Soap auf diesen "Reutersbildschirmen" lief. Die Verschmelzung, die in dieser Replik stattfindet, ist es, die Pollesch auf allen Ebenen dieser Inszenierung vornimmt.

Nach dem Intermedialitätsmodell der Berliner Literaturwissenschaftlerin Irina O. Rajewsky ist für den Bezug auf die diversen medialen Formate in *Heidi Hoh I* vor allem von einer simulierenden<sup>238</sup> und einer expliziten<sup>239</sup> Systemerwähnung zu reden. Eine explizite Systemerwähnung bedeutet, dass das "kontaktgebende fremdmediale System bzw. bestimmte Komponenten desselben in Form eines 'Redens über' oder einer 'Reflexion', in jedem Fall aber explizit, d.h. ausdrücklich thematisiert werden".<sup>240</sup> Die Darstellerinnen setzen in ihren Repliken immer wieder inhaltliche Details des Films ein. Dabei verändert sich allerdings ihre Perspektive auf den Film und damit auch ihre eigene Identität. Von der reinen Schilderung des Filminhalts, zur kommentierenden Stellungnahme, von der Darstellung seiner Drehbedingungen bis zur Identifikation mit der Filmfigur über die gestische und wiederholte Nachahmung der entscheidenden Szenen. Das erste Mal erwähnt wird der Film *Norma Rae* nach dem Clip mit dem Musiktitel "Garbage Truck". Alle drei Darstellerinnen haben wie in einer der üblichen Talkshowrunden auf ihren unterschiedlichen Sesseln im Design der 1960er Jahre, Platz genommen. Leicht zurückgelehnt, die Beine übereinander geschlagen und in entspannter Haltung beginnt Heidi Hoh unvermittelt von einer Szene aus dem Film zu erzählen: "Es gibt diese Szene in Norma Rae, wo sie auf diesen Baumwollspinnmaschinen oder Webstühlen steht und ein Schild mit 'Union' vor die versammelten Arbeiterinnen hält. Die würde ich jetzt gerne sehen. Norma Rae ist Textilarbeiterin. Sie arbeitet an Textilien." (HH I, S. 6) Die Unvermitteltheit, mit der Heidi Hoh von diesem Film zu sprechen beginnt, wird zusätzlich durch die Festlegung auf eine Szene, die sie gerne sehen würde, noch verstärkt und ist ein typisches Merkmal der Soap-Dramaturgie: "Heidi Hoh: Die wahre Lebensgeschichte einer Textilarbeiterin, die mithilfe eine Südmühle zu unionisieren. Bambi: Ja gut, unionisiere diese Südmühle. Heidi: Sie half dabei, diese Gewerkschaft zu organisieren. Julia Axen: Und irgendwie wird es so dargestellt aus Liebe zu einem bekloppten Journalisten. Bambi: Diese Drecksau!" (HH I, S.6)

---

<sup>238</sup> Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, a.a.O., S. 91.

<sup>239</sup> Ebenda., S. 83.

<sup>240</sup> Ebenda., S. 196.

Wird zunächst einmal die Filmhandlung erzählt, reagiert Bambi auf Heidi Hohs Schilderung, als sei diese selbst Norma Rae. Schließlich driftet das Gespräch über die Handlung des Films ab. Es wird eine absurde Geschichte aufgebaut, die als eine Art Making-of dieses Films angeboten wird. Doch die verzweifelte Nachfrage "UND DAS WAR WELCHER FILM?" beantwortet Heidi Hoh nur mit "Irgendein verfuckter Billigdreck. Was weiß ich, was für ein Film das war. Irgendein Film eben." (HH I, S.7) Um dann nach einer weiteren Replik doch wieder den Norma Rae-Faden fort zu spinnen: "Und Norma Rae organisierte einen Aufstand gegen die Filmgesellschaft. Die Gesellschaft in diesen Filmen war ein florierendes Unternehmen, obwohl die Filme nichts als Billigdreck waren." ((HH I, S.6)

Wiederholt kommen die drei Frauen auf den Film und ihr Vorhaben, diesen Film zu sehen, zurück. Und immer wieder muss Heidi Hoh darauf hinweisen nicht Norma Rae zu sein. Die Ereignisse, die sie abwechselnd schildern, klingen ebenfalls, als erzählten sie sich Filmhandlungen, an die sich auch nur noch ungefähr erinnern. Die typischen Wendungen "Es ging darum", "Es ging irgendwie um" leiten ihre Repliken ein. Dazwischen wird immer wieder der Versuch unternommen, ins Kino zu gehen, um *Norma Rae* zu sehen, oder es wird die Filmhandlung über die Repliken der Darsteller fortgesetzt. Die Darsteller spielen schließlich der medialen Vorlage zugewandt, sie können den Film über "die wahre Lebensgeschichte einer Textilarbeiterin, die mithilfe eine Südmühle zu unionisieren", verfolgen. Aber für die Figuren, die sie spielen, gibt es diese Leinwand nicht. Die Wirklichkeit der Bilder wird damit verleugnet und eine weitere Irritation über den Ort der Figuren erzeugt.

Auf dieser Leinwand werden nicht wie es einige Inszenierungen später zu sehen ist, die Darsteller mit ihrer eigenen Leinwand-Darstellung konfrontiert, sondern mit fiktiven Identitäten. Sie spielen nicht mit der Leinwand, sondern die auf die Leinwand projizierten spielen mit ihnen. Das sind die Bilder von "außen", die ihnen aufgedrängt werden. Die Leinwand, die sie auf der Ebene der Darstellung nicht wahrnehmen, ist in ihrer repräsentativen Abgeschlossenheit genau jenes Außen, gegen das die Figuren Polleschs, seine "Heidi Hohs" ankämpfen. Es ist das Außen, das zu ihrem Inneren geworden ist, ohne jedoch ihr Selbst zu sein. Wenn Heidi Hoh immer wieder diese Schilder hochhält, dann ist das keine rebellische Handlung mehr. Es ist bereits ein kritischer Kommentar Polleschs zu der Rolle der Frau in diesem Film: "AXE: Diese Szene ist aus Norma Rae. BAM: Und sie wiederholt sie ständig. Hedda Gabler hält ein Schild hoch mit ‚Gewerkschaft‘, Hedda Gabler oder Norma Rae oder Heidi Hoh!" (HH I, S. 27) Währenddessen steht Heidi Hoh auf dem Stuhl und dreht sich, das Board mit ausgestreckten Armen hoch über ihren Kopf haltend, in der Hand langsam

um die eigene Achse. Ein Bild, das das sich auf dem Dach des Daimler-Konzerns drehende Logo evoziert.

Die simulierende Systemerwähnung wird durch die Verwendung bestimmter drehbuch-typischer Redewendungen und Alltagsfloskeln wie "Ja, aber" oder "Ja, gut" oder auch "Dring nicht weiter in sie" hergestellt. Aber auch auf der Ebene der non-linguistischen, akustischen Zeichen, der Stimm- und Sprechgestaltung wie dem schon mehrfach erwähnten intonationslosen, gleichmäßig, leicht leiernden Sprechduktus aller Darsteller wird quasi eine Ähnlichkeitsbeziehung zwischen dem Bezugsmedium (Theater) und diesem Fernsehgenre "diskursiv hergestellt". Der mediengeschulte Rezipient wird die spezielle syntaktische Gestaltung der Sprache und des Sprechens mit dem filmischen Medium Soap in Verbindung bringen. Die Sprache und der tonlose Sprechduktus stehen in einer Ähnlichkeitsbeziehung (Rajewsky) zu ihrem medialen Vorbild. Eine zusätzlich explizite Systemerwähnung erfolgt in diesem Stück häufig über Repliken wie "Wir könnten fernsehen. Wir könnten zusehen, wie Soap-Darsteller an ihre Grenzen stoßen". (HH I, S. 30) "AXE: Sie lebt in einer Soap." (HH I, S. 41) "BAM: Sie ist wie diese Soaps, allerdings ohne florierendes Unternehmen." (HH I, S. 41) Oder wieder Heidi: "Wir haben schon wieder DIESE VERFICKTE SOAP VERPASST." (HH I, S. 44)

Auch über die scheinbare Banalität des ersten Satzes in Heidi Hoh wird auf jenes Medienformat im Wortsinne *angespielt*. Die Schnitte, die die Parallelhandlungen einer Soap-Folge trennen und wieder verbinden, sind hier durch die abrupten Themenwechsel, die immer auch einen Szenenwechsel bedeuten, realisiert. Der Wechsel der Szenen ist immer durch einen unvermittelten Einstieg in ein Thema gekennzeichnet: Gleichzeitig wird durch die ständigen Rückfragen der Figuren die Illusion, dass die drei Darsteller über ein gemeinsames Wissen verfügen, das sie fiktive Figuren einer sozialen Gemeinschaft wie eben der in einer Soap dargestellten sind, immer wieder konterkariert. Der Zuschauer wird immer wieder in eine plötzlich offene und unsichere Binnenkommunikation geschleudert, wodurch der fiktionale Charakter, der sich sonst aufbauen könnte, immer gestört wird. Konnte der Zuschauer gerade noch davon ausgehen, dass er einer Kommunikation zwischen den Figuren zuhört, öffnet sich die Situation plötzlich wieder und die Frage richtet sich an diesen selbst. So wird der Zuschauer immer wieder in die Szene mit hinein gezogen

## Modifikation des Sichtbaren

"Ich dachte, wir wollten ins Kino gehen. Wo sind wir hier?" fragt Heidi Hoh. (HH I, S. 15) Die Antwort erfolgt umgehend: "Mercedes-Showroom. Wir haben ihn mit einem Autokino verwechselt." Es ist ein Replikenwechsel, der im Liegen stattfindet. Die drei Protagonistinnen tragen Sonnenbrillen und liegen mit ihren Handtaschen ausgestreckt auf dem Rücken am Boden.<sup>241</sup> Sie liegen da so selbstverständlich, als entspräche diese Haltung einer gewöhnlichen Fortbewegungs-Position. Oder anders: Ihre Rede verweigert scheinbar jeden Zusammenhang mit ihrer tatsächlichen Handlung. Während die Feststellung: Ich dachte, wir wollten ins Kino gehen, sich auf eine (Fort)Bewegung bezieht, sieht man sie hier liegend verharren. Zwischen ihren Körpern sieht man die mit Kreide gezeichneten DaimlerChrysler-Logos. Auf dem Boden liegend, versuchen sich die drei Frauen darüber klar zu werden, wo sie sich befinden. Eine Replik, in der die Wirklichkeit eines Auto-Verkaufsraums (Showroom) mit seiner Wirkung auf die Subjekte beschrieben wird. Zwar scheint man den Ort identifiziert und auch die Verwechslung reflektiert zu haben, doch das macht die Situation für Heidi Hoh nicht unbedingt besser, denn Bambi stellt markiert in einer späteren Feststellung noch einmal die undefinierte des privaten Ortes fest: "Es sieht aus wie "Schöner wohnen" in einer Filiale von DaimlerChrysler." (HH I, S. 14) In dem die drei Darstellerinnen auf den Boden liegen, spielt Pollesch ganz buchstäblich mit den Ebenen, den wirklichen (Bühnen-)Raumdimensionen und der Wahrnehmung der Welt am Bildschirm. Die Dreidimensionalität wird durch die horizontale Lage der Darstellerinnen aufgehoben. Sie passen sich einer Fläche an. Nämlich der eines Bildschirms. Die drei Frauen erscheinen auf der Ebene als Teil einer virtuellen Realität. Und so wundert es auch nicht, das die Antwort auf die Frage, wie man nun zum Kino kommt, ebenso ausfällt: "Durch Hyperlinks im Internet", ruft Bambi ihr kurz zu. Ihre Erklärung ist dabei so kurz wie es einem Schlagwort für eine Suchmaschine entspricht. (HH I, S. 15) Und später werden sie in einem Clip zu einem launigen Titel der Beach Boys in der Bühnenmitte Bewegungen ausführen, als ob sie schwebten. Natürlich surfen sie. Das Bild einer ehemals sonnigen Wirklichkeit – der Begriff der ein Freizeitvergnügen beschrieb, wird nun über die Sprache in eine bittere neue Alltagswirklichkeit verwandelt. Die Sonnenbrillen, die sie alle drei tragen, verweisen wiederum auf einen US-amerikanischen Spielfilm des Regisseurs John Carpenter aus dem Jahre 1988: *Sie leben*. Ein Science-Fiction-Thriller, der von der Versklavung der amerikanischen Bevölkerung durch Außerirdische erzählt. Die Ausbeutung durch die

---

<sup>241</sup> Die Sonnenbrillen sind auch ein Zitat aus einem Film von John Carpenter: *Sie leben*.

Außerirdischen wird von den Unterdrückten selbst nicht als solche erkannt. Diese sind wie hypnotisiert und sehen die meiste Zeit fern. Die Aliens hingegen sehen weder auffällig aus, noch benehmen sie sich anders. Nur der Blick durch eine besondere Sonnenbrille lässt die Mechanismen der Machtausübung erkennbar werden. Der Hauptprotagonist des Films gelangt zufällig an diese Brillen und erkennt so die Aliens und ihre Zeichen. An den Reklamewänden stehen Befehle wie Gehorche!, Konsumiere!, Sieh fern! etc. und die Aliens werden mit ihren wahren Fratzen sichtbar. Es sind jene sprachlichen Konstruktionen, jene Imperative wie sie in den Texten Pollesch vorkommen, die auch an die von Arlie Russel Hochschild beschriebenen verinnerlichten Normen anspielen. Und was die drei Frauen sehen als sie am Boden liegen und mit ihren Sonnenbrillen gen Decke (Himmel) blicken ist der Stern des Unternehmens DaimlerCrysler. Was hingegen der Zuschauer sieht, sind die Kreidezeichen auf dem Boden neben den Körpern der Darsteller. Während sich auf der Oberfläche für den Rezipienten die sprachlichen Zeichen verschieben, Sprache und Handlungen völlig asynchron zu einander sind, treffen sie sich auf einer nicht sichtbaren Folie – nämlich einem Film – zu einem dichten Bilderreigen. Gleichzeitig, ohne diesen fiktionalen Hintergrund der Requisiten zu kennen, stellen diese Sonnenbrillen als modische Accessoires eine Verbindung zur Freizeittätigkeit des Surfens her, wie es seiner eigentlichen Bedeutung entfremdet als entkörperlichte Bewegung im Internet wieder auftaucht. Dem signifikanten Titel des Stücks und Namen der Hauptprotagonistin ist bereits ein medialer Verweis inhärent und führt dorthin, wo Heidi Hoh die Wirklichkeit und Wirklichkeit der Räume abhanden kommt – ins Netz. "Gong, Bambi und Heidi Hoh klingen wie Netznamen, sogenannte Nicks."<sup>242</sup> Das Spiel mit dem Zitieren und Bewegen von (Film)Bildern, die für den Betrachter nicht sichtbar, die ihm meistens auch nicht bekannt sind, das Herstellen von neuen Bildern verstehe ich wie das Konstruieren einer neuen Sprache als politische Handlung, da sich in den Referenz-Bildern Wirklichkeiten gesellschaftlicher und sozialer Prozesse verpuppt haben, die sich nur mit der veränderten Konstruktion und der Entwicklung neuer Bilder wahrhaft vor Augen führen lassen.

---

<sup>242</sup> Christine Schlösser, "'Don't know what I want, but I know how to get it.' Falk Richter bei MTV, René Pollesch im Chat", in: David Barnett/Moray McGowan/Karen Jürs-Munby (Hg.), *Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale? Materialitäten des Deutschen Theaters in einer Welt des Virtuellen*, Recherchen 37, Berlin 2006, S. 18.

## Die gemeinsame Bühne

Abrupt beendet Sophie Rois in *Cappuccetto Rosso* den Diskurs mit Caroline Peters über die Hitler-Darstellungen Tobias Morettis in dem Film "Der Untergang" und über die Technik der Repräsentation. Nachdem sie gerade noch festgestellt hat "Vielleicht sind linksprogressive Künstler deshalb so gefragt auf dem Arbeitsmarkt, weil sie scheinbar kritiklos in neoliberalen Verhältnissen arbeiten", steht sie mit den Worten "So, Kinder, nun lasst uns aber mal anfangen." (CR, S. 3) auf, drückt ihre Zigarette im Aschenbecher aus und wendet sich der Kamerafrau Ute zu, um ihrerseits ihre Arbeit als Darstellerin aufzunehmen. Rois tritt in Distanz zu der Figur, die soeben noch über Repräsentation und die Marktbedingungen für die Künstler reflektierte. Rois wird mit der Hinwendung zur Kamera Maria Tura, die wiederum eine Figur verkörpert bzw. an der Verkörperung dieser Figur zerbricht. Aus der vorgeführten Reflexion über die Repräsentation begibt sie sich nun noch tiefer hinein in die Vorführung der auszuführenden Repräsentation. Sie und auch die anderen Darsteller vollziehen sichtbar vor den Augen der Zuschauer einen Ebenenwechsel. Dabei ist zu bemerken, dass sich die Ebenen niemals eindeutig voneinander trennen lassen. Während die Kulisse und das Arrangement der Szene wohl ein Filmset und einen gerade stattfindenden Filmdreh erkennen lassen, führt nicht nur der gesprochene Text von einer Filmszene fort, auch die technische Umsetzung der Szene widerspricht dem ersten Anschein. Denn während der Zuschauer den vorgeführten Dreh beobachtet, wird das Spiel der Darsteller sofort auf die Leinwand übertragen. Der Rezipient sieht Herstellung und Ergebnis. Seine Wahrnehmung wird geteilt – ohne Schnitte. Eine mediale Strategie, die Illusion des Filmdrehs gleich wieder zu kassieren. Am Ende des Stücks ist es Volker Spengler, der dem so begonnenen Bühnenspiel "Theaterprobe" (Sein oder Nichtsein) wieder seinen filmischen Rahmen gibt und es so beendet. Er sitzt auf einem Stuhl, während sich die anderen Darsteller im Hintergrund befinden und in gelöster Stimmung beisammen stehen. Leise Musik wird eingespielt. Er dreht sich in die Kamera und begibt sich über den Duktus seiner Stimme und den Text, den er spricht, noch einmal auf die Bühne des kleinen New Yorker Theaters aus *Opening Night*.<sup>243</sup> Fast sanft und melodios klingt nun seine raue, verbrauchte Stimme. Sie transportiert, auch ohne das Wissen, dass es sich bei seiner Replik um einen Filmtext handelt, im Zusammenspiel mit der Musik die Erzählform des Films. "Wisst ihr, selbst bei all dem Druck die ganze Zeit in New Haven, selbst wenn sie Mist gebaut hat, brachte sie mich zum Lachen. Auf irgendeine verrückte Art und Weise bei all

---

<sup>243</sup> Spengler spricht den Text des John Cassavetes, der in *Opening Night* in 'Second Woman', dem fiktiven Theaterstück von Maurice, den zweiten Ehemann Myrtle Gordons spielt.

ihren Macken und all ihrer Spinnerei war es wirklicher für mich das mitzuerleben als das Stück zu spielen. Auf irgendeine vertrackte Art und Weise war es realer." (CR, S.31) Das Spiel der Darsteller oder sollte man eher sagen: die Arbeit der Darsteller ist es an diesem Abend, zwischen den verschiedenen medialen Erzähl- und Inszenierungsformen, zwischen Wirklichkeits- und Repräsentationsebenen zu wandeln, sich in den Verschachtelungsstrategien, die angelegt sind, nicht zu verlieren, wohl aber dem Rezipienten immer wieder den Kopf zu verdrehen, damit dieser sich nicht frontal auf die Bühne ausgerichteten Wahrnehmungshaltung einrichtet. Die Überblendungen, die ständig zwischen den verschiedenen Ebenen und Bühnen, auf denen sich die unterschiedlichen Subjekte und die immer gleichen Darsteller befinden, stattfindet, der permanente Wechsel zwischen dem, was dargestellt werden soll und dem Vorgang der Darstellungen, sorgen für ein Nebeneinander vieler Bühnen. Diese multiplen Bühnen sind in dieser medialen Maskerade oder auch dem Labyrinth, wie ich es in Zusammenhang mit *Heidi Hoh* einmal genannt habe, das Politische, das den Arbeiten Polleschs doch so eigen ist, wie meine These zu Beginn behauptet habe. Zur Erklärung möchte ich noch einmal einen bereits zitierten Satz Rancières in Erinnerung rufen: "Die Politik ist zuerst der Konflikt über das Dasein einer gemeinsamen Bühne, über das Dasein und die Eigenschaft derer, die auf ihr gegenwärtig sind." Die "gemeinsame Bühne" ist bei Rancière die Ordnung des Sinnlichen, des Wahrnehmbaren, dorthin drängen jene, die außerhalb stehen und teilhaben wollen, nicht anders bei Pollesch. Und hier trifft Rancières Satz die Ästhetik Polleschs oder noch spezifischer seiner intermedialen Inszenierungsstrategien. In seinen Darstellern – in den Figuren –, in ihren Persönlichkeiten sind immer multiple Figuren angelegt. Die Darsteller verharren nicht in einer Figur, sie spalten sich immer wieder auf, bieten eine andere mögliche Facette ihres fiktiven und authentischen Seins dar. Der gesteuerte Einsatz von Handkameras, Leinwänden, Filmmaterial, Musik und Textmaterial multipliziert die Bühnen nicht nur sichtbar, sondern auch in den Köpfen der Zuschauer, in dem sie durch Assoziationen von dem eigentlich Sichtbaren abgelenkt werden. Was Pollesch durch diese Inszenierungsstrategien also herbeiführt oder sichtbar macht, ist ein Konflikt über diese "gemeinsame Bühne". Seine Inszenierungen, seine Texte, seine Darstellungsweise sind der Diskurs darüber, wer auf der Bühne sichtbar sein soll. Und das dieser Konflikt sowohl eine ästhetische wie auch eine gesellschaftspolitische Dimension hat, ist in der Darstellungsweise angelegt. Denn Pollesch zitiert und diskutiert nicht nur ästhetische Stile, auch rekurren die Texte und das Spiel der Darsteller auf viele Subjekte der gesellschaftlichen Wirklichkeit. Seine über Motiv- und Textwiederholungen miteinander verbundenen Theaterarbeiten setzen schließlich den Diskurs

unendlich fort, ohne dass dieser am Ende eines Stückes in eine normative Bestimmung über das Wesen auf der Bühne oder das Wesen der Bühne enden würde.

*Cappuccetto Rosso* ist in dieser Hinsicht ohne Zweifel sein Meisterstück. Pollesch und seine Darsteller balancieren auf den Rändern der Bühne, betreten sie kurz, um ihre Oberfläche sichtbar werden zu lassen und wenden sich dann wieder ab. Die Bühne vervielfältigt sich durch die Verschachtelungen der verschiedenen Filme und der Wirklichkeit der Darsteller und wird stellenweise scheinbar auch ganz zum Verschwinden gebracht.

Durch die Montage der drei verschiedenen Filmplots mit ähnlichem Thema und auch den diskursiven Verweis auf die jüngsten Hitler-Filme ringen die Schauspieler auf der Ebene der Darstellung damit, wem welche Dominanz auf der Bühne zukommt, kämpft die Schauspielerin Maria Tura (Sophie Rois) mit ihrer Präsenz auf der Bühne, wozu die Handkamera und die Projektionen auf die Leinwand ihr Übriges tun. Die Garderobe, deren Inneres der Zuschauer nur über die Kamera sieht, ist ein Teil der Bühne, in der das Stück verortet ist, immer wieder halten sich die Darsteller dort auf, dann wird ihr Spiel nur über die Leinwand für den Zuschauer sichtbar. Dann wieder kommen sie auf die offene Bühne und verhandeln die Bedingungen ihres Spiels. Sie begeben sich in Filmrollen, die ihre eigene Rolle auf der Bühne reflektieren und die das Ich des Darstellers im wirklichen Leben meinen, um dann wieder Abstand von ihr zu nehmen und sein Handeln auf der Bühne als Spiel, das es ist, auszustellen. So verhandeln Sophie Rois, Christine Groß und Volker Spengler ihre eigenen Angelegenheiten an dem Abend, an jedem Abend der Aufführung, indem sie repräsentieren und vollziehen, was sie in Frage stellen. Sie tun dies vor laufender Kamera und vor den Augen der Zuschauer. So wollen sich die Schauspieler als die Personen, die sie sind, sichtbar machen. Doch wo so viel eigene Persönlichkeit eines jeden Darstellers ins Spiel kommt, kann es für die Akteure keine gemeinsame Bühne geben. Die gemeinsame Bühne ist das nicht Herstellbare. Für jeden Zuschauer gibt es andere Momente, in denen ihm das Spiel der Akteure authentisch oder fiktiv vorkommt, in denen sie das Geschehen auf der "Filmebene" erkennen und verfolgen oder das Stück als "Pollesch-Stück" lesen. Die Subjektivität der Zuschauer, ihre unterschiedlichen Wahrnehmungs- und Lebenserfahrungen verhindern außerdem das Entstehen einer gemeinsamen Bühne – und genau damit spielt Pollesch in seinen materialreichen Stücken.

## **Bibliographie**

Giorgio Agamben, *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*, Frankfurt/M. 2002.

Antonin Artaud, "Das Theater und die Grausamkeit", in: Horst Turk (Hg.), *Drama und Theater. Theoretische Konzepte von Corneille bis Dürrematt*, Tübingen 1992.

Eva Behrendt, "Lass uns über Geld reden. Nach langer Zeit der erste fremdinszenierte Pollesch: Stefan Pucher zeigt in Zürich Schiffbau 'Bei Banküberfällen wird mit wahrer Liebe gehandelt', in: *Theater heute*, Juli 2003.

Jürgen Berger, "Ich bin ein Supermarkt. Subjekt zu verkaufen. René Pollesch über sein rasendes Theater der Selbstaussbeutung", in: *Süddeutsche Zeitung*, 4.5.2002.

Jürgen Berger, "Neues vom elektrischen Schaf. René Polleschs Echtzeitabenteuer 'ufos und interviews' ist in Luzern uraufgeführt worden", in: *Schwäbische Zeitung*, 06.03.2001.

Ricarda Bethke, "Nur kein Gesamtkunstwerk. Der Bühnen- und Kostümgestalter Bert Neumann", in: Volker Pfüller und Hans-Joachim Häberle (Hg.), *Das Bild der Bühne, Theater der Zeit, Arbeitsbuch 4*, Berlin 1998.

Luc Boltanski und Ève Chiapello, *Der neue Geist des Kapitalismus*, Konstanz 2003.

Bettina Brandl-Risi, "Verzweiflung sieht nur live richtig gut aus", in: Christel Weiler und Harald Müller (Hg.), *Stück-Werk 3. Arbeitsbuch Theater der Zeit. Neue deutschsprachige Dramatik*, Berlin 2001.

Esther Boldt, "Burgbesichtigung", in: *Journal Frankfurt*, September 2007.

Till Briegleb, "Das Subversive, ARD-tauglich. 'Die Welt zu Gast bei reichen Eltern' von René Pollesch am Hamburger Thalia Theater in der Gaußstraße uraufgeführt, in: *Süddeutsche Zeitung*, 27.11.2007.

Judith Butler, *Haß spricht. Zur Politik des Performativen*, Frankfurt/M. 2006.

Judith Butler, *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt/M. 1991.

Elias Canetti und Manfred Durzak, "Akustische Maske und Maskensprung", in: Manfred Durzak (Hg.), *Zu Elias Canetti*, Stuttgart 1983.

John Cassavetes, *Über Cassavetes*, Frankfurt/M. 2003.

Eva Corino, "Ich bin kein Replikant! René Polleschs dritte Folge von Heidi Hoh im Podewil" in: *Berliner Zeitung*, 2.07.2001.

Dietmar Dath, *Maschinenwinter. Wissen, Technik, Sozialismus. Eine Streitschrift*, Frankfurt/M. 2008.

Diedrich Diederichsen, "Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch", in: Stefan Tigges (Hg.), *Dramatische Transformationen*, Bielefeld 2008.

Diedrich Diederichsen, "Mein Diskurs ist besser als deiner", in: *taz*, 6.03.2002.

Diedrich Diederichsen, *Der lange Weg nach Mitte. Der Sound und die Stadt*, Köln 1997.

Katja Diefenbach, "Just war. Neue Formen des Krieges, Polizeirecht, Lager, Ausnahmezustand", in: Jochen Becker et al. (Hg.), *Space Troubles. Jenseits des guten Regierens: Schattenglobalisierung, Gewaltkonflikte und städtisches Leben*, Berlin 2003.

Christine Dössel, "Eure Armut kotzt mich an! Sebastian Nübling scheitert in Hamburg mit der Uraufführung von Oliver Bukowskis 'Kritische Masse', in: *Süddeutsche Zeitung*, 21/22.02.2009.

Christine Dössel, "1000 Dämonen verderben dir das Spiel", in: *Süddeutsche Zeitung*, 2.11.2004.

Erika Fischer-Lichte, *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt/M. 2004.

Erika Fischer-Lichte, "Perzeptive Multistabilität und ästhetische Wahrnehmung", in: dies. et al. (Hg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006.

Sigmund Freud, "Zur Ätiologie der Hysterie", in: ders. *Studienausgabe*, Band VI, Frankfurt/M. 1971.

Udo Göttlich und Jörg-Uwe Nieland, "Inszenierungsstrategien in deutschen Daily Soaps. Theatralität und Kult-Marketing am Vorabend", in: Erika Fischer-Lichte und Isabel Pflug (Hg.), *Inszenierung von Authentizität*, Tübingen 2000.

Teresa Grenzmann, "Spaßbad in der Widerstandswonne", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 24.10.2005.

Arlie Hochschild, "Bei der Arbeit zu Hause", in: Pauline Boudry, Brigitta Kuster und Renate Lorenz (Hg.), *Reproduktionskonten fälschen!*, Berlin 1999.

Axel Honneth, "Idiosynkrasie als Erkenntnismittel. Gesellschaftskritik im Zeitalter des normalisierten Intellektuellen", in: ders., *Pathologien der Vernunft. Geschichte und Gegenwart der Kritischen Theorie*, Frankfurt/M. 2007.

Christian Horn, "Repräsentation" in: Erika Fischer-Lichte et al. (Hg.), *Metzler Lexikon Theatertheorie*, Stuttgart 2005.

Hannah Hutzig (Hg.), *"Imitation of Life". Bert Neumann Bühnenbilder*, Berlin 2001.

Rahel Jaeggi, "Aneignung braucht Fremdheit", in: *Texte zur Kunst*, 46:2, 2002.

Karen Knoll, "Fleischeslust der Ohrs. Schluckauf: Der Kulturtheoretiker Mladen Dolar hört auf das 'Objekt Stimme' - und auf Jacques Lacan", in: *Frankfurter Rundschau*, 12.06.2007.

Karen Knoll, "Double der performativen Kunstform. Nach Jahrzehnten der Kritik am Phonozentrismus wird die Stimme wiederentdeckt", in: *Frankfurter Rundschau*, 8.10.2002.

Petra Kohse, "Das große Drängen. Für alle wirklich Bedürftigen: 'Sex. Nach Mae West' von René Pollesch", in: *Frankfurter Rundschau*, 04.02.2002.

Peter Laudenbach, "Ich schau dir in die Augen, Baumarkt. Der Bühnenbildner des Jahres, Bert Neumann", in: *Theater heute*, Das Jahrbuch 2002, Berlin 2002.

Hans-Thies Lehmann, "Wie politisch ist das postdramatische Theater? Warum das Politische im Theater nur die Unterbrechung des Politischen sein kann", in: ders., *Das Politische Schreiben*, Berlin 2002.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999.

Sabine Leucht, "Die Sex-Beballerung", in: *taz*, 25.10.2005.

Eckhard Lobsien, *Wörtlichkeit und Wiederholung. Phänomenologie poetischer Sprache*, München 1995.

Renate Lorenz und Brigitta Kuster, "büro suite hotel. eine sexuelle betriebsanalyse, in: dies., *sexuell arbeiten. eine queere perspektive auf arbeit und prekäres leben*, Berlin 2007.

Florian Malzacher, "Pech gehabt. Die Volksbühne setzt Ritsemas Pollesch-Inszenierung ab", in: *Frankfurter Rundschau*, 4.12.2004.

Doreen Massey, "Männlichkeit, Dualismen und Hochtechnologie", in: Pauline Boudry et al. (Hg.), *Reproduktionskonten fälschen!*, Berlin 1999.

Peter Michalzik, "Lust am Spiel. Warum es dem Theater viel besser geht, als alle glauben", in: *Frankfurter Rundschau*, 17.03.2007.

Joe Orton, *The Complete Plays*, New York 1976.

René Pollesch, "Gespräch mit Romao Poci, Martin Saar und Ruth Sonderegger: 'Wie kann man darstellen, was uns ausmacht?', in: René Pollesch, *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*, Reinbek bei Hamburg 2009.

René Pollesch, "Die Gute", in: *Theater der Zeit*, Februar 2009.

René Pollesch: "Leben im Selbstwiderspruch! Perspektivwechsel eines Theatergenius – der Autor und Regisseur René Pollesch im Gespräch mit Frank Raddatz", in: *Theater der Zeit*, November 2008.

René Pollesch, "'Penis und Vagina, Penis und Vagina, Penis und Vagina'. René Pollesch über Geschlechterbeziehungen, das Normale als Konstruktion und die Theoriefähigkeit des Alltags", in: Frank-M. Raddatz (Hg.), *Brecht frißt Brecht. Neues episches Theater im 21. Jahrhundert*, Berlin 2007.

René Pollesch und Carl Hegemann, "Liebe, von der man sich selbst erzählt. Ein Gespräch über linke Kritik, Fake und wahre Liebe", in: *Die Überflüssigen*, Berlin 2006.

René Pollesch, *Der Leopard von Singapur*, in: Leonore Blievernicht (Hg.), *Zeltsaga. René Polleschs Theater 2003/2004*, Berlin 2004.

René Pollesch, *Svetlana in a Favela*, in: Leonore Blievernicht (Hg.), *Zeltsaga. René Pollesch Theater 2003/2004*, Berlin 2004.

René Pollesch: "Wir sind ja oft so glücklich, wenn wir überhaupt Reaktionen bekommen" (Ein Gespräch zwischen René Pollesch und Theaterformen 2004/REpublicACTION), in: Leonore Blievernicht (Hg.), *Zeltsaga. René Polleschs Theater 2003/2004*, Berlin 2004.

René Pollesch, *world wide web-slums 1-7*, in: ders., *www-slums*, Reinbek bei Hamburg 2003.

René Pollesch: *Stadt als Beute*, in: Bettina Masuch (Hg.), *Wohnfront 2001-2002*, Berlin 2002.

René Pollesch, *Insourcing des Zuhause. Menschen in Scheiß-Hotels*, in: Bettina Masuch (Hg.), *Wohnfront 2001-2002*, Berlin 2002.

René Pollesch, "Zorn, Einsicht und Verzweiflung. Vier Fragen von Harald Müller an René Pollesch", in: *Theater der Zeit*, Dezember 2000.

René Pollesch, "Verkaufe dein Subjekt! René Pollesch im Gespräch mit Anja Dürrschmidt und Thomas Irmer", in: *Theater der Zeit*, Dezember 2001.

René Pollesch, *Smarthouse (1-3)*, in: *Arch+. Zeitschrift für Architektur und Städtebau*, 157, September 2001, S. 66-69.

Patrick Primavesi, "Gespaltene Stimmen. Klangräume und Gesellschaftskritik im Theater von Schleef, Marthaler und Pollesch", in: Kristin Westphal (Hg.), *Lernen als Ereignis. Zugänge zu einem theaterpädagogischen Konzept*, Dautmannsweiler 2004.

Irina O. Rajewsky, *Intermedialität*, Tübingen 2002.

Jacques Rancière, "Überlegungen zur Frage, was heute Politik heißt", in: *Dialektik. Zeitschrift für Kulturphilosophie*, 1, 2003.

Jacques Rancière, "Politisches Denken heute", in: *Lettre International*, 61:2, 2003.

Jacques Rancière, "Gibt es eine politische Philosophie?", in: Alain Badiou et al., *Politik der Wahrheit*, Wien 1997.

Jacques Rancière, *Das Unvernehmen. Politik und Philosophie*, Frankfurt/M. 1995.

Hartmut Rosa, *Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne*, Frankfurt/M. 2005.

Jens Roselt, *Phänomenologie des Theaters*, München 2008.

Jens Roselt, "Die Arbeit am Nicht-Perfekten", in: Erika Fischer-Lichte (Hg.), *Wege der Wahrnehmung. Authentizität, Reflexivität und Aufmerksamkeit im zeitgenössischen Theater*, Berlin 2006.

Martin Saar, "Subjekt", in: Gerhard Göhler, Matthias Iser und Ina Kerner (Hg.), *Politische Theorie. 22 umkämpfte Begriffe zur Einführung*, Wiesbaden 2004.

Christine Schlösser, "'Don't know what I want, but I know how to get it.' Falk Richter bei MTV, René Pollesch im Chat", in: David Barnett, Moray McGowan und Karen Jürs-Munby (Hg.), *Das Analoge sträubt sich gegen das Digitale? Materialitäten des Deutschen Theaters in einer Welt des Virtuellen*, Recherchen 37, Berlin 2006.

Ulrich Seidler, "Es chatten die sozialen Displays. Der Volksbühnen-Prater eröffnet mit 'Stadt als Beute' die Saison", in: *Berliner Zeitung*, 28.09.2001.

Ruth Sonderegger, "Zwischen Amüsement und Askese. Bei Adorno, im Theater von René Pollesch und darüber hinaus", in: *WestEnd. Neue Zeitschrift für Sozialforschung*, 1, 2006.

Dorion Weickmann, *Rebellion der Sinne*, Frankfurt/M. 1997.

Arnd Wesemann, "Der König der Komödie", in: *Stück-Werk. Deutschsprachige Dramatik der 90er Jahre*, Arbeitsbuch *Theater der Zeit*, Berlin 1997.

Hanns Zischler, "Dialog mit einem Dritten. Montieren", in: Kaja Silvermann und Harum Farocki (Hg.), *Von Godard sprechen. Texte zum Dokumentarfilm 4*, Berlin 1998.

