



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Das Theaterschaffen René Polleschs im
postdramatischen Kontext

Verfasser

Georg Dobnig

angestrebter akademischer Grad

Magister der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2010

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Ich danke meiner Betreuerin Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke für Ihre geduldige Freundlichkeit und Hilfsbereitschaft.

Ich danke Silvi, Matteo und Kiko für Ihre unerschütterliche Freundschaft.

Ich danke Edith und Andi für Ihre liebevolle Unterstützung.

Und ich danke Andrea für eigentlich alles.

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	5
2. Historische Verortung und Entwicklungsbezüge postdramatischen Theaters	7
2. 1. Peter Szondi: Gegenwart, Dialog und Handlung	7
2. 2. Bertolt Brecht	11
2. 3. Absurdes Theater	13
2. 4. Hans-Thies Lehmann: Blick auf die Avantgarden	15
3. Signifikanzen postdramatischen Theaters	19
3. 1. Experiment und Risiko	19
3. 2. Was bleibt von den drei Absolutismen des klassischen Dramas?	20
3. 2. 1. Gegenwart	20
3. 2. 2. Dialog	22
3. 2. 2. 1. Sprache	22
3. 2. 2. 2. Figuren	27
3. 2. 3. Handlung	30
3. 3. Postdramatik und Postmoderne	32
4. Das Theaterschaffen des René Pollesch	35
4. 1. Einmaligkeit und Wiederholung	37
4. 2. Arbeitsweise	42
4. 2. 1. Sprache	44
4. 2. 2. Körper(lichkeit)	50
4. 2. 3. Inhalte	52
4. 3. Pollesch und die drei Absolutismen des klassischen Dramas	60
Exkurs: Synästhesie	62
4. 3. 1. Gegenwart	65
4. 3. 2. Dialog	68
4. 3. 3. Handlung	74
4. 4. Medien	76

5. „Das purpurne Muttermal“	82
5. 1. Analyse des filmischen Materials	85
5. 2. Analyse der bearbeiteten Theorien	89
5. 3. Wechselnde Identitäten in „Das purpurne Muttermal“	97
5. 4. Resümee	100
6. Zusammenfassung	103
6. 1. Zusatzbemerkung	104
7. Literaturverzeichnis	106
8. Anhang	114
8. 1. Abstract	114
8. 2. Lebenslauf	116

1. Einleitung

Ein beträchtlicher Teil der vorliegenden Arbeit besteht im Versuch, postdramatisches Theaterschaffen historisch zu verorten und auf seine möglichen künstlerischen, zum Teil auch gesellschaftspolitischen Vorläufer oder Ursachen hin zu untersuchen. Es ist zunächst ganz allgemein festzuhalten, dass es keinesfalls auch nur annähernd möglich ist, eine Gesamtdarstellung der Einflüsse aufzuzeigen, deren Endpunkt gleichsam postdramatisches Theater darstellen soll. Dieses Vorhaben wäre vor allem auch deswegen absurd, weil das Feld postdramatischer Theaterarbeit selbst uneinheitlich, experimentell und unabgeschlossen ist. Im ersten Kapitel dieser Diplomarbeit wird vornehmlich der Versuch gewagt, die wichtigsten Stationen der Überwindung oder Auflösung des klassischen Dramas herauszuarbeiten, wobei es sich hierbei um eine vielleicht irreführende Formulierung handelt, da das klassische Drama ja nie aufgehört hat zu existieren und es gegenwärtig eine sehr ausgeprägte, der Postdramatik geradezu gegenüberstehende Strömung klassischen Dramas, klassischen Erzähltheaters auf den Theaterbühnen (im Zusammenhang mit dieser Arbeit vor allem in Bezug auf den deutschsprachigen Raum) zu erleben gibt. Ein dafür beispielhafter Gegenwartsdramatiker wäre Lukas Bärfuss.

Die vorliegende Arbeit jedoch soll sich im Feld der Postdramatik bewegen und deshalb werden zunächst einige Vorbemerkungen zu diesem Begriff zur Sprache gebracht. Hans-Thies Lehmann führt die Bezeichnung „postdramatisch“ erstmals 1991 in den Vorbemerkungen zu „Theater und Mythos“¹ ins Feld und beschreibt damit „Formen des neuen und neuesten Theaters der (Post-)Moderne“² als „in die Richtung eines Theaters jenseits des Dramas“³ weisend. In weiterer Folge meint postdramatisches Theater keineswegs ein Theater, das nichts mehr mit seinen Entwicklungsursprüngen gemein hat. Hans-Thies Lehmann bringt es folgendermaßen zum Ausdruck: „Das Adjektiv »postdramatisch« benennt ein Theater, das sich veranlasst sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit »nach« der Geltung des Paradigmas Drama im Theater.“⁴ Ebenso entscheidend wie der Hinweis auf die Andersartigkeit postdramatischen Theaters ist also auch die wie auch immer geartete Beziehung zur tradierten Struktur des Dramas. Lehmann erwähnt in diesem Zusammenhang

¹ Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler 1991, S. 3.

² Ebd.

³ Ebd.

⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren³ 2005, S. 30.

vornehmlich die „Erwartung großer Teile seines Publikums“⁵ und bezeichnet das traditionelle oder klassische Erzähltheater „als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatische funktionierende Form seiner Drama-turgie.“⁶

Einen anderen Zugang findet Gerda Poschmann in den methodischen Vorüberlegungen ihrer Dissertation⁷. Sie erkennt im Umgang mit zeitgenössischen Theatertexten, die sich der klassischen Dramenkonzeption entziehen, als Hauptproblem, dass sich keine positiven Beschreibungskategorien eingestellt haben. Die Phänomene des postdramatischen Theaters lassen sich, so ihre These, nicht mehr mit Beschreibungen ex negativo, also nicht lediglich als Abgrenzungserscheinungen zum klassischen Drama, einholen.

Der heutigen Vielfalt an Theatertexten jedoch wird man durch Inbezugsetzung zu tradierten Vorstellungen nicht mehr gerecht. Sie de(kon)struieren nämlich nicht nur Kategorien des Dramas, sondern entwerfen zugleich neue, „postdramatische“ Funktionsmodelle von Theater. Nun befördert aber die Klassifizierung in Dramen und solche, die eigentlich gar keine mehr sind, noch keine Erkenntnisse für die Analyse [...].⁸

Im Sinne der vorliegenden Arbeit erscheint mir der Hinweis wichtig, dass sich postdramatisches Theaterschaffen keineswegs nur auf die tatsächlichen Inszenierungen beziehen lässt, sondern auch auf der Ebene der Texte (im Laufe dieser Untersuchung wird dieses Phänomen beispielsweise an Werken von Elfriede Jelinek und natürlich auch im Hinblick auf René Pollesch eingehend beschrieben werden) erfahrbar wird. Überhaupt erscheint es mir in diesem Zusammenhang entscheidend, den Begriff der Postdramatik über seinen Bühnenbezug hinaus auch als Lesart von Texten zu verstehen, also einen Diskurs zu eröffnen, der Postdramatik als einen spezifischen Rezeptionsmodus erscheinen lassen kann. Wenn das System des Postdramatischen über das Drama hinausweisen will, dann soll der Gedanke, wie weit und wohin dieser Begriff zu weisen im Stande ist, die vorliegende Arbeit begleiten.

⁵ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 30.

⁶ Ebd.

⁷ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1991.

⁸ Ebd. S. 5-6.

2. Historische Verortung und Entwicklungsbezüge postdramatischen Theaters

Nachdem zuvorderst mit Hilfe Peter Szondis ein theoretischer Unterbau beschrieben werden kann, soll in einem weiteren Schritt auf Bertolt Brecht eingegangen werden, ohne den das Theater der Moderne nicht zu denken ist. Brecht wird dabei sozusagen als Bindeglied zwischen klassischem Erzähl drama und postdramatischem Theaterschaffen installiert, indem aufgezeigt wird, welche Konzeptionen Brecht zu überwinden vermochte und welche Strukturen des klassischen Dramas, die erst unter dem Einfluss der Avantgarden zertrümmert wurden, von ihm noch übernommen und angewendet wurden. Folgerichtig ist das Eingehen auf die Avantgarden, die vor allem im Zusammenhang mit den Überlegungen Hans-Thies Lehmanns analysiert werden sollen, wobei diesem Kapitel einige Überlegungen zum absurden Theater vorangehen werden. Zu erwähnen ist auch, dass im deutschsprachigen Raum das dokumentarische Theater etwa eines Rolf Hochhuths oder auch das so genannte „neue Volksstück“ mit Vertretern wie Wolfgang Bauer, Peter Turrini, Franz Xaver Kroetz und in weiterem Sinne auch Werner Schwab im Zusammenhang mit dem Aufbrechen der klassischen Dramenkonzeption gelesen werden können, diese Autoren und Strömungen aber aus Rücksicht auf den Umfang der vorliegenden Arbeit im besten Falle nur gestreift werden können.

2. 1. Peter Szondi: Gegenwart, Dialog und Handlung

Peter Szondi beschreibt in der bereits 1956 erschienenen (aber immer noch tragfähigen) „Theorie des modernen Dramas“⁹ die klassische Auffassung von Drama folgendermaßen: Drama ist gegenwärtig, es ist zwischenmenschlich (also dialogisch) und hat Handlung. Diese Grundbegriffe sind für klassisches Drama oder dramatisches Theater absolut.¹⁰

Die Vorherrschaft dieser Kategorien erklärt sich bereits aus der Dimension des Primären im klassischen Drama. „Es [das Drama] ist nicht die (sekundäre) Darstellung von etwas (Primären), sondern stellt sich selber dar, ist es selbst. Seine Handlung wie auch jede seiner Repliken ist »ursprünglich«, wird in ihrem Entspringen realisiert.“¹¹

⁹ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.

¹⁰ Vgl. ebd. S. 74-82.

¹¹ Ebd. S. 16.

Auch die Formulierung des „reinen Bezugs“ von Drama kann erhellend wirken: Reiner Bezug bedeutet, dass im klassischen Drama nichts existiert, was ihm äußerlich ist, was nicht ausschließlich innerhalb seiner Realisierung vorhanden ist.¹²

Folgerichtig kann die Zeit des Dramas nur die Gegenwart sein, denn ein Ausbrechen aus dem dramatischen Absolutismus des Hier und Jetzt würde eine epische Dimension eröffnen, die seit der Aristotelischen Poetik¹³ und den ihr nachfolgenden Theoretikern des Dramas als das schlechthin Undramatische gegolten hat.¹⁴ Georg Lukács formuliert es präzise: „Das Drama kennt den Begriff der Zeit nicht. Einheit der Zeit bedeutet Herausgehobensein aus dem Ablauf der Zeit.“¹⁵ Im klassischen Drama wird der Zuschauer für die Dauer einer Aufführung gleichsam in eine illusionäre Traumzeit entführt. Je besser ein Drama inszeniert ist, desto deutlicher und stimmiger ist die Abhebung des Rezipienten von seiner Realzeit, seiner gewohnten Zeit sozusagen. Diese Illusionierung ist vor allem auch durch die Absolutheit und die Einheit der Zeit gewährleistet.

In weiterer Folge herrscht wie erwähnt das Zwischenmenschliche (also Dialogische) absolut über jegliche sprachliche Äußerung im Drama. Alles, was sich im Drama sprachlich außerhalb dessen ereignen würde, was sich zwischen Menschen im Gespräch entfaltet, wäre episch, würde das Drama aushebeln, gleichsam unmöglich machen. „Die Alleinherrschaft des Dialogs, das heißt der zwischenmenschlichen Aussprache im Drama, spiegelt die Tatsache, daß es nur aus der Wiedergabe des zwischenmenschlichen Bezuges besteht, daß es nur kennt, was in dieser Sphäre aufleuchtet“¹⁶, so Peter Szondi aufschlussreich.

Dramatisches Sprechen ist niemals das Sprechen des Autors und ist auch keinesfalls Anrede des Publikums.¹⁷ Auch Manfred Pfister merkt an, dass „[d]as Fehlen des vermittelnden Kommunikationssystems, die unvermittelte Überlagerung von innerem und äußerem Kommunikationssystem, [...] die „Absolutheit“ des dramatischen Textes gegenüber Autor und Publikum, wie sie in der realistischen Konvention der „vierten Wand“ [...] ihre konsequenteste Bühnenrealisierung gefunden hat [, bedingt.]“¹⁸

An dieser Stelle sollte die Bedeutung der Bühnenform nicht gänzlich unbeschrieben bleiben, obwohl es sich um einen der theaterwissenschaftlichen Aspekte handelt, die im

¹² Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 15.

¹³ Aristoteles: Poetik. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 1994.

¹⁴ Vgl. Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 9.

¹⁵ Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München: dtv 1994, S. 127.

¹⁶ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 15.

¹⁷ Vgl. ebd.

¹⁸ Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag 2000, S. 22.

Laufe dieser Arbeit lediglich erwähnt und nicht genauer erläutert werden können. Die vorherrschende Bühne des 19. und 20. Jahrhunderts war die Guckkastenbühne, obwohl diese Konzeption selbstverständlich nicht die einzige, doch die bekannteste und beliebteste Form darstellte. Die Guckkastenbühne ist ihrer Form nach prädestiniert, die Absolutheit des Dramas zu unterstützen und die Illusionierung des Zuschauers zu fördern.

Dazu Pfister:

Diese Guckkastenbühne vollzieht den entscheidenden Schritt zu einer vollständigen Trennung von Publikum und Bühne, zur „Absolutheit“ der dramatischen Fiktion. Ein Rahmen und die Rampe trennen den erleuchteten Bühnenraum vom dunklen Zuschauerraum und lassen ihn wie ein geschlossenes Bild erscheinen. Bühnenbild, Kostüme, Requisiten, Schauspielstil und Sprache sind auf getreue Wirklichkeitsnachahmung angelegt, und der Vorhang erspart die Erschütterung der Illusion beim Wechsel des Bühnenbilds. Man blickt gleichsam in einen Raum, in dem eine Wand fehlt – ohne daß dies den Personen in diesem Raum bewußt wäre.¹⁹

Doch zurück zu den anderen Faktoren, welche die Absolutheit des Dialogischen im klassischen Drama gewährleisten. Ebenso wie im Zusammenhang mit der Absolutheit der Gegenwart in Bezug auf die Zeit, muss die Alleinherrschaft des Dialogischen in Bezug auf die Sprache wirksam werden, um dem Zuschauer die Möglichkeit der Identifikation, des Miterlebens zu bieten. Historisch ist diese Funktion des Dialogs als Träger des Dramas in der Renaissance anzusetzen. Diese Epoche ist gleichsam die Geburtsstunde der innerdramatischen Dialogstruktur, des klassischen Dramas an sich.

Er [der Dialog] wurde in der Renaissance nach Ausschaltung von Prolog, Chor und Epilog, vielleicht zum ersten Mal in der Geschichte des Dramas [...] zum alleinigen Bestandteil des dramatischen Gewebes. Darin unterscheidet sich das klassische Drama sowohl von der antiken Tragödie wie vom mittelalterlichen geistlichen Spiel, vom barocken Welttheater wie vom Historienstück Shakespeares.²⁰

Es wird im Laufe der vorliegenden Arbeit zu zeigen sein, dass sich der Sprechtext aus seiner Verhaftung im inneren Kommunikationssystem, also aus seinem reinen Bühnenbezug heraus, in Richtung des äußeren Kommunikationssystems – hin zum Publikum – entwickelt.

Der dritte Absolutismus, an dem das klassische Drama festzumachen ist, ist die Handlung oder das Geschehen. „Und das Geschehen ist im Drama absolut, weil es sowohl

¹⁹ Pfister, Manfred: Das Drama, S. 44.

²⁰ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 15.

von der inneren Zuständigkeit der Seele wie von der äußerlichen der Objektivität abgehoben ist und in Alleinherrschaft die Dynamik des Werkes begründet.“²¹

Die Handlung selbst macht Möglichkeiten wie Selbstreflexion (zum Beispiel in Form eines inneren Monologs) für das klassische Drama genauso überflüssig und unzulässig wie moralische, politische, gesellschaftliche oder ähnliche Bezüge, die außerhalb des Geschehens anzusiedeln wären. Diese Überlegung ist mit einem Beispiel Szondis ex negativo nachzuvollziehen. Szondi bezieht sich auf das Theaterschaffen Gerhard Hauptmanns und beschreibt einige von dessen Stücken als „soziale Dramen“.²² Gerade weil das Geschehen im klassischen Drama absolut ist, müssen die sozialen Dramen Hauptmanns episch, ergo zum Widerspruch in sich werden. Im sozialen Drama sollen einzelne Figuren als Repräsentanten einer Masse erfahrbar gemacht werden.²³ Aber, so Szondi: „Die repräsentierende Handlung nämlich ist keine dramatische: das Geschehen im Drama weist als absolutes nicht über sich hinaus.“²⁴ Grund dafür ist vor allem die Dimension des dichterischen Ichs, denn wenn die *dramatis personae* Menschenmassen repräsentieren, muss es eine Instanz geben, die eine das Werk übersteigende Objektivität legitimieren kann. Und gerade eine derartige Instanz trägt das Stigma des Epischen, gilt ergo als das „Nicht-Dramatische“ schlechthin.

Ohne die Gewährleistung der Absolutismen von Gegenwart, Dialog und Handlung ist das klassische Drama also mehr als gefährdet, eigentlich verunmöglicht. Zu erwähnen ist auch, dass der Ausfall nur eines der drei Herrschaftsfelder bereits die Realisierung eines klassischen Dramas verhindert. Es ist leicht nachzuvollziehen, dass der erstaunliche Mikrokosmos dieser Kunstrichtung unzählige traditionsbewusste Nachfolger hervorzubringen im Stande war. Genauso leicht ist es aber auch zu verstehen, dass gerade die faszinierende innere Logik des klassischen Dramas zum künstlerischen Abarbeiten, ja eigentlich zum Widerstand förmlich aufrief. Szondi erweitert diesen Gedanken noch, indem er ausführt, dass sich dramatisches Schreiben unter dem Eindruck einer sich rapide veränderten Lebenswelt und eines sich massiv verändernden Menschenbilds wandelte, ja wandeln musste.²⁵

²¹ Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas, S. 76.

²² Vgl. ebd. S. 64.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd. S. 63.

²⁵ Vgl. ebd. S. 74-82.

2. 2. Bertolt Brecht

Brecht ist untrennbar mit dem Begriff des epischen Theaters verbunden, das in vielen Zusammenhängen als Opposition zum klassischen Drama gelesen werden kann.

Im vorhergehenden Kapitel wurde Gerhard Hauptmann erwähnt, der als ein Vertreter des Naturalismus in Erscheinung trat. Auch Brecht kann über weite Strecken als Mitstreiter dieser Kunstrichtung gelesen werden. Wie Hauptmann ging es ihm wesentlich um die Miteinbeziehung der realen sozialen und ökonomischen Lebensumstände der Menschen, um Objektivität und einen quasi naturwissenschaftlichen Blick auf die Bedingungen seiner Zeit. Übrigens gilt dieser Anspruch auch für René Pollesch, der in diesem Zusammenhang so weit geht, die realen Lebensverhältnisse seiner SchauspielerInnen in seine Theaterarbeit einzubeziehen.

Brecht verglich das Theater mit einem wissenschaftlichen Labor, in dem der Zuseher gleichsam an einem Forschungsexperiment teilnahm. Erika Fischer-Lichte schreibt dazu Folgendes: „Das epische Theater erweist sich [...] in dem Sinne als Theater des wissenschaftlichen Zeitalters, dass es sich seinen »Objekten« mit dem von der Wissenschaft entlehnten »fremden Blick« nähert.“²⁶ Bemerkenswert hoch erscheint der Stellenwert, den Brecht der Rezeptionsfreiheit, also Selbstverantwortlichkeit seines Publikums einräumte. Ein zur selbständigen Erkenntnis animierter Zuschauer ist nur über den Umweg einer Distanz zur Inszenierung zu denken. Und eben diese Distanz markiert einen entscheidenden Eingriff in den klassisch dramatischen Kosmos von Identifikation und Illusion. Der Weg zum epischen Theater als einem Theater des politischen Anspruchs in Hinblick auf eine kommunistische Gesellschaftsordnung, also in Richtung einer Inszenierungspraxis, die das Publikum nicht mehr unterhalten, sondern vielmehr aufklären und erziehen wollte, schien geebnet. Brecht war überzeugt, dass die Welt nur durch das Durchschauen und Verstehen ihrer Gesetzmäßigkeiten verändert werden kann. Und keineswegs zuletzt auf Grund seiner Erlebnisse als Sanitäter im 1. Weltkrieg war Brecht vollständig klar, dass die Welt verändert werden musste. „Der große praktische Anschauungsunterricht für das neue Sehen der Dinge war der Krieg.“²⁷

²⁶ Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. 2. unveränd. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1999, S. 348.

²⁷ Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963, S. 239.

Diese politische und ethische Dimension des Brechtschen Theaterschaffens soll hier aber nur am Rande tangiert werden, um das eigentliche Vorhaben dieser Untersuchung nicht aus den Augen zu verlieren.

In den „Anmerkungen zur Oper Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny“²⁸ beschreibt Brecht systematisch die „Gewichtsverschiebungen vom dramatischen zum epischen Theater“.²⁹ Erwähnenswert erscheinen an dieser Stelle vor allem die folgenden Hinweise: Erstens wird ein Übergang von vermittelten Erlebnissen zu vermittelten Erkenntnissen mittels Argumenten im Gegensatz zur Suggestion (man könnte an dieser Stelle auch von Illusionierung sprechen) antizipiert. Zweitens wird der Zuschauer nicht über das Sprungbrett der Identifikation in die Handlung hineinversetzt, sondern ihr im Gegenteil vielmehr gegenübergestellt. Drittens bezieht sich die Spannung auf den Gang, den Verlauf der Handlung und nicht auf den Ausgang, womit in diesem Zusammenhang auch die Aufwertung der einzelnen Szenen im Sinne ihrer autonomen Bedeutung berührt ist, die wiederum in einem Gegensatz zu dem klassischen Strukturprinzip steht, dass jede einzelne Szene für jede andere gleichsam als gedankliche Vorbedingung verbindend fungieren müsse.

Zum besseren Verständnis der immanenten Logik der vorliegenden Arbeit sei an dieser Stelle darauf hingewiesen, dass gerade die eben erwähnte Aufwertung der einzelnen Szenen, ebenso wie die Unterwanderung und Verhinderung von oder auch das ironische Spiel mit Identifikation oder Illusion, oftmalige Kennzeichnungen postdramatischen Theaterschaffens sind.

Brechts revolutionärem Theaterschaffen bleibt allerdings eine absolut traditionalistische Tatsache eingeschrieben: Die Fabel, die Erzählung bleibt ihm Grundlage. Postdramatisches Theater wiederum lässt sich keineswegs mehr an der Fabel festmachen oder von ihr ausgehend verstehen.³⁰ Brecht veränderte das Theater von Grund auf, schrieb dem Publikum einen vollständig neuen Rezeptionsmodus ein und eröffnete den nachfolgenden Avantgarden ein weites Feld des künstlerischen Experiments und der Innovationsmöglichkeiten. Trotzdem ist postdramatisches Theater eindeutig als post-Brechtsches Theater zu denken und kann keineswegs enggeführt werden.³¹

²⁸ Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny", in: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967, S. 1009.

²⁹ Ebd. S. 153.

³⁰ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 48.

³¹ Vgl. ebd.

Es [das postdramatische Theater] situiert sich in einem Raum, den die Brechtschen Fragen nach Präsenz und Bewußtheit des Vorgangs der Darstellung im Dargestellten und seine Frage nach einer neuen „Zuschaukunst“ eröffnet haben. Zugleich läßt es den politischen Stil, die Tendenz zur Dogmatisierung und die Emphase des Rationalen im Brechttheater hinter sich, steht in einer Zeit *nach* der autoritativen Geltung von Brechts Theaterkonzept.³²

2.3. Absurdes Theater

Dieses Kapitel soll bewusst kurz gehalten und das Theater des Absurden lediglich andeutungsweise unter die Lupe genommen werden. Einige Hinweise erscheinen mir aber für ein historisches Gesamtverständnis der Entwicklung des modernen Theaters unverzichtbar.

Es lassen sich zweifelsohne eindeutige formale Wesensverwandtschaften zwischen absurdem und postdramatischem Theater festmachen, einige Definitionen entsprechen sich sogar. So schreibt Martin Esslin, dass das Theater des Absurden „keine nennenswerte Handlung“³³ habe. Die Stücke „weisen meist keine Figuren auf, die man als Charaktere bezeichnen könnte.“³⁴ Beeinflusst von den Forderungen Antonin Artauds waren Dramatiker wie Samuel Beckett oder Eugène Ionesco bestrebt, bisher vernachlässigte Bühnenelemente, auch Gestik usw. als dem Dialog gleichwertig und gleichbedeutend einzusetzen. Sprache sollte als sinnentleert und formelhaft entlarvt werden. Die Verabschiedung eines linearen Handlungsverlaufs und die Absage an eine eindeutige, also identifikationstaugliche Figurenzeichnung werden im Hinblick auf postdramatische Zusammenhänge richtungsweisend. Die Aufwertung der Theatermittel gegenüber der Sprache, im klassischen Drama also gegenüber dem Dialog, ist im Feld der Postdramatik ebenfalls zu beobachten. Festzuhalten ist aber, dass das Ausstellen der Absurdität von Sprache dieselbe nicht hinter sich läßt, sondern sich ihrer nach wie vor bedient.

Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen absurdem und postdramatischem Theater könnte auch ganz allgemein an einer Abwesenheit von Sinn im herkömmlichen Verständnis festzumachen sein. Auch Lehmann beschreibt dieses Naheverhältnis des absurden Theaters zur Postdramatik, markiert aber einen Unterschied ganz entschieden: Das Theater des

³² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 48.

³³ Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Frankfurt am Main: Athenäum 1964, S. 12.

³⁴ Ebd.

Absurden ist ihm Reaktion auf die existentiellen Erfahrungen, auf die radikal veränderte Lebenswelt seiner Zeit, festgemacht an der Barbarei zweier Weltkriege.³⁵

Wenn Esslin die Formelemente des Absurden mit Recht in den Zusammenhang von weltanschaulichen Themen stellt und insbesondere „das Gefühl metaphysischer Angst angesichts der Absurdität der menschlichen Existenz“³⁶ hervorhebt, so gilt für das postdramatische Theater [...], daß ihm der Zerfall von weltanschaulichen Gewissheiten kein metaphysisches Angst-Problem mehr darstellt, sondern eine vorauszusetzende kulturelle Gegebenheit.³⁷

Dieser Beobachtung Lehmanns ist vor allem insofern zuzustimmen, als der kulturell interessierte und aufgeschlossene Mensch des 21. Jahrhunderts mit künstlerischen Spielarten von Sinnentzug, Brüchigkeit, Collage und Montage, Diskontinuität oder Sprachlosigkeit, mit dem Zerfall von Narration, vielleicht auch mit plakativer Gewaltdarstellung besser umzugehen vermag.³⁸ Dass der Schritt in die transzendente Obdachlosigkeit, wie Georg Lukács es formulierte, also der Wegfall religiöser oder ideologischer Grundüberzeugungen, wirklich nur als vorauszusetzende kulturelle Gegebenheit wahrgenommen wird und den Gegenwartsmenschen nicht auch noch als Angst, zumindest als Problem heimsucht, darf getrost bezweifelt werden und erscheint mir ein wenig zu kulturoptimistisch.

Festzuhalten bleibt, dass das Theater des Absurden ähnlich wie das epische Theater Brechts ein beeindruckendes Stück weit mit dem klassischen Drama bricht. Gleichzeitig bleiben beide dem dramatischen Erzähltheater verhafteter als es beim postdramatischen Theater der Fall ist. Die folgenschwere Differenz liegt in der Intensität der Bezugnahme zum klassischen Drama, denn auch wenn es sich um eine eindeutige Abgrenzungsbewegung handelt, bleibt dem absurden Theater doch eine Textdominanz eingeschrieben. Bei Brecht war es die Fabel, die narrative Stimmigkeit, die ihn dem klassischen Drama verwandt bleiben ließ, beim Theater des Absurden ist es die Dominanz der Sprache, die trotz aller Sinnentleerungen, Verdrehungen, Zerstörungen und auch Reflexionen im Zentrum der Stücke blieb und gleichzeitig nach wie vor auch im Stande war, (zwar groteske und sinnlose, aber dennoch einheitliche, abgeschlossene, gleichsam konstruierte) Figurenkonflikte darzustellen beziehungsweise eine in sich geschlossene Welt abzubilden.

³⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 88 und Esslin, Martin: Das Theater des Absurden, S. 14.

³⁶ Esslin, Martin: Das Theater des Absurden, S. 14.

³⁷ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 88.

³⁸ Vgl. ebd.

Auch das Theater der rigorosen Sinnkritik verstand sich als Entwurf *einer Welt*, der Autor als ihr Schöpfer. Auch als Spiel vom Absurden blieb Theater Welt-Abbild. Und ebenso wie das neue politische Theater der Provokation bleibt das absurde Theater jener Hierarchie verpflichtet, die im dramatischen Theater die Theatermittel letztlich dem Text unterordnet. Das fürs dramatische Theater kennzeichnende Geflecht von Textdominanz, Figurenkonflikt und Totalität einer wie immer auch grotesken „Handlung“ und Welt-Abbildung bleibt intakt.³⁹

„Aber erst“, so Lehmann, „wenn die Theatermittel jenseits der Sprache in Gleichberechtigung mit dem Text stehen und systematisch auch ohne ihn denkbar werden, ist der Schritt zum postdramatischen Theater getan.“⁴⁰ Und an einer anderen Stelle:

In postdramatischen *Theaterformen* wird der Text, der (und wenn er) in Szene gesetzt wird, nurmehr als gleichberechtigter Bestandteil eines gestischen, musikalischen, visuellen usw. Gesamtzusammenhangs begriffen. Der Spalt zwischen dem Diskurs des Textes und dem des Theaters kann sich öffnen bis zur offen ausgestellten Diskrepanz und sogar Beziehungslosigkeit.⁴¹

2. 4. Hans-Thies Lehmann: Der Blick auf die Avantgarden

Auch an dieser Stelle ist der Hinweis angebracht, dass aus Rücksicht auf den Umfang der vorliegenden Arbeit lediglich ein repräsentativer und markanter Auszug avantgardistischen Theaterschaffens gegeben werden kann. Unbestritten ist das inhaltliche und formale Verwandtschaftsverhältnis der avantgardistischen Bestrebungen mit dem Feld der Postdramatik.

Lehmann führt in seinen Betrachtungen der Entwicklungsbezüge zwischen den historischen Avantgarden und der Postdramatik zunächst das lyrische Drama ins Feld. Wie diese (übrigens streitbare) Gattungsbezeichnung bereits zum Ausdruck bringt, werden den sprachlichen Äußerungen im lyrischen Drama neue Funktionen zuteil. Der Sprechtext wird in Richtung seines poetischen Potentials, seiner lyrischen Schönheit aus seiner performativen, handlungsbezogenen und handlungs(be)fördernden, also seiner klassisch dramatischen Funktion befreit.

Damit ist die Auflösung der tradierten Verschmelzung von Text und Bühne denkbar geworden, aber auch die Perspektive ihrer neuartigen Wiederverknüpfung. Indem der

³⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 87.

⁴⁰ Ebd. S. 89.

⁴¹ Ebd. S. 73.

Theatertext als unabhängige poetische Größe zählt und zugleich die „Poesie“ der Bühne losgelöst vom Text als eine eigene atmosphärische Raum- und Lichtpoesie gedacht wird, rückt ein Theaterdispositiv in den Bereich des Möglichen, das an die Stelle der automatischen Einheit die Trennung und nachfolgend wiederum freie (befreite) Kombinatorik von Text und Bühne, dann von allen Theaterzeichen setzt.⁴²

Erhellend wirkt auch der Begriff des statischen Dramas, der vor allem mit Maurice Maeterlinck in Verbindung gebracht werden kann, weil bereits in der Bezeichnung der Form die Verabschiedung linearen Vorwärtsschreitens der Bühnenereignisse zum Ausdruck gebracht wird. Das bezieht sich nur oberflächlich betrachtet auf die Zeit allein, denn wenn der lineare Zeitverlauf zum Stehen gebracht wird, dann ist auch die Dimension der Handlung in ihren Grundfesten erschüttert. Die statische Form der Stücke erschafft gleichsam Bildnisse, die zulassen, dass der Blick des Rezipienten auf dem künstlerischen oder symbolischen Gehalt oder – auf den Text bezogen – der Poetizität ihrer Mittel haften bleiben kann. Hans-Thies Lehmann dazu präzise: „Verabschiedet wird in diesen Thesen das ganze Gefüge von Spannung, Drama, Handlung und Nachahmung. Wie der Name »*drame statique*« (statisches Drama) es bezeugt, ist zugleich die klassische Idee der vorwärtsdrängenden, linearen Zeit zugunsten einer flächigen »Bildzeit«, eines Zeit-Raums verlassen.“⁴³

In diesem Zusammenhang schreibt Bayerdörfer, dass „Maeterlincks Forderung eines »*théâtre statique*« die erste antiaristotelische Dramaturgie der europäischen Moderne, radikaler als viele nachfolgende [ist], [weil] sie das aristotelische Kernmoment der Definition, die Handlung (pragma) [preisgibt].“⁴⁴

Als erhellende Zusatzbemerkung soll an dieser Stelle in aller Kürze auf inhaltliche Entsprechungen im Zusammenhang mit prosaischer Literatur und der in den Anfangsjahrzehnten des 20. Jahrhunderts diagnostizierten Krise des Romans eingegangen werden. Einige der bedeutendsten Werke der literarischen Moderne, etwa „Ulysses“ von James Joyce, „Manhattan Transfer“ von John Dos Passos oder Alfred Döblins „Berlin Alexanderplatz“ scheinen eine ähnliche, zumindest sinnverwandte künstlerische Reaktion auf die Lebensverhältnisse und vor allem Lebensbefindlichkeiten ihrer Mitmenschen zu zeigen, wie sie zeitgleich Maeterlinck mit dem statischen Drama umsetzt. Anschaulich wird dieser Gedankengang im Hinblick auf die Bildhaftigkeit, die in beiden künstlerischen Bestrebungen antizipiert wird. So montiert beispielsweise Alfred Döblin in seinen Großstadtroman

⁴² Lehmann, Hans Thies: Postdramatisches Theater, S. 98.

⁴³ Ebd. S. 95.

⁴⁴ Bayerdörfer, Hans-Peter: Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie. In: Kafitz, Dieter (Hg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen: Francke 1991, S. 121-138, hier S. 125.

unzählige handlungsfremde Versatzstücke verschiedenster Herkunft ein. Straßenbahnstationen, Listen und Statistiken, Zeitungsausschnitte, Bibelstellen und vieles mehr unterbrechen (oder bereichern) den zentralen Handlungsstrang um den Hauptprotagonisten Franz Biberkopf. Durch das Stilmittel der Montage, auf das im Laufe der vorliegenden Arbeit vornehmlich im Bezug auf Elfriede Jelinek noch genauer eingegangen werden wird, erreicht Döblin Momente der Flächenhaftigkeit, also Bildhaftigkeit, die dem statischen ebenso wie auch das postdramatischen Theater offensichtlich nahestehen. Kein Zufall also, dass ausgerechnet „Berlin Alexanderplatz“ als literarische Vorlage für ein aufsehenerregendes Theaterprojekt im postdramatischen Kontext Pate stand. Gemeint ist die Inszenierung Frank Castorfs, die 2001 am Schauspielhaus Zürich uraufgeführt wurde und 2005 stimmigerweise an der Volksbühne Berlin in einer überarbeiteten Fassung ihre Wiederaufnahme fand. Mögliche Intention der literarischen Anstrengungen Döblins und seiner künstlerischen Mitstreiter war es, einerseits der rasenden Modernisierung der Lebenswelt – vor allem im Zusammenhang mit Technik und Medien – gleichsam artifiziellen Ausdruck zu verleihen und andererseits einer (auch durch den 1. Weltkrieg schwer traumatisierten und in ihren Grundfesten erschütterten) Gesellschaft so etwas wie ein innovatives, weil assoziatives Rezeptionsangebot oder gar ein neuartiges Denkmodell näher zu bringen.

Vor allem das Zusammenspiel zwischen künstlerischen Unternehmungen, den Medien und der Technik haben, wie im Verlauf der vorliegenden Arbeit noch aufzuzeigen sein wird, gerade im postdramatischen Zusammenhang nichts von ihrer Aktualität eingebüßt.

Doch zurück zum Kosmos der Theaterschaffenden und den historischen Avantgarden. Auch die als Symbolismus bezeichnete Strömung der Avantgarde, die beispielsweise in Stéphane Mallarmé einen bedeutenden Vertreter fand, ist in diesen Zusammenhängen erwähnenswert. So kann Lehmann aufzeigen, dass „das Theater der Symbolisten [...] einen Schritt auf dem Weg zum postdramatischen Theater aufgrund seiner undramatischen Statik und der Tendenz zu monologischen Formen [markiert]“.⁴⁵ Weiters ist der Einfluss des asiatischen Theaters, vor allem des Noh-Theaters, auf die europäischen Avantgarden offensichtlich. Der zeremonielle, rituelle, also tendenziell ebenfalls statische Charakter dieser Form scheint den Bemühungen der Avantgarde in die Hände zu spielen. „Während es [das Noh-Theater] mit dem europäischen »Drama« fast nichts verbindet, gibt es einer rituellen

⁴⁵ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 95.

Wahrnehmungsweise Raum, die vom asiatischen Theater über Maeterlinck und Mallarmé bis zu Wilson einen Bogen zu schlagen erlaubt.⁴⁶

Von hier ausgehend (und nicht, wie Lehmann aufzeigt, mit Alfred Jarrys vermeintlicher avantgardistischer Initialzündung der Inszenierung von „Ubu Roi“ 1896⁴⁷) treten die Avantgarden ihren künstlerischen Eroberungsfeldzug an. Der Futurismus entdeckt die ästhetischen Implikationen von Krieg und Technik, der Dadaismus treibt sprachliche Sinnfreiheit auf die Spitze und der Surrealismus verschreibt sich dem Unterbewussten und den Traumlandschaften.

⁴⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 96.

⁴⁷ Vgl. ebd. S. 94.

3. Signifikanzen postdramatischen Theaters

3. 1. Experiment und Risiko

Lehmann liefert am Beginn seiner Überlegungen zum System der Postdramatik eine mögliche Definition, die zum besseren Verständnis des folgenden Abschnittes an dieser Stelle zitiert werden soll:

Das Adjektiv „postdramatisch“ benennt ein Theater, das sich veranlasst sieht, jenseits des Dramas zu operieren, in einer Zeit „nach“ der Geltung des Paradigmas Drama im Theater. Nicht gemeint ist: abstrakte Negation, bloßes Wegsehen von der Drama-Tradition. „Nach“ dem Drama heißt, dass es als – wie immer geschwächte, abgewirtschaftete – Struktur des „normalen“ Theaters fortlebt: als Erwartung großer Teile seines Publikums, als Grundlage vieler seiner Darstellungsweisen, als quasi automatisch funktionierende Form seiner Drama-turgie.⁴⁸

Es erscheint nun folgerichtig, dass postdramatisches Theater in der Nähe des Experimentellen angesiedelt ist und, abgesehen von bedeutenden Vertretern wie Robert Wilson, Frank Castorf oder Tadeusz Kantor sowie bekannten Autoren, deren Werk mindestens teilweise dem postdramatischen Paradigma verwandt ist, wie Heiner Müller, Peter Handke oder Elfriede Jelinek, dass sich also postdramatisches Theater zu einem erheblichen Teil in kleineren Theatern oder auf Neben Bühnen, eben abseits des Theatermainstreams abspielt. Denn, so Hans Thies Lehmann pointiert, „das erfolgreichste Theater des 20. Jahrhunderts ist das Theater des 19. Jahrhunderts.“⁴⁹ Nebenspielstätten kommen abgesehen davon oft auch allein aus architektonischen und bühnentechnischen Gründen einer experimentellen Bespielung eher entgegen als etablierte Guckkastentheater.

Im Zusammenhang mit der Nähe zum Experiment besteht auch immer ein Risiko. Postdramatisches Theater ist ein besonders riskantes Theater, „weil es mit [so] vielen Konventionen bricht.“⁵⁰ Oft erscheint es nahezu unmöglich, einen Sinn oder eine verständliche Bedeutung der Aufführung zu entdecken. So schreibt Lehmann:

Die Bilder sind nicht Illustrationen einer Fabel. Hinzukommt die Verwischung der Grenzen zwischen den Genres: Tanz und Pantomime, Musik- und Sprechtheater verbinden sich, Konzert und Theaterspiel werden vereint zu szenischen Kontexten

⁴⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 30.

⁴⁹ Ebd. S. 35.

⁵⁰ Ebd.

usw. [...] Dieses Theater entsteht häufig in Form von Projekten, bei denen ein Regisseur oder ein Team Künstler verschiedener Art zusammenruft [...], um gemeinsam ein bestimmtes Projekt (manchmal auch eine Reihe von Projekten) zu verwirklichen. [...] Diese Theaterarbeit ist ihrem Wesen nach experimentell, sie besteht in der Suche nach neuen Verknüpfungen und Verflechtungen von Arbeitsweisen, Institutionen, Orten, Strukturen und Menschen.⁵¹

Unbestritten ist, dass gerade die künstlerischen Anstrengungen abseits der großen Bühnen die bemerkenswertesten Ergebnisse zu vollbringen im Stande sind. Und zwar weniger darum, weil sie unter einem geringerem öffentlichen und wirtschaftlichen Erfolgsdruck stehen (im Gegenteil sind in Wien viele kleinere Spielstätten in ihrer Existenz bedroht oder bereits ausgelöscht, weil die staatliche Kunstförderung in dieser Hinsicht versagt), sondern vielmehr deswegen, weil innerhalb dieser Plattformen über weite Strecken gleichsam unschuldig, also noch unkorrupt, gearbeitet werden kann und gerade die von Lehmann im obigen Zitat erwähnten neuen Strukturen fruchtbar gemacht werden können.

3. 2. Was bleibt von den drei Absolutismen des klassischen Dramas?

Es soll an dieser Stelle an die Gedanken Peter Szondis angeknüpft werden, um einerseits noch einmal in einer Vergleichssituation aufzeigen zu können, wie entscheidend die Dimensionen von Zeit, Dialog und Geschehen auf das Drama als ein Gesamtkunstwerk wirken und um andererseits herauszuarbeiten, welches Potenzial sich im postdramatischen Umgang mit diesen drei Absolutismen des klassischen Dramas entfaltet.

3. 2. 1. Gegenwart

Wie auch Szondi aufzeigt, diene der Absolutismus der Gegenwart im klassischen Drama zunächst der Aufrechterhaltung der Illusion für den Zuschauer. Diese Illusion der Unmittelbarkeit ermöglichte es dem Publikum sich zu identifizieren. Identifikation ist und bleibt eine der Schlüsselkategorien im Kosmos des klassischen Dramas. Das epische Theater wiederum suchte den distanzierten, den denkenden Zuschauer, wollte Illusion gerade vermeiden, um einen aufklärerischen, politischen Gestus zur Geltung zu bringen.

Illusion innerhalb eines zeitlich begrenzten Rahmens will auch das postdramatische Theater keineswegs. Der folgenschwere Unterschied zur epischen Distanzierung ist aber,

⁵¹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 36.

dass postdramatisches Theater die Verbindung zum Zuschauer sucht, Distanz überwinden will. Und auf der Ebene der Zeit heißt das, dass eine emotional geteilte Zeit, eine Verschmelzungszeit zwischen Zuschauer und Akteuren, gesucht und gefordert wird.⁵² Anschaulich wird dies zum Beispiel, wenn Robert Wilson dem Publikum „Pausen nach eigenem Ermessen“⁵³ anbietet. Den Zeitverlauf, den der Zuseher tatsächlich, also in der Realität erlebt, unterscheidet sich nicht mehr vom Zeitablauf, in den der Schauspieler eingebunden ist.

Das neue Konzept der *geteilten* Zeit sieht die ästhetisch geformte und die real erlebte als sozusagen einen einzigen Kuchen an, den sich Besucher und Akteure teilen. Daß es um Zeit als eine von allen geteilte Erfahrung geht, steht im Zentrum der neuen Zeit-Dramaturgien: von der Vielfalt der Zeitverzerrungen bis zur Angleichung an die Pop-Geschwindigkeit, vom Widerstand des langsamen Theaters bis zur Annäherung des Theater an die Performance Art mit ihrer radikalen Behauptung von *Realzeit als* gemeinsam durchlebter *Situation*.⁵⁴

Ebenso entscheidend für die Beschreibung des postdramatischen Umgangs mit der Zeitdimension ist der Hinweis auf das Potenzial der künstlerischen Spielarten mit Zeit, wenn es nun also möglich ist, das Korsett des Gegenwartsabsolutismus hinter sich zu lassen. Der Zuschauer kann sich im postdramatischen Theaterkosmos nicht mehr auf chronologische, in sich stimmige Zeitabläufe verlassen.

Szenen ohne konkreten Zeitindex können eine schwebende Temporalität erzeugen, Ungewißheit über die Reihenfolge der narrativen Teile. Auf der Ebene der theatralen Darbietung kommt es zu schwieriger fassbaren Phänomenen eigener Temporalität. Es kann durch obstinate Wiederholung, scheinbaren Stillstand, Umkehrung von Kausalfolgen, Zeitsprünge und schockartige Überraschung die normale Wahrnehmung der Zeit gleichsam „gelähmt“ werden. Auch extreme Dauer oder Beschleunigung können zu einer Verzerrung des Empfindens für den messbaren Zeitverlauf führen.⁵⁵

Das System der Postdramatik vermag es demnach in Zusammenhang mit der Dimension der geteilten Zeit, den Zuschauer unvermittelt und emotional anzusprechen, während Zeitreflexion, also ein philosophisches Grundmotiv, vorangetrieben werden kann.

⁵² Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 327.

⁵³ Ebd.

⁵⁴ Ebd.

⁵⁵ Ebd. S. 318.

3. 2. 2. Dialog

Zunächst ist ganz grundsätzlich festzuhalten, dass in den Theaterformen der Moderne eine Enthierarchisierung in Hinblick auf den Textkorpus vonstatten ging. In diesem Sinne konstatiert Gerda Poschmann Folgendes:

Eins steht fest: Obgleich nach wie vor auf den Bühnen präsent, ist der literarische Text heute nicht mehr unbestrittener Mittelpunkt und Zweck der theatralen Veranstaltung, sondern wird zusehends als sprachliches Material einer autonomen Inszenierungskunst betrachtet und als solches auch verwendet, wird gegen den Strich gebürstet, „zerfleddert“, dekonstruiert.⁵⁶

Die Entfernung vom dramatischen Strukturelement des Dialogs ist einer der vermutlich vielschichtigsten und folgenschwersten Aspekte für postdramatische Theaterkonzeptionen. Im klassischen Erzähltheater ist der Dialog (und somit eigentlich die Gesamtheit der sprachlichen Äußerungen) an das innere Kommunikationssystem gebunden und folglich auf seine binnenfiktionalen Funktionen reduziert. Die Repliken sind untrennbar mit dem jeweils sprechenden Subjekt und der aktuellen Situation innerhalb der dargestellten Welt verbunden. Und ganz im Sinne der Sprechakttheorie leistet das Dialogische im klassischen Drama auch das Vorantreiben von Handlung.⁵⁷

Im Folgenden soll nun erarbeitet werden, in welcher Weise und in welche Richtung der Dialog im postdramatischen Theater von diesen eben beschriebenen Funktionen befreit worden ist und welche Aufgaben an ihre Stelle getreten sind.

3. 2. 2. 1. Sprache

Im klassischen Drama war Sprache ausschließlich in ihrer Funktion als Figurenrede eingesetzt und markiert. Schon im Theater des Absurden wurde die Sprache ins Zentrum der Aufmerksamkeit gerückt, ohne jedoch die Dimension des Dialogischen hinter sich zu lassen. Neuartig war lediglich das Ausstellen von Sprache in ihrer Sinnlosigkeit und Paradoxie.

Im Kosmos des postdramatischen Umgangs mit Sprache (und in diesem Zusammenhang kann der Begriff des Sprachmaterials ins Feld geführt werden) ist der Dialog als klassisches Strukturelement völlig überwunden. Die Sprache emanzipiert sich als

⁵⁶ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 20.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 297.

Sprachmaterial von der Figur, so könnte man eine Tendenz postdramatischer Bemühungen zusammenfassen. Im Zuge dieser Loslösung befreit sich das Material der Sprache auch aus seiner Repräsentationsfunktion.

Die Wandlung der Ästhetik von einer darstellenden Kunst, deren Form im Dienste der Repräsentation (eines „Inhalts“) steht, zur Verabsolutierung der Autoreflexion künstlerischen Signifikantenmaterials (Sprache, Farbe, Form, Licht etc.), das gelöst von seiner Bezeichnungsfunktion Verwendung findet, und zur Einbeziehung des Rezipienten ist für das zwanzigste Jahrhundert bestimmend. [...] Das Interesse wird somit vom Repräsentierten (von den Signifikaten) auf die materielle Oberfläche (auf die polyvalenten Signifikanten) gelenkt [...].⁵⁸

Sprechtext, der nicht mehr an ein Subjekt gebunden und auch nicht mehr in einer fiktionalen Situation verankert beziehungsweise von seiner Aufgabe entbunden ist, fiktionale Wirklichkeit zu konstruieren und zu konstituieren, gewinnt an sprachlichem Eigenwert, an Poetizität. Gerda Poschman bezeichnet diese Erscheinung als die „Theatralität des sprachlichen Materials“⁵⁹ und präzisiert auch noch:

Nach der strukturalistischen Schule ist die poetische Funktion der Sprache zu bestimmen als Entautomatisierung der Zuordnung von Bezeichnendem (*signifiant*) und Bezeichnetem (*signifié*), der sprachliche Signifikant erhält also Eigenwert vor seinem rein kommunikativen „Gebrauchswert“ zur Bezeichnung eines Signifikats, das sprachliche Zeichen wird im ästhetischen Gebrauch autoreflexiv, was zum Phänomen der Mehrdeutigkeit solcher Sprache führt.⁶⁰

Dieses Phänomen lässt sich in Bezug auf das Theater auch so beschreiben, dass „das innere Kommunikationssystem nicht nur im äußeren bewusst gemacht, verunsichert oder verrätselt, sondern es [...] – gegenüber seinem Material, der Sprache – sekundär [wird].“⁶¹ Das bedeutet, dass der Handlungsverlauf oder eine einheitliche Figurenzeichnung nicht nur unterlaufen werden, sondern sich gleichsam vollständig auflösen. In diesem Zusammenhang bringt Poschmann die veränderte Dimension der Sprache im Feld der Postdramatik auf den Punkt. Die Sprache oder das Sprachmaterial lassen Sprecher und dargestellte Welt hinter sich und bringen sich selbst als gewichtigster Gegenstand der Betrachtung ins Spiel.

⁵⁸ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 26-27.

⁵⁹ Ebd. S. 177.

⁶⁰ Ebd.

⁶¹ Ebd. S. 179.

Wenn das dezentrierte Subjekt dem Diskurs nachgeordnet ist und von ihm dominiert wird, so ist Sprache nicht mehr durch Bezug auf sein Aussagesubjekt als Mittel der Kommunikation zu verstehen, sondern besitzt einen Eigenwert. Wo es möglich ist, dass das Subjekt „gesprochen wird“, verdrängt die Sprache den Menschen aus dem Zentrum des Interesses.⁶²

Diese Akzentverschiebung im sprachlichen System eröffnet nun eine Fülle kreativer Möglichkeiten. Eine Pionierstellung nimmt in diesen Zusammenhängen Peter Handke mit seinen Sprechstücken ein. Er selbst bezieht dazu Stellung:

Die Sprechstücke sind Schauspiele ohne Bilder, insofern, als sie kein Bild von der Welt geben. Sie zeigen auf die Welt nicht in Form von Bildern, sondern in der Form von Worten, und die Worte der Sprechstücke zeigen nicht auf die Welt als etwas außerhalb der Worte Liegendes, sondern auf die Welt in den Worten selber. Die Worte, aus denen die Sprechstücke bestehen, geben kein Bild von der Welt, sondern einen Begriff von der Welt.⁶³

Bei Handkes Sprechstücken wird demnach das von Gerda Poschmann ausformulierte Postulat der Entautomatisierung der Zuordnung von Bezeichnendem und Bezeichnetem radikal umgesetzt.

Eine weitere Variante des innovativen Umgangs mit Sprache soll an dieser Stelle an der Theaterarbeit Elfriede Jelineks festgemacht werden. Sprachspiele, Wortschöpfungen und Wortverzerrungen lassen in ihren Texten für das Theater (das gilt natürlich ebenso für ihre Prosatexte) immer wieder den Eindruck einer Kunstsprache entstehen. Yasmin Hoffmann wählt für dieses Phänomen den Begriff der depravierten Sprache.

Was also hauptsächlich unter „depravierter“ Sprache zu verstehen ist: die Lust am Entstellen, Verdrehen, Zerstückeln, die Lust am Zerschneiden, am Zerlegen, am Montieren, die Lust am Buchstaben, an der willkürlichen Trennung von Signifikat und Signifikant, die Lust am Umprägen, an der innovierenden Textpraxis. Unter „depravierter“ Sprache ist Lust an der Sprache zu verstehen, die keine Sprache der Lust aufkommen lässt.⁶⁴

Im vorausgehenden Zitat wird das Stilmittel des Montierens erwähnt, das einer genaueren Betrachtung unterzogen werden soll, weil an diesem Verfahren sehr deutlich wird, was für

⁶² Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 178.

⁶³ Handke, Peter: Stücke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973, S. 201.

⁶⁴ Hoffmann, Yasmin: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999, S. 159.

ein grundlegender Einschnitt (im wahrsten Sinne des Wortes) sich im Kontext dieser künstlerischen Vorgehensweise auf der Ebene der Sprache vollzieht.

Die traditionelle Kunstproduktion hat in der Regel vom Vorhaben Abstand genommen, ihr Material zu thematisieren. Es wurde vorausgesetzt, dass das Material gleichsam schweigen kann. In der Form der Montage ist hingegen die Reflexion der einzelnen Elemente des Gesamtwerks unumgänglich. Durch den zweifachen Arbeitsschritt der Montage, also zunächst durch einen Fragmentierungsprozess, in dem ursprüngliche Zusammenhänge aufgehoben werden und der darauffolgenden innovativen Zusammenfügung der dispersen oder chaotischen Elemente, ergibt sich immer wieder die Frage nach der Dominanz des Ganzen oder seiner Teile. Das ist ein beispielhafter Aspekt, der die erwähnte Reflexion über das entsprechende Material vorantreibt.

Das Material des Dichters ist nun die Sprache und ein hervorragendes Beispiel für den montagehaften Umgang mit Sprachmaterial gibt Elfriede Jelineks „*Wolken. Heim.*“⁶⁵.

Der Text wurde 1988 in Bonn uraufgeführt und ist in dreiundzwanzig Abschnitte unterteilt, wobei sich der erste als eine Art Einleitung von den übrigen dadurch unterscheidet, dass an dieser Stelle zunächst noch modernes Vokabular (Autobahnbrücken, Busbahnhöfe usw.) einsetzt. Dem Rezipienten wird auf diese Weise suggeriert, dass er sich dem Stück aus einer Position der Gegenwart nähert.⁶⁶ Am Ende dieser Einleitung wird das für den Text so gewichtige „Wir“ eingeführt: „Jetzt sind wir zuhause und erheben uns ruhig.“⁶⁷ Dieses „Wir“ führt in der Folge einen Monolog aus einerseits wörtlichen, andererseits verfremdeten oder entstellten Zitaten. Es kommt zu einer völligen Abkoppelung des Sprechens vom Sprechenden.

Am Ende des Textes gibt Elfriede Jelinek Auskunft über die Herkunft der einmontierten Versatzstücke: „Die verwendeten Texte sind unter anderem von: Hölderlin, Hegel, Heidegger, Fichte, Kleist und aus den Briefen der RAF von 1973-1977.“⁶⁸

Leicht nachzuvollziehen also, dass diese Konzeption und ihre Zielsetzungen sich von der klassischen, dramatischen Form radikal unterscheiden. Gerda Poschmann meint dazu zusammenfassend:

⁶⁵ Jelinek, Elfriede: *Wolken. Heim.* Nachwort von Evelyne Polt-Heinzl. Stuttgart: Reclam 2000.

⁶⁶ Vgl. Kohlenbach, Margarete: *Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken. Heim.** In: Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Band 2. Hg. v. Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz. Graz, Wien: Droschl 1991, S. 121-155, hier S. 123.

⁶⁷ Jelinek, Elfriede: *Wolken. Heim.*, S. 9.

⁶⁸ Ebd. S. 36.

Wolken. Heim. ist also geprägt von markierter Intertextualität und völligem Verzicht auf Elemente der dramatischen Form, vom Einsatz der (über weite Teile bereits vorgefertigten, wenn auch veränderten) Sprache als eines anonymen und abstrakten Sprechens, das ausschließliches und einziges Kunstmittel des Theatertextes als Medium ästhetischer Kommunikation ist – unabhängig von binnenfiktionaler Kommunikation.

Die Sprache oder das Sprachmaterial werden in das Zentrum der Texte gestellt, um einerseits Sprachreflexion voranzutreiben und andererseits aber auch ganz spezifische Inhalte zu transportieren. Durch das Stilmittel der Zitatmontage und der entsprechenden Einbettung der Textstellen in die Rede des „Wir“ werden Aspekte der deutschen Geistesgeschichte und ihre dazugehörige Sprachführung kritisch eingesetzt, um die faschistoiden Grundzüge der Sprache offenzulegen. In einem Interview sagt Jelinek in diesem Zusammenhang:

Eine literarische Technik, die ich verwende, ist die der Montage. Ich erziele in einem Stück verschiedene Sprachebenen, indem ich meinen Figuren Aussagen in den Mund lege, die es schon gibt... Meine Arbeitsweise funktioniert, wenn es mir gelingt, die Sprache zum Sprechen zu bringen, durch Montage von Sätzen, die verschiedene Sprachen miteinander konfrontiert, aber auch durch Veränderung von Worten oder Buchstaben, die im Idiom verhüllte Aussagen entlarvt.⁶⁹

Einmal mehr geben sich Sprachskepsis und Faschismuskritik in einem Werk Jelineks die Hand. Stimmig erscheint in diesem Zusammenhang auch, dass sich Jelinek ausschließlich auf die sprachliche, also textliche Arbeit für das Theater beschränkt. „Ich komme von der Sprache her. Mich interessiert an den Stücken nur das, was ich mir im Kopf vorstelle, und die Sprache, mit der ich das transportieren kann. Mich interessiert die Theaterpraxis nicht“⁷⁰, so Jelinek wörtlich.

In postdramatischen Theaterarbeiten werden die neuen Wirkungsfelder der Sprache deutlich. Das Sprechen hat eine völlig andersartige Funktion als im klassischen Drama, die Rede wird anonym, wird zum „überindividuellen Diskurs [...] mit Eigendynamik“⁷¹ und kann auf diese Weise nicht nur in ihrer Materialität ausgestellt (oder poetisch aufgewertet) werden, sondern kann also beispielsweise auch in ihrer tendenziell manipulativen und obrigkeitshörigen Ausrichtung entlarvt werden.

⁶⁹ Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitSchrift 7 (1984), S. 14.

⁷⁰ Reiter, Wolfgang: Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater. Wien: Falter Verlag 1993, S. 15.

⁷¹ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 276.

Das könnte wohlgerne eine mögliche Herangehensweise an die Verabschiedung des Dialogs im postdramatischen Theater sein.

Bei Handkes „Spuren der Verirrten“, in der Spielzeit 2007/ 2008 am Wiener Akademietheater zu sehen, sind vermeintliche, kurzzeitige Dialogstrukturen oder Dialogfetzen immer mit von unterschiedlichen Akteuren gesprochenen „Jetzt der eine:“ „Dann die zweite.“ „Darauf der andere.“ „Wieder die erste.“ „Dann das dritte Paar.“ usw. eingeleitet, was auch einen feinen ironischen Anklang mitschwingen lässt. Überhaupt lässt sich anmerken, dass Handke in seinen Bühnentexten immer wieder postdramatisches Handwerkszeug ironisch kommentiert, etwa auch, wenn eine seiner Darstellerinnen im Sinne der umgangssprachlichen Verwendung von Drama erwähnt, dass das Drama jetzt ein Ende hat oder ähnliches. Auch hier hat der Dialog eine völlig andere Funktion als im klassischen Drama. In welcher Weise René Pollesch mit diesen völlig neu gearteten Ansprüchen an und Vorstellungen von zwischenmenschlicher Kommunikation umgeht, wird im Laufe der vorliegenden Arbeit noch eingehend untersucht werden.

Diese grundsätzliche Veränderung in der Dimension des Sprechtextes hat neben sprachkritischen, sprachreflexiven und sprachspielerischen Implikationen auch zur Folge, dass der Sprecher, also der Schauspieler, in völlig anderer Art und Weise zur Geltung kommt beziehungsweise in manchen Fällen gerade nicht zur Geltung kommen soll.

3. 2. 2. 2. Figuren

Im klassischen Drama ist die Figurenkonzeption dahingehend aufgebaut, dass über die psychologische Einschätzbarkeit der Charaktere oder Figuren für den Rezipienten eine Identifikationsmöglichkeit gewährleistet werden soll. Der Schauspieler verkörpert eine Rolle, die auf einer Einheit basiert und die Identität konstituiert. Diese Einheit ergibt sich aus verschiedenartigsten Bezügen und Verbindungen – so entspricht bei einer herkömmlichen dramatischen Figur beispielsweise die Kleidung oder die Ausdrucksweise der Gesellschaftsschicht und der historischen Epoche, aus der die Figur stammt. Das hat unter anderem auch die Konsequenz, dass im klassischen Drama ein Charakter von einem anderen abgrenzbar wird, dass also Identität per definitionem gewährleistet werden kann. Das Gute trennt sich vom Bösen, das Wahrhaftige von der Lüge und so weiter. Gerda Poschmann erweitert diesen Gedanken noch, indem sie darauf hinweist, dass „[s]elbst, wo er [der Charakter] nicht ausdrücklich eine menschliche Gestalt repräsentiert (sondern etwa ein

Phantasiewesen oder, als allegorische Personifikation, ein Abstraktum), [...] die Figur im Drama doch ein Subjekt mit menschlichen Zügen [ist].⁷²

Im Zuge der Entwicklung in Richtung eines postdramatischen Theaters ist in vielen Fällen weder eine psychologische Einschätzbarkeit noch eine gegenseitige Abgrenzung der einzelnen Figuren möglich. Eine einheitliche Figurenzeichnung wird geradezu torpediert. Die artifiziellen Varianten des postdramatischen Umgangs mit der Dimension der Figur sind vielseitig. Auch in diesem Zusammenhang scheint die Theaterarbeit Elfriede Jelineks beispielhaft für die Verabschiedung der klassischen Figurenzeichnung zu stehen.

In „Krankheit oder Moderne Frauen“⁷³, einem 1987 uraufgeführten Stück Jelineks, stellt der so genannte „Heilige“ folgende programmatische Fragen: „Wer kann schon sagen, welche Figuren im Theater ein Sprechen vollziehen sollen? Ich lasse beliebig viel gegeneinander auftreten, aber wer ist wer? Ich kenne diese Leute ja nicht! Jeder kann ein anderer sein und von einem Dritten dargestellt werden, der mit einem vierten identisch ist, ohne dass es jemandem auffiele.“⁷⁴

Und Jelinek selbst bemerkt in einem Interview Folgendes:

Meine Figuren treten nicht psychologisch differenziert in Kontakt, sie sind nicht als „lebende“ Menschen gedacht, sondern treten als überdimensionale Sprachmaschinen auf. Sie sprechen immer, und sie sprechen immer alles aus. Sie brüllen ständig Wahrheiten aus sich heraus, die eine psychologisch richtig gestaltete Figur niemals so äußern würde.⁷⁵

In dem von Gerda Poschmann ins Feld geführten Begriff „Textträger“ klingt genau die Forderung an, für die sich auch Elfriede Jelinek in ihrem Theaterschaffen stark macht, nämlich die Verabschiedung der schauspielerischen Selbstrepräsentation. Sie diagnostiziert, dass es im Kontext des modernen Theaters zu einer Verdrängung der Figuren durch den Sprechtext kommt.⁷⁶

Paradigmatisch für ein solches „Theater von Stimmen statt Personen“, in dem der Diskurs sich vom Subjekt löst und das Subjekt „gesprochen wird“, so dass die Personen als „bloße Träger eines Diskurses“ fungieren, ist die Dramaturgie Heiner Müllers [...], aber auch Handkes *Kaspar*, eine auf die Funktion des (Nach)Sprechens

⁷² Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 305.

⁷³ Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen. Hrsg. u. mit e. Nachw. von Regine Friedrich. Köln: Prometh-Verlag 1987.

⁷⁴ Ebd. S. 37.

⁷⁵ Reiter, Wolfgang: Wiener Theatergespräche, S. 15.

⁷⁶ Vgl. Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 308.

von Sätzen reduzierte „Schwundfigur“, steht in der Linie der Vorläufer nichtfigurativer Dramaturgie. [...] [D]ie Unterordnung der Textträger unter den Diskurs, gespiegelt in einer Theaterästhetik der Unterordnung von als „Sprachschablonen“ und „Sprechmaschinen“ betrachteten Schauspielern unter einen Text (Jelinek); die Tendenz zur Beliebigkeit der Zuordnung von Sprechtext und Textträger [...]; die Verweigerung konsistenter Rollen, die Ungewißheit der Identitäten, das Überangebot prominenter Masken und schließlich die Ersetzung menschlicher Figuren durch Abstrakta als Textträger [...] – all das macht Textträger zur reinen Hülle für ein Sprechen, das vom Mittel zum Zweck der theatralen Veranstaltung wird.⁷⁷

Poschmann bezeichnet die Auflösung einer einheitlichen Figurenkonzeption pointiert als „erstes Opfer der Dekonstruktion durch postmodernes Theater.“⁷⁸

In diesen Zusammenhängen muss die Frage gestellt werden, welcher neue Stellenwert oder welche neuartigen Funktionen einer nicht mehr als Identität erkennbaren Figur, neben der zuvor erwähnten Zentrierung in Richtung des Sprachmaterials, denn noch hinzukommen. Lehmann weist an dieser Stelle vor allem auf die Dimension der Körperlichkeit hin und diagnostiziert eine Entwicklung, die „von der Abstraktion zur Attraktion“⁷⁹ führt. Damit ist schlicht und ergreifend gemeint, dass das psychologische Moment der Identifikation im klassischen Drama von einem Impuls der Erotik in der modernen Theaterentwicklung abgelöst wird, weil der Schauspielkörper an sich – also der Körper in seiner Grundbeschaffenheit, in seiner Bewegungsvermögen, in seiner Materialität und auch in seiner Belastbarkeit – in das Zentrum der Rezeption rückt.

In eine ähnliche Kerbe schlägt auch Gerda Poschmann:

Aus Figuren können Funktionsträger werden, die jenseits der Darstellung menschlicher Subjekte ganz auf ihre Funktionen als Träger theatralischer Zeichen (bewegter Körper, Stimme, Mimik) reduziert werden. [...] [S]ie [interessieren] weniger als Subjekte einer fiktiven Welt [...] denn vielmehr als Träger einer Funktion.⁸⁰

Diese Gedankengänge bewegen sich vornehmlich im Feld der theaterwissenschaftlichen Forschung und sollen im Sinne der Ausrichtung der vorliegenden Arbeit nur kurz angedeutet bleiben.

⁷⁷ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 308

⁷⁸ Ebd. S.306.

⁷⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 362.

⁸⁰ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 307.

Festzuhalten ist, dass sich die veränderten Funktionen im Zusammenhang mit der Figurenzeichnung vom inneren, also binnenfiktionalen Kommunikationssystem, zum äußeren, auf die Rezeption bezogenen, Kommunikationssystem hin verlagern.

Textträger sind dann nicht [mehr] durch ihre Funktion im inneren Kommunikationssystem (durch ihren Platz in der „Figurenkonstellation“ oder durch ihren Beitrag zu einer fiktionalen Handlung) zu verstehen, sondern müssen als poetische Zeichen (bzw. Bündel von Zeichen) verstanden werden, die im Hinblick auf das äußere Kommunikationssystem konzipiert sind, so wiederum poetischen und nicht referentiellen Prinzipien gehorchen und statt „Bedeutung“ eher Rhythmus, Fremdheit oder Unbestimmtheitsstellen produzieren.⁸¹

In diesem Kontext erklärt sich auch, warum postdramatischem Theater eine grundsätzlich genreübergreifende Tendenz innewohnt. Gerade Tanz und Pantomime bieten sich an, um festgefahrene und im wahrsten Sinne des Wortes eingeschriebene Bedeutungsparameter hinter sich zu lassen. Auf Andrzej Wirth Bezug nehmend beschreibt Lehmann, dass „Theater sich gleichsam in ein Instrument verwandelt, mit dem der »Autor« (Regisseur) »seinen« Diskurs direkt an das Publikum richtet.“⁸² Die Miteinbeziehung und Ansprache des Publikums löst den Konversationsdialog im inneren Kommunikationssystem ab. „Als Sprechraum fungiert nicht mehr die Bühne, sondern das Theater insgesamt“⁸³, so Lehmann hellsichtig.

3. 2. 3. Handlung

Zu erwähnen ist zunächst, dass bereits der postdramatische Umgang mit den Dimensionen von Zeit und Dialog so etwas wie Handlung unterwandert. Es gilt für die klassische Dramenkonzeption wie erwähnt sogar die These, dass bei einem sozusagen ästhetischen Ausfall einer der drei Absolutismen, die jeweilig anderen nicht mehr funktionieren können. Dennoch kann ein genauer Blick auf die Kategorie der Handlung sehr aufschlussreich sein. Auch in diesem Zusammenhang wird das Publikum zum Öffnen und Verändern seiner gewohnten Wahrnehmung angehalten.

⁸¹ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 307.

⁸² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 44-45.

⁸³ Ebd. S. 45.

Denn werden Texte und Bühnenvorgänge nach dem Modell spannender dramatischer *Handlung* wahrgenommen, so treten fast zwangsläufig die eigentlich theatralen Wahrnehmungsbedingungen, also die ästhetischen Qualitäten des Theaters als Theater in den Hintergrund: die ereignishafte Gegenwart, die eigene Semiotik der Körper, Gesten und Bewegungen der Spieler, die kompositorischen und formalen Strukturen der Sprache als Klanglandschaft, die Bildqualitäten des Visuellen jenseits der Abbildung, der musikalisch-rhythmische Verlauf mit seiner Eigenzeit usw.⁸⁴

Im Zusammenhang mit postdramatischem Theater können als Alternative zu der (linear gedachten) Handlungskategorie die Begrifflichkeiten von Zustand und Szene stark gemacht werden. Das schließt nicht aus, dass sich innerhalb der einzelnen Zustände oder Szenen nichts Sinnzusammenhängendes oder Dynamisches entfalten kann. Ausgeschlossen wird lediglich, dass eine fortschreitende, narrative Struktur zum Tragen kommt - eine einheitliche, gerahmte Fabel, eine in sich stimmige Geschichte mit Anfang und Ende wird unterlaufen und verunmöglicht.

An dieser Stelle sei auf die schon im Kontext mit dem Stilmittel der Montage erwähnte Flächen- oder Bildhaftigkeit postdramatischer Kunstwerke hingewiesen und zum besseren Verständnis ein zusätzliches Bild entworfen:

Das Rhizom, ein aus der Botanik entlehnter Begriff, der ein Wurzel- oder Pilzgeflecht ohne übergeordnetes Zentrum beschreibt, wurde von Gilles Deleuze und Felix Guattari in den philosophischen Diskurs eingebracht. Dieser Begriff, der ein Gegengewicht zum vorherrschenden hierarchischen Baummodell bietet, eignet sich hervorragend als Veranschaulichung postmoderner Weltbetrachtung und Wissensorganisation. Im Gegensatz zum Baummodell, das wie schon angedeutet von Hierarchien und assoziativen Dichotomien geprägt ist, erscheint das Bild eines Geflechts im Bezug auf postdramatische Konzeptionen stimmiger. Dies einerseits, weil weder bestimmte Kategorien wie Handlung, linearer Zeitverlauf oder Figurenidentität als gedanklicher Fixpunkt (gleichsam als Baumstamm, von dem ausgehend sich die Zweige ausbreiten) gesehen noch andererseits Sinnzusammenhänge gewährleisten werden können. Hans-Thies Lehmann beschreibt gar einen „Wildwuchs der Zeichen“⁸⁵.

Postdramatisches Theater – in diesem Zusammenhang korrespondierend mit postmoderner Weltbetrachtung – entfaltet ihre Wirkung über die Anerkennung einer pluralistischen und gleichberechtigten Perspektive. Postdramatisches Theater heißt weitergedacht, dass auf der Bühne Realitäten erschaffen werden, „in denen unüberschaubare

⁸⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 51.

⁸⁵ Ebd. S. 154.

Verzweigungen und heterogene Verkoppelungen Synthesis [also ein verbindendes Verstehen] verhindern⁸⁶ und folglich einzelne Elemente, die auf Grund ihre Bühnenhierarchischen Unterordnung im klassischen Drama lediglich als Beiwerk fungierten, in einer neuartigen Art und Weise erfahrbar gemacht und aufgewertet werden können.

3. 3. Postdramatik und Postmoderne

Die Antwort auf die Frage, warum sich Theater – nicht zuletzt auch als Spiegel gesellschaftlicher Befindlichkeit – in die Richtung einer Verabschiedung von herkömmlichen Rezeptionsangeboten und Sinnzusammenhängen entwickelt hat, liegt nicht nur in der subversiven Bezugnahme und der Abarbeitung an der Tradition, sondern auch in der Korrespondenz mit neuentwickelten philosophischen Denkangeboten, die Kunstschaffende unterschiedlichster Genres schon immer inspirierten oder zur Bearbeitung gleichsam aufriefen. Der bereits zuvor angedeutete Rhizombegriff wäre beispielhaft.

Im Zusammenhang mit der Postdramatik scheint auch der von Jean-François Lyotard 1979 in der Schrift „Das postmoderne Wissen“⁸⁷ in den philosophischen Diskurs eingebrachte Begriff der Postmoderne eine entscheidende Stellung einzunehmen.

„Postmoderne Phänomene liegen dort vor, wo ein grundsätzlicher Pluralismus von Sprachen, Modellen und Verfahrensweisen praktiziert wird [...]“⁸⁸, schreibt Wolfgang Iser ganz allgemein. Nach Lyotard steht die Postmoderne für das Ende der Meta-Erzählungen. Die Moderne wiederum ist für ihn durch die „Herrschaft von Meta-Erzählungen“ charakterisiert, die jeweils eine Leitidee vorgaben, die alle Wissensanstrengungen und Lebenspraktiken einer Zeit bündelte und auf ein Ziel hin versammelte.⁸⁹ Reagiert nun die Moderne mit Trauer und Melancholie auf das Ende solcher Ganzheitsvorstellungen, wird sich die Postmoderne des Terrors bewusst, den „[d]as Verlangen nach Realität, das heißt nach Einheit, nach Einfachem, nach Mittelbarkeit“⁹⁰ als Kehrseite mit sich bringt, nämlich dann, wenn „eine einzelne Konzeption mit ihrer Partikularität [...] die Position des Ganzen für sich beansprucht.“⁹¹

⁸⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 154.

⁸⁷ Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Wien: Passagen Verlag 1994.

⁸⁸ Iser, Wolfgang: Einleitung. In: ders. (Hg): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie² 1994, S. 1-44, hier S. 10.

⁸⁹ Ebd. S. 12.

⁹⁰ Lyotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Iser, Wolfgang (Hg): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie² 1994, S. 193-203, hier S. 197.

⁹¹ Iser, Wolfgang: Einleitung. In: ders. (Hg): Wege aus der Moderne, S. 17.

Die Wirklichkeit kann demnach nicht mehr als eine einheitliche gefasst werden und der Anspruch einer Einheitlichkeit und Ganzheit, also Totalität von Realität ist für Lyotard argumentativ nicht mehr einholbar. Die Postmoderne sieht in dieser Totalität des Wirklichen unüberbrückbare Differenzen. An den Krisen und Konflikten in verschiedensten Bereichen zeigen sich die Grenzen des Sinnes einer solchen Einheitsvorstellung und Uniformierung des Lebens. Die Postmoderne tritt für die Destruktion dieser uniformen Rationalität ein, für die „unaufhebbare Vielfalt der Denkansätze, Handlungsorientierungen, Lebensformen, kulturellen »Welten« [...]. Grundüberzeugung [dabei] ist, dass die Wirklichkeit nicht homogen, [...] nicht einheitlich, sondern divers strukturiert ist.“⁹²

Geleitet vom Schrecken einer solchen Totalität von Wirklichkeit und von der „Einsicht in das irreduzible Eigenrecht und die Unüberschreitbarkeit des Vielen“⁹³ entwirft die Postmoderne eine positive Vision von Pluralität: eine dezidierte „Schätzung des [...] Heterogenen“⁹⁴ und Betonung der „Irreduzibilität des Differenten“⁹⁵ jenseits von Einheitsobsessionen der Moderne. Die Postmoderne sieht im Verlust der Meta-Erzählungen einen Fortschritt, einen Gewinn an Wissensweisen, Erkenntnismodellen und Lebensformen – einen „Freiheits- und Wahrheitsfortschritt.“⁹⁶

Lyotard sieht im „Untergang und Zerfall der Idee der Universalität eine Befreiung des Denkens von der Obsession der Totalität.“⁹⁷ Die Postmoderne ist für ihn eine Absage an die Einheit und das Ganze und nicht nur Akzeptanz von Differenz, Spezifität, Pluralität oder etwa Mehrdimensionalität, sondern ein Aufbauen auf dieser Perspektive, ein schon in dieser Perspektive sein. Diese neue Pluralität ist eine radikale.

An dieser Stelle zeigt sich ein eindeutiges Nahverhältnisse zum Feld der Postdramatik. In diesem Kontext und Sinne schreibt Hans-Thies Lehmann Folgendes:

Die Etablierung und relative Haltbarkeit „großer“ Formen läßt sich so verstehen, daß sie die Möglichkeit boten, *kollektive Erfahrungen zu artikulieren*. Gemeinsamkeit ist die Essenz der ästhetischen Gattung. An eben jene Gemeinsamkeit, die über gemeinsam erfahrene Form sich erkennt, wird nicht mehr geglaubt. Das neue Theater muß daher, will es über unverbindlich und privat bleibende Setzungen hinausgelangen, andere Wege zu überindividuellen Berührungspunkten suchen. Es findet sie in der theatralen Realisierung von Freiheit – Freiheit von Unterordnung

⁹² Halder, Alois: Philosophisches Wörterbuch. Völlig überarb. Neuausg. Freiburg: Herder 2000, S. 256.

⁹³ Welsch, Wolfgang: Einleitung. In: ders. (Hg): Wege aus der Moderne, S. 16.

⁹⁴ Ebd. S. 12.

⁹⁵ Ebd.

⁹⁶ Ebd. S. 15.

⁹⁷ Mader, Johann: Von der Romantik zur Postmoderne. Wien: WUV-Universitätsverlag 1996, S. 288.

unter Hierarchien, Freiheit vom Zwang zur Vollendung, Freiheit von Kohärenzforderung.

Als „große“ Form ist das klassische Erzähldrama allemal zu verstehen und im Zusammenhang mit dem Begriff der Postmoderne, wie ihn Lyotard ins Feld geführt hat, können die Bemühungen im Bereich der Postdramatik durchaus als der Versuch einer Überwindung eines ganzheitlichen und einheitlichen Wirklichkeitsanspruches gelesen werden.

Auch Poschmann stellt in diesem Kontext Überlegungen an, die auf eine Relation zwischen Postmoderne und Postdramatik verweisen:

Als szenische Darstellung einer Fiktion wird das Drama [...] zu einer modernen Welterfahrung ungleichzeitig, die aufgrund neuer wissenschaftlicher Erkenntnisse [...], welche begrifflich-rationales Denken an seine Grenzen stoßen lassen, von einem gewandelten Weltbezug aufgrund des „Verlustes eines allgemeinen Wirklichkeitsverständnisses“⁹⁸ geprägt ist. Welt wird [...] nicht mehr als objektiv Gegebenes betrachtet, das nur noch der Widerspiegelung und Interpretation bedarf, vielmehr wird sich der Mensch seiner eigenen kognitiven Leistungen bewußt, die erst zur Konstitution von Welt führen. Mit technischem Fortschritt und zunehmender Verbreitung neuer Medien radikalisiert sich diese moderne Befindlichkeit im Laufe des zwanzigsten Jahrhunderts: Zweifel an einer objektiven Beschreibbarkeit der Wirklichkeit und Skepsis gegenüber Wahrnehmung und Verstehen werden im Medienzeitalter radikalisiert zu Wirklichkeitsverlust durch Phänomene wie Enträumlichung, Entzeitlichung und zunehmende Ästhetisierung der Lebenswelt.⁹⁹

⁹⁸ Schäfer, Rolf: Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft. Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Band 21. Aachen: Alano 1988, S. 100.

⁹⁹ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 24-25.

4. Das Theaterschaffen des René Pollesch

René Pollesch wurde 1962 im hessischen Friedberg geboren und absolvierte ein Studium der angewandten Theaterwissenschaft in Gießen, wo er unter anderem auch bei Hans-Thies Lehmann oder etwa Andrzej Wirth seine Ausbildung erfuhr. Neben der Mitarbeit in szenischen Projekten von Heiner Müller, George Tabori, John Jesurun und anderen übersetzte und bearbeitete Pollesch beispielsweise auch Ovid und Shakespeare. In der Spielzeit 2001/ 2002 wird Pollesch künstlerischer Leiter des Praters der Berliner Volksbühne. 2002 wählen ihn die Kritiker in der Umfrage von „Theater Heute“ zum besten deutschen Dramatiker, was angesichts der gattungsbezogenen, kategorialen Bezeichnung unglücklich formuliert scheint, hat Pollesch doch mit einem Dramatiker im tradierten Verständnis sehr wenig gemein. 2001 und 2006 erhält er (ebenso irreführend) den Mülheimer Dramatikerpreis und 2007 den Wiener Nestroy-Preis für „Das purpurne Muttermal“ in der Kategorie „Bestes Stück“. Neben Projekten und Inszenierungen im deutschsprachigen Raum erarbeitet Pollesch auch mit Ensembles in Santiago de Chile, Stockholm, Tokio und Warschau seine Texte.¹⁰⁰

In den folgenden Kapiteln der vorliegenden Arbeit soll das Theaterschaffen René Polleschs in seinen Grundzügen beschrieben werden, wobei vorweg deutlich zum Ausdruck gebracht werden muss, dass es naturgemäß unmöglich ist, einen gegenwärtigen und so produktiven Kunstschaffenden gleichsam in Richtung einer Gesamtkonzeption seines Werkes zu fassen. Er gilt als Vielschreiber und Diederichsen diagnostiziert, dass „Pollesch nur zu gern auf das Mechanische, Industrielle, Produzentenhafte, durchaus Massenproduzentenhafte, ja Sklavenhafte, entschieden Bürger-Subjektivität-Ferne seiner Autorschaft wie seines Regisseurtums verweist [...]“.¹⁰¹

Gerade bei René Pollesch zeigen sich nicht zuletzt aufgrund seiner zunehmenden Popularität einige wesentliche Entwicklungen und Veränderungen innerhalb seines künstlerischen Werdegangs. Dieser Umstand erklärt sich auch ganz pragmatisch und banal dadurch, dass seine Arbeiten auf immer relevanteren Bühnen Einzug gefunden haben und diese Häuser – trotz möglicher revolutionärer oder gar anarchistischer Energien der Stücke – einen bestimmten Geschmackskonsens zu wahren verstehen. Auch der spielerische, experimentelle und innovative Umgang mit der Bühnen- beziehungsweise

¹⁰⁰ Vgl. Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke. Texte. Interviews. Werkverzeichnis. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S. 371.

¹⁰¹ Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch. In: Theater Heute (Nr. 3) 2002, S. 56-63, hier S. 58.

Zuschaueranordnung geht im Bereich der Nebenspielstätten in der Regel einfacher vonstatten. Deutlich ist diese Entwicklung auch daran zu erkennen, dass sich das Ensemble von Pollesch-Stücken mittlerweile aus so erstklassigen und gefragten SchauspielerInnen wie beispielsweise Sophie Rois oder etwa Martin Wuttke zusammensetzt. Sogar jemand wie der populäre deutsche Entertainer Harald Schmidt ist 2010 in einer Inszenierung von René Pollesch am Schauspielhaus Stuttgart zu sehen.

In vielerlei Hinsicht bleibt sich Pollesch in seinem Theaterschaffen aber absolut treu. Der spezifische Umgang mit formalen, sprachlichen und inhaltlichen Aspekten zeichnet seine bisherigen Arbeiten nicht nur aus, sondern lässt auch so etwas wie ein gestalterisches Grundkonzept erkennen. Und eben diese basiskonzeptuellen Parameter lassen sich weitestgehend im Spannungsfeld des postdramatischen Theaters verorten.

Zu erwähnen ist jedoch, dass sich René Pollesch ebenso wenig wie andere namhafte Theaterschaffende oder auch StückautorInnen, die dem postdramatischen Kontext zugeordnet werden könnten, selbst natürlich nie – gleichsam in einer Geste der künstlerischen Selbstverortung und somit Einteilbarkeit – je als Postdramatiker ausgewiesen hat. In einem Interview mit Andreas Beck, dem künstlerischen Leiter des Schauspielhauses Wien, antwortet Pollesch auf die Frage nach dem Zusammenhang seines Werkes mit Lehmanns Begriff der Postdramatik wie folgt:

Obwohl das ein von mir sehr verehrter Lehrer ist, habe ich Hans-Thies Lehmanns Buch nie im Zusammenhang gelesen. [...] Ich als der Textproduzent beziehe mich nicht auf einen herrschenden Dramenbegriff oder schreibe in einer Zurichtung, in der man fürs Theater schreibt und gleichzeitig noch Literatur produzieren will, das ging vielleicht mal, aber heute erscheint mir das museal, [...] wie vieles im Theater. Ich beziehe mich nicht auf die Definitionen von Kunst und Theater, die um mich herum existieren. Ich würde mich eher der Meinung anschließen, dass Künstler zu jeder Zeit den Begriff von Kunst selbst definieren und von dem, was Literatur ist und Theater, weil sie nun mal die einzigen sind, die das Recht dazu haben.¹⁰²

Diesem Selbstzeugnis soll im Laufe der vorliegenden Arbeit mit größtmöglichem Respekt und Verständnis begegnet werden. Ich erlaube mir aber im Sinne einer wissenschaftlichen Forschung, Parallelen herauszuarbeiten und Assoziationen herzustellen, die im besten Falle die besondere Theaterarbeit René Polleschs und den Begriff der Postdramatik in gleichem Maße zu erhellen vermögen.

¹⁰² Pollesch, René: Programmheft Burgtheater GesmbH, Wien: Das purpurne Muttermal. Heft 146. Spielzeit 2006/2007. Das Gespräch zwischen René Pollesch und Andreas Beck ist ein Originalbeitrag für dieses Heft. S. 9.

Gerade im Hinblick auf die Auflösung der klassischen, also dramatischen Konzeptionen von Dialog oder Figurenzeichnung, der Verabschiedung der tradierten Handlungskategorie oder dem spielerischen und offenen Umgang mit den Dimensionen von Zeit und Raum, stellen Polleschs Arbeiten ein ganzes Arsenal an gleichsam postdramatischen Instrumentarien, wie sie Hans-Thies Lehmann beschrieben hat, zur Verfügung.

Auch das Moment der Körperlichkeit, die Betonung der körperlichen Präsenz oder etwa die einerseits zum Teil ironisch angedeutete, andererseits radikal umgesetzte Aufhebung der gewohnten Zuschauerperspektive, sind durch den möglichen Beschreibungszugang der Postdramatik einholbar. Ebenso ist das Forcieren unterschiedlichster medialer Mittel, allen voran der inflationäre Einsatz von Videokameras und oftmals gleichzeitiger Bildübertragung, die Pollesch-Inszenierungen typischerweise begleiten, für Lehmann gleichsam ein postdramatisches Indiz.¹⁰³

Diesen offensichtlichen Spuren postdramatischen Rüstzeugs soll im Folgenden nachgegangen werden. Und auch der Zusammenhang mit dem Begriff der Postmoderne, wie ihn Jean-François Lyotard in den philosophischen Diskurs einbrachte, lässt sich in vielen Punkten für das künstlerische Schaffen Polleschs fruchtbar machen – etwa da, wo Wirklichkeitskonstruktionen radikal in Frage gestellt oder hierarchische Voraussetzungen, sowohl im Bezug auf die Arbeit mit dem Ensemble als auch im Zusammenhang mit dem Einsatz der theatralen Mittel, weitestgehend verweigert werden.

4. 1. Einmaligkeit und Wiederholung

Einmaligkeit hat innerhalb der künstlerischen Arbeiten René Polleschs nur bedingt Platz oder Relevanz. Einerseits wiederholen und überschneiden sich in seinen Arbeiten Themen und Inhalte, wobei in diesem Fahrwasser auch ganze Textzeilen geradezu sloganartig von Arbeit zu Arbeit weitergetragen werden können, andererseits ergeben sich auch innerhalb einzelner Inszenierungen Wiederholungsmomente, die vor allem auf der sprachlichen Ebene wirksam und ablesbar werden. Diedrich Diederichsen schreibt in einem Artikel in der Zeitschrift „Theater Heute“, dass „René-Pollesch-Stücke [...] durch so viel Kontinuität miteinander verbunden sein [müssen], weil sie mit so vielen Gewohnheiten brechen, die einem Publikum sonst helfen, bei der Stange zu bleiben.“¹⁰⁴

¹⁰³ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 416-433.

¹⁰⁴ Diederichsen, Diedrich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 58.

Innerhalb der Dimension des Inhaltlichen fungieren Serien und Soaps, also Fernsehformate, als Modell. „René Pollesch zeigte [unter anderem] in »Harakiri einer Bauchrednertagung« und »Splatterboulevard« 1992, wie ganz ohne Drama aus Dialogpointen am laufenden Band ein Text entsteht, bei dem Screw Ball Comedy und SitCom als Vorbild dienen.“¹⁰⁵ So besteht beispielsweise ein erfolgreiches Projekt René Polleschs, das den Titel „Prater-Saga“¹⁰⁶ trägt und in der Spielzeit 2004/ 2005 auf der Berliner Volksbühne im Prater realisiert wurde, aus fünf Folgen, die zwar keine Narration im herkömmlichen Sinne aufweisen, aber durch „Motivverklumpungen“¹⁰⁷ und „Restcharaktere“¹⁰⁸ lose miteinander in Verbindung stehen. Die „world wide web - slums“¹⁰⁹ bestehen wiederum aus insgesamt sieben Folgen, die demnach auch (in der Spielzeit 2000/ 2001 im Rangfoyer des Deutschen Schauspielhauses) an sieben unterschiedlichen Abenden aufgeführt wurden. Programmatischerweise heißt die erste Folge auch „Soaps sehen nur live richtig gut aus“. Und ebenso programmatisch bekennt die Figur Gong Titelbaum im ersten Satz dieser Folge: „Verdammte Scheiße. Ich bin in einer Soap gelandet.“¹¹⁰

Frauke Meyer-Gosau bemerkt in ihrem Essay zu den „world wide web - slums“ im Zusammenhang mit dem Einsatz dieser formalen Rahmung Folgendes:

Der Wirkungsmechanismus ist dabei in allen Fällen derselbe: Eine Rezeptionserfahrung, die Erinnerung an eine kulturelle Tradition wird geweckt, indem sie äußerlich, formal, bedient wird. Sie wird alsdann – in halsbrecherischem Tempo – mit auf den ersten Blick entgegengesetzten Inhalten konfrontiert. Und schließlich zeigt sich, dass die bekannte (Erscheinungs-)Form [...] sich auf einer höheren Assoziationsebene als das durchaus adäquate Gefäß bewährt: Die www - slums sind soap [...].¹¹¹

Auf die in diesem Zitat angesprochenen, gleichsam der gewohnten Rezeptionserfahrung entgegengesetzten Inhalte wird noch einzugehen sein. Ein entscheidendes Merkmal der künstlerischen Vorgehensweise Polleschs setzt andererseits jedoch sehr wohl auf das Moment der Einmaligkeit.

¹⁰⁵ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 419.

¹⁰⁶ Pollesch, René: Prater-Saga. Hsg. von Aenne Quiñones. Berlin: Alexander Verlag 2005.

¹⁰⁷ Diederichsen, Diedrich: Maggies Agentur. In: Pollesch, René: Prater-Saga. S. 7-20, hier S. 18.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Pollesch, René: world wide web - slums. Lebende Serie in sieben Folgen. In: ders.: www - slums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003, S. 103-331.

¹¹⁰ Pollesch, René: Soaps sehen nur live richtig gut aus. In: ders.: www - slums. S. 107-151, hier S. 107.

¹¹¹ Meyer-Gosau, Frauke: Ändere Dich, Situation! René Polleschs politisch-romantisches Projekt der „www - slums“. In: Pollesch, René: www – slums. S. 9-28, hier S. 18.

Gleich nach dem Gewinn des Mülheimer Dramatikerpreises hat René Pollesch das Nachspielen seiner „world wide web – slums“ untersagt, er fürchtete wohl viele nette, kleine, behäbige Stadttheater-Aufführungen, die den Stücken gar nicht erst Gelegenheit geben würden, ihren Geist auszuhauchen, da sie ihn von vornherein unter allerhand Regie – „Einfällen“ und Gefälligkeiten für's Publikum schon erstickt hätten.¹¹²

Diese Herangehensweise, dieses konsequente Bestehen auf das Copyright, ist zunächst durch die enge Zusammenarbeit mit den SchauspielerInnen, mit denen der Text gemeinsam erarbeitet wird, erklärbar. Durch die Miteinbeziehung (des tatsächlichen Lebens) des Ensembles im Erstellen des konkreten Textes ergibt sich ein Einmaligkeitsanspruch, der eine andere Besetzung als die, die den Text mitgestaltet hat, verunmöglicht. „Man kann den Prozess nicht einholen, der zum Text führte“¹¹³, sagt Pollesch in einem Interview.

An einer anderen Stelle bestätigt er diese Feststellung in einem Gespräch mit Jürgen Berger von der Süddeutschen Zeitung:

SZ: Sie haben verboten, dass andere Ihre Texte inszenieren. Ist es nicht widersprüchlich, Globalisierungsprozesse zu kritisieren und gleichzeitig als Monopolist eigener Texte aufzutreten?

Pollesch: Das ist nicht als Monopol gedacht, sondern ein Ergebnis davon, dass meine Texte während des Probenprozesses entstehen. Gibt es den Text als Endprodukt, steckt darin auch die Probenarbeit. Das ist von niemandem mehr einholbar.

SZ: Wäre eine Konfrontation Ihrer Texte mit anderen Inszenierungsstilen nicht fruchtbar?

Pollesch: Dafür sind sie nicht geschrieben. Meinen Texten ist keine Verabredung eingeschrieben, wie man sie spricht. Sie funktionieren nicht, wenn ein Regisseur rangeht, der noch von einem bürgerlich autonomen Subjekt ausgeht.¹¹⁴

Erhellend ist auch eine Klarstellung Polleschs, dass „die Texte sehr autobiographisch sind“¹¹⁵ und er sich mit jedem Satz identifizieren könne.¹¹⁶ Hinzu kommt, dass das künstlerische Schaffen Polleschs gleichsam über den Bezugsrahmen Theater, sei es in künstlerischer, auch sozialer oder politischer Hinsicht, hinauszureichen imstande ist. Er selbst meint in einem Interview ganz lapidar, dass „es das gar nicht gibt, das Pollesch-Theater... als wären die

¹¹² Meyer-Gosau, Frauke: Arbeit! Liebe! Verzweiflung! In: Theater Heute (Nr. 10). 2001, S. 41-52, hier S. 52.

¹¹³ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 26.

¹¹⁴ Ders.: Interviews. Ich bin Heidi Hoh. René Pollesch im Gespräch mit Jürgen Berger. In: ders.: www - slums. S. 341-348, hier S. 347.

¹¹⁵ Ebd. S. 345.

¹¹⁶ Vgl. ebd.

Kriterien [nur] ästhetisch. Es gibt keine festgelegte Form. Aber es gibt eine bestimmte Form der Auseinandersetzung. [...] Wir stellen das nicht mit einem Bewusstsein für Oberfläche her.“¹¹⁷ Mit Oberfläche sind an dieser Stelle die theatralen Bedingungen außerhalb der Lebensverhältnisse aller an der künstlerischen Erarbeitung einer Inszenierung Beteiligten markiert.

Cornelia Niedermeier versucht in einem Gespräch mit Sophie Rois, Caroline Peters und René Pollesch selbst, diesem so ungewöhnlichen und neuartigen Zugang zur Textproduktion auf die Spur zu kommen.¹¹⁸ Unter anderem wird in diesem Interview klar, dass die Einflussnahme der DarstellerInnen sogar den Stücker Titel bestimmen kann – wie im Falle von „Hallo Hotel ...!“ , das 2004 im Kasino des Wiener Burgtheaters zu sehen war und für dessen Titel sich Sophie Rois verantwortlich zeigt.¹¹⁹ Auf die Frage nach dem Entstehungsprozess der Stücke eröffnen die Gesprächsteilnehmer ein interessantes Bild. So diagnostiziert Pollesch, dass „[a]lle Schauspieler den Inhalt [teilen].“¹²⁰ Caroline Peters bestätigt das: „Man denkt als Schauspieler nicht wie sonst: Ich präsentiere den Satz, und du reagierst emotional darauf. Sondern man denkt durch die Sätze selbst über Inhalte nach.“¹²¹ In die gleiche Kerbe schlägt Sophie Rois: „Mir fehlt das inzwischen, wenn ich lange keinen Pollesch gespielt habe. Weil er für mich wirklich da ist, um mich zu orientieren. Wenn man eine Wirklichkeit, die man nicht mehr begreift, gemeinsam auseinander klaubt und zurechtrückt und versucht zu verstehen.“¹²²

Diederichsen stellt im Hinblick auf diese neuartigen Funktionsebenen der SchauspielerInnen einen interessanten Vergleich an:

Ihre ontologische Position ist durchaus verwandt mit der eines Pop-Musik-Performers: die Darsteller befinden sich erkennbar nicht in einem alltäglichen Modus der Selbst-Identität, doch ihre Präsenz ist auch überhaupt nicht vom Begriff des Schauspiels gedeckt. Sie sind konstitutiv nicht ganz sie selbst wie sie auch nicht jemand anders sind.¹²³

¹¹⁷ Pollesch, René: Was es bedeutet, kein Material zu sein. Ein Gespräch zwischen René Pollesch, Aenne Quiñones, Jochen Becker und Stephan Lanz. In: ders.: Prater-Saga. Hsg. von Aenne Quiñones. Berlin: Alexander Verlag 2005, S21-38, hier S. 29.

¹¹⁸ Niedermeier, Cornelia: Alarm im Hotel Gegenwart. Interview mit René Pollesch, Sophie Rois und Caroline Peters. In: Der Standard. 17. Juni 2004, S. 25.

¹¹⁹ Vgl. ebd.

¹²⁰ Ebd.

¹²¹ Ebd.

¹²² Ebd.

¹²³ Diederichsen, Diederich: Maggies Agentur, S. 13.

Das Untersagen des Nachspielens seiner Stücke ist für Pollesch nicht nur eine Konsequenz des Anspruchs auf Authentizität, sondern auch eine Absage an die theatrale Praxis der permanenten Neubearbeitung zumindest bekannter, zumeist aber klassischer Stoffe:

Warum ruhen sich viele auf einer Verabredung aus, die einfach bedeutet: Hier gibt es einen Bildungskanon, wir sind ein Museum, wir bieten immer wieder Lesungen von Klassikern. Und ihr, die ihr gelernt habt, euch mit der Kultur eurer Nation – what ever- auseinanderzusetzen, geht dahin und guckt euch das an. Aber wenn es darum gehen soll, dass Theater die Leben berühren soll, muss man sich doch fragen, wie gelebt wird, wie gerade Beziehungen geführt werden. Diese Leben versuchen wir zu berühren, und zwar, indem wir uns ernsthaft mit den eigenen auseinanderzusetzen und uns nicht verschanzen hinter der Ansicht, dass generell in „Hamlet“ die Geschichte der Menschheit steht, oder da Formen von Leben konserviert oder kristallisiert sind, und wir die nur immer wieder zeigen müssen. Daran glaube ich nicht.¹²⁴

Gerda Poschmann übernimmt in diesem Zusammenhang von Joachim Schmitt-Sasse den Begriff der Ungleichzeitigkeit.¹²⁵ Postuliert wird „die Ungleichzeitigkeit eines als fiktional darstellend verstandenen Theaters [...] zur gegenwärtigen Welterfahrung.“¹²⁶ Klassisches Erzähltheater hätte in seiner musealen Ausrichtung zur Wahrung von Quellen seine Berechtigung, „sei aber unfähig zu Gegenwartsbezug in Stoffen und Themen.“¹²⁷

In einem Text für den „Tagesspiegel“ findet René Pollesch deutliche Worte für eine so geartete Ausrichtung von Theater:

Brecht ist Museum, und das ist Gott sei Dank auch die Praxis der Brecht-Erben. Die tun wenigstens nicht so, als wäre er keines. Im Gegensatz zur ganzen Pimp-my-Schiller und Pimp-my-Shakespeare-Praxis. Im Auftrag von Theatern, die ja schließlich bespielt werden müssen, tauchen Dramaturgen in die Theatergeschichte ab und kommen mit den alten Griechen zurück, mit denen der Irak-Krieg zum Thema gemacht werden kann. Sonst scheinbar nicht. Nur so. Verschleiern vor sich selbst müssen die Theater dann noch die Tatsache, dass das Zeug vielleicht nur deshalb passt, weil es schon mal funktioniert hat. Man bringt sich um die Anstrengung, etwas Neues zu denken und überhaupt zu denken.¹²⁸

Das vehemente Bewahren einer Einmaligkeit, eines persönlichen, gegenwärtigen und authentischen Bezugs in seinem künstlerischen Schaffen, zeichnet René Pollesch aus.

¹²⁴ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 12-13.

¹²⁵ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 22.

¹²⁶ Ebd.

¹²⁷ Ebd.

¹²⁸ Pollesch, René: Dialektisches Theater now. Brechts Entfremdungs-Effekt. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke. Texte. Interviews. Werkverzeichnis. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009, S301-305, hier S. 305.

Konsequenterweise sperrte er sich auch lange Zeit gegen eine verschriftlichte Veröffentlichung seiner Stücke, wobei er dieses Verbot inzwischen aufgelockert, wenn auch nicht aufgehoben hat.

Pollesch-Inszenierungen erfreuen wie bereits angedeutet nicht zuletzt auch durch einen formalen und inhaltlichen Wiedererkennungswert. Trotz der inhärenten Kapitalismuskritik seines Schaffens hat sich Pollesch paradoxerweise zu so etwas wie einer Marke entwickelt und seiner stetig wachsenden Fangemeinde, die vornehmlich aus einem eher jungen, popkulturell nicht unversierten Theaterpublikumssegment gebildet wird, was sowohl mit den Stückinhalten als auch mit ihrer Realisation zusammenhängt, haftet mittlerweile womöglich auch eine gewisse Erwartungshaltung an. Im Bezug auf das typische Pollesch-Publikum ließ sich Wolfgang Höbel in der Zeitschrift „Theater Heute“ zu folgender Analyse hinreißen:

[D]ie meisten von ihnen [sind] sehr jung und zum Jubel entschlossen [...]. Begeistertes Gejohle für jeden halbwegs verständlichen Scherz, wildes Jauchzen für jeden „SCHEISSE“- Schrei [...], ganz und gar hemmungsloses Geflippe aber bei jedem Texthänger der Schauspieler – es ist ein einziger großer Kindergeburtstag, auf dem selbst die Slum-Darsteller selbst oft in possierliches Gepruste und Gekiekse verfallen.¹²⁹

Dass dieses Publikum (bis jetzt) noch nicht enttäuscht wurde, hängt jedoch nicht nur mit dem Eventcharakter und dem humoristischen Unterhaltungswert der Inszenierungen, sondern auch sehr stark mit der künstlerischen Vorgehensweise Polleschs zusammen. Im Folgenden sollen nun einige der grundlegenden Spezifika der Theaterarbeit von René Pollesch unter die Lupe genommen werden.

4. 2. Arbeitsweise

Polleschs oberstes Gebot eines persönlichen und authentischen, also glaubwürdigen Bezugs zu den jeweiligen Inhalten wurde bereits beschrieben. Die Kritik, deren Konsequenz eine derartige Herangehensweise darstellt, richtet sich auf die Differenz zwischen Authentizität und Lesbarkeit. In einem seiner seltenen (aber immer häufiger erscheinenden) Essays stellt Pollesch folgende programmatische Frage: „Wie Sorge ich dafür, dass Konflikte, in die gerade Leben, die gelebt werden in dieser Gesellschaft, verwickelt sind, Thema werden

¹²⁹ Höbel, Wolfgang: Laptop dogs im Partyzwinger. In: Theater Heute (Nr. 2) 2001, S. 58.

können im Theater, ohne die speziellen Erfahrungen immer daraufhin zu prüfen, ob sie kommunizierbar sind?¹³⁰

In einem Interview wird René Pollesch in diesem Zusammenhang noch deutlicher.

[E]s geht Theater häufig um eine Garantie von Lesbarkeit. Jeder möchte Zuschauer erreichen. Das ist auch ein Hauptaspekt unserer Arbeit. Aber mit einer klaren Kommunikation und nicht einer Dauerzurichtung, dass wir uns kontrollieren, hinsichtlich einer Lesbarkeit. Was müssen wir tun, um verstanden zu werden? Da werden oft nur Bilder erzeugt, die schon einmal verstanden worden sind. Und wir erreichen nicht das Spezielle der Leben in nächster Nähe.¹³¹

Dieser Authentizitätsanspruch zu Ungunsten vorgefertigter Bilder oder Erwartungshaltungen wird von Pollesch radikal ernst genommen. In diesen Zusammenhängen erweist er sich als konsequenter Kritiker der Repräsentation. In einem Gespräch mit Jürgen Berger veranschaulicht er seine Motive:

In Peter Turrinis „Ich liebe dieses Land“ am Berliner Ensemble etwa wird die Abschiebepaxis der BRD thematisiert. Der Abschiebehäftling ist mit einem schwarzen Schauspieler besetzt, und die Abschiebepraktiken werden an ihm durchgespielt. Das funktioniert nur, weil es die Verabredung gibt: Es geht um Kunst, also darf man das. Dabei vergisst das Theater, dass es Teil der Wirklichkeit ist und die Praktiken nicht plötzlich legitim sind, nur weil man sagt, wir sind ja gute Menschen und spielen das jetzt im Theater nur durch. Der Schauspieler hat auf die Frage, wie es ihm dabei geht, geantwortet, es sei die Hölle. Das bedeutet doch, dass man am Berliner Ensemble vor lauter Gutmenschentum übersieht, dass der Schauspieler die Rolle nur angenommen hat und alles mit sich machen lässt, weil schwarze Schauspieler im Theater sonst kaum Chancen haben. Man wiederholt affirmativ gesellschaftliche Zustände.¹³²

Dramenhistorisch gefasst, denkt Pollesch an diesem Punkt das Erbe Brechts, der das Schaustück zum Lehrstück erhob, und die Bemühungen der historischen Avantgarden, die die Grenzen zwischen dem Leben und der Kunst zu überwinden verlangten, konsequent weiter und kann in diesem Kontext als postdramatisch gelesen werden. „Erst das postdramatische Theater hat die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptionell fortwährend »mitspielenden« Ebene des Realen explizit zum *Gegenstand* nicht nur [...] der Reflexion,

¹³⁰ Pollesch, René: Dialektisches Theater now! Brechts Entfremdungs-Effekt, S. 302.

¹³¹ Ders.: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 15.

¹³² Ders.: www – slums. S. 344.

sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht.“¹³³, so Lehmann. Und an einer anderen Stelle:

Wo im Laufe einer Veranstaltung die verschiebbare Grenze zwischen „Theater“ und Alltag verläuft, kann im postdramatischen Theater, weit entfernt, eine von der Theaterdefinition gesicherte Größe zu sein, oft genug als *Problem* und damit als Gegenstand der Gestaltung durch das Theater erscheinen. Die [...] ästhetische Distanz des Zuschauers ist ein Phänomen des dramatischen Theaters, sie wird in den neuen performance-ähnlichen Theaterformen strukturell (faktisch mehr oder weniger auffallend und provozierend) erschüttert.¹³⁴

Pollesch selbst untermauert diese These in einem Interview:

Meine Arbeiten leben von einer Kompetenz für das, was meine Probleme sind, von meinem Wunsch, mich zu orientieren, und der damit verbundenen Energie. Das ist das einzige, was ich produzieren kann. Ich konstruiere nicht. Ich denk mir nicht irgendwas aus, was von vornherein scharf ist. Sondern daß etwas scharf ist, liegt daran, daß man aussortiert, weil man eine Klarheit will, oder einen Ort.¹³⁵

Nach diesen einleitenden, eher allgemein gehaltenen Gedanken zum Theaterschaffen René Polleschs, soll in weiterer Folge tiefgreifender auf spezifische Details seiner Arbeiten eingegangen werden.

4. 2. 1. Sprache

Die Eigenart, mit der sich die DarstellerInnen in Pollesch-Stücken der Sprache bedienen, ist eine geradezu unverwechselbare. Dem Zuschauer respektive Zuhörer wird vom ersten Moment an nahegelegt, dass sich diese Form des Sprechens nicht über herkömmliche Rezeptionsparameter einholen lässt. Das resultiert einerseits aus dem hochartifiziellen Charakter des Sprechtextes und andererseits aus der besonderen Art des Vortrags, vor allem im Zusammenhang mit Tempo und Lautstärke.

Die Sprache selbst ist bei Pollesch von mehreren (sich kontinuierlich in seinen Arbeiten fortschreibenden) Signifikanzen geprägt.

¹³³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 171.

¹³⁴ Ebd. S. 177-178.

¹³⁵ Pollesch, René: Was es bedeutet, kein Material zu sein, S. 23.

Sie ist zunächst eine in vielen Phasen getriebene, oft geschrieene und gefluchte, die die SchauspielerInnen auch in ihrer körperlichen Belastbarkeit fordert. Das hängt sehr eng mit der Authentizitätsforderung Polleschs zusammen, weil der Sprechtext die Darsteller persönlich betreffen soll und folglich emotionale Ausbrüche geradezu evoziert. Zur Dimension dieser getriebenen Rede schreibt Andrzej Wirth Folgendes: „Diese eigene Bühnensprache ist ein pausenloser Redefluss, mit der der Spieler trainiert, auf Anschluss zu sprechen – eine tour de force, die die Physikalität des Sprechaktes zum kunstvollen Exzess bringt. Es ist eine vokale und auditive Kraftprobe, eine Aufforderung für Sprecher und Zuschauer zugleich [...]“¹³⁶

Bei Pollesch ist das Sprechen „teils Sport, teils körperliche Arbeit“¹³⁷, so Wirth weiters. Auf dieses Moment der Körperlichkeit als Theaterzeichen wird noch einzugehen sein.

Ein entscheidendes Kennzeichen, eine weitere körperliche Herausforderung und auch ein Anlass für (gewollte oder ungewollte) Komik im Spracheinsatz René Polleschs liegen im oftmalig völlig übersteigerten Tempo der Rede. Durch die hohe Geschwindigkeit und die gleichzeitige artifizielle Erhöhung der Sprache wird der Zuschauer demnach aufgefordert, sich gleichsam in einem neuartigen Wahrnehmungsmodus zu versuchen. Bei einer Überforderung des Verstehens wird im besten Falle eine „synästhetische Wahrnehmung“¹³⁸ aktiviert. Frauke Meyer-Gosau spricht in diesem Zusammenhang von „schnell drehenden Satz-Brummkreiseln“¹³⁹ und einer „sich überstürzenden, verzweifelten, sich mit anderen Satzwallungen verhakenden und vernetzenden Denk-Rede, die [...] die Guckkasten-Ästhetik [mit] dem ersten gesprochenen Satz verlassen hat.“¹⁴⁰

Diese Absage an eine traditionelle Form der Verständigung auf dem Theater spielt nicht zuletzt auf die Befindlichkeit des modernen und vor allem urbanen Menschen an, der sich einer beinahe durchgängigen optischen und akustischen Informationsflut ausgesetzt sieht und dem akustische Simultaneität und zwangsläufige Sinnes- und Bewusstseinsüberforderung zur Lebenswirklichkeit geworden sind. In diese Zusammenhänge

¹³⁶ Wirth, Andrzej: René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer. In: Werk-Stück: Regisseure im Porträt. Hrsg. von Anja Dürrschmidt und Barbara Engelhardt. Berlin: Theater der Zeit. Arbeitsbuch. 2003, S. 126-131, hier S. 127.

¹³⁷ Ebd. S. 128.

¹³⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 147.

¹³⁹ Meyer-Gosau, Frauke: Arbeit! Liebe! Verzweiflung!, S. 52.

¹⁴⁰ Ebd.

spielen naturgemäß auch die Themenkomplexe einer modernen Medienwelt und der Popästhetik mit ein.

Auf eine Interviewfrage, warum die Darsteller denn so oft schreien, antwortet Pollesch erhellend:

Aus Erkenntnis und Verzweiflung. Sie schreien aber nicht, um zu alten Konzepten von Subjektivität zurückzukehren, also nicht um Konflikte zu individualisieren, sondern eher um sie sich vom Leib zu halten. Im Kern meiner Arbeit weise ich Theaterkonzepte zurück, die so tun, als könne man heutige gesellschaftliche Konflikte mittels Individualisierung auf der Bühne verarbeiten.¹⁴¹

Dieser Hinweis erklärt auch weitestgehend, warum in Pollesch-Inszenierungen ganz bestimmte Sätze oder Wörter (zu einem großen Teil sogar wiederholt) gebrüllt werden. In Erkenntnismomenten vornehmlich das repetitive „JA GENAU!“ oder auch ausformulierte Sätze wie „ICH BIN AUF DER SUCHE NACH EINEM WIRKLICHKEITSRAUM, UND DER IST N I C H T H I E R!“¹⁴², „ES KANN DOCH NICHT PLÖTZLICH ALLES SO, UND GLEICHZEITIG GANZ ANDERS SEIN!“¹⁴³ oder etwa „DU DARFST NIEMANDEM, DEN DU LIEBST, DIE WAHRHEIT SAGEN!“¹⁴⁴ In Situationen der Verzweiflung (und damit oft einhergehender Wut) zogen sich die Ausrufe „SCHEISSE!“ und „HALTS MAUL!“ vor allem durch die früheren Inszenierungen.

Entscheidend ist, dass die DarstellerInnen nicht schreien, um etwas zu repräsentieren, sondern deswegen zu Hysterie, Verzweiflung oder auch verzückter (und ebenfalls lautstark intonierter) Einsicht gelangen, weil der Sprechtext sie über den Bezug zu ihrem persönlichen Leben zum Schrei auffordert. Auch und gerade dadurch motiviert, sich nicht einer vorgeschriebenen Rolle zu fügen oder etwa eine vermeintliche Figur zu füllen.

Das Schreien, das wir machen, kann jeder, weil es kein gestütztes Schreien ist. Protagonisten eines Königsdramas schreien anders. Schreien ist für mich – wie übrigens auch Flüstern – einfach die Tonlage, in der der Schauspieler am wenigsten „führt“, am wenigsten gestaltet. Unser Schreien ist ein Loslassen. Die Schreie sind bei „Heidi Hoh“ entstanden, weil wir da sehr stark versucht haben, die Sätze nicht

¹⁴¹ Pollesch, René: *www – slums*, S. 342.

¹⁴² Ders.: Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr. In: ders.: *www – slums*, S. 29-102, hier S. 67.

¹⁴³ Ders.: Das purpurne Muttermal. In: ders.: *Liebe ist kälter als das Kapital*, S. 61-120, hier S. 86.

¹⁴⁴ Ders.: Hütten aus notebooks: In: ders.: *www – slums*, S. 152-184, hier S. 159.

emotional zu belegen, sie nicht zu kommentieren. Die Schreie waren dann ein Ventil, um die Verzweiflung rauszulassen.¹⁴⁵

Die Sprache steigert sich also aus der Bindung an eine fiktive Bühnenfigur – auf dem Umweg über die empathische Bezugnahme – auf eine Metaebene, weil das Sprechen paradoxerweise die schon erwähnte Verbindung zum eigenen Leben der SchauspielerInnen zwar beansprucht, in seiner Künstlichkeit, Abgehobenheit und Geschwindigkeit aber dermaßen von jeglicher Form von Alltagssprache abweicht, dass der Sprechende keineswegs als eindeutige Identität, sondern beispielsweise (und im Falle eines entsprechenden Bildungshintergrundes) als philosophischer, sprachkritischer oder gesellschaftspolitischer Diskursträger wahrgenommen werden kann.

Diederichsen schreibt von einer „grundkomischen Übertragung einer fürs Denken und Diagnostizieren anhand von dritten Personen entstandenen Sprache in die Rede seiner ersten Personen.“¹⁴⁶ Auch Wirth bestätigt diese Beobachtung: „Sprache bei Pollesch spricht sich selber und erzeugt einen groß angelegten, komischen Effekt bei der Übersetzung von der dritten in die erste Person Singular – eine wirksame szenische Erfindung.“¹⁴⁷ Dieses Phänomen einer spezifischen Komik ergibt sich aber auch aus den Inhalten, auf die noch einzugehen sein wird.

Des Weiteren ist die Rede in Pollesch-Stücken eine immer wieder unterbrochene. Diese Unterbrechung kann in verschiedenartiger Weise vonstatten gehen und lässt eine Wesensverwandtschaft mit den postmodernen Thesen des Endes der großen Erzählungen, wie Lyotard es formuliert hat, erahnen. Ein in rasendem Tempo vorgetragener Theorieblock wird von einem geradezu verblüfften „Ja genau“ oder einem wutentbrannten Fluchen abgebrochen – manchmal auch aus dem einfachen Grund, um mit Hilfe der Souffleuse einen Neueinstieg in den Textfluss zu finden. Der Souffleuse wird bei Pollesch überhaupt eine so ungewöhnliche wie neuartige Bedeutungsfunktion eingeschrieben. Sie wird aus ihrer traditionellen Unsichtbarkeit befreit und begleitet das Geschehen beinahe im Rang einer Bühnenfigur, eben weil die Darsteller sich so oft in ihrer stakkatoartigen und hochkomplexen Rede verirren oder verlieren.

Andrzej Wirth schreibt in diesem Zusammenhang Folgendes:

¹⁴⁵ Pollesch, René: „Ich bin der Antiromantiker“. René Pollesch über Theorie und Alltag, Liebe und Arbeit, schreiende Schauspieler und rassistische Regisseure im Gespräch mit Wolfgang Kralicek. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 357-364, hier S. 361.

¹⁴⁶ Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 59.

¹⁴⁷ Wirth, Andrzej: René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer, S. 127.

Sprechstücke, speak-ins besonderer Art also, Sprechen als Marathonlauf mit der Souffleuse als Bühnenfigur, die notwendig ist bei diesen langen antialogischen Textblöcken, weil sie keine dramatische Logik aufweisen. Präzise Signale schicken die Sprecher an die Souffleuse, wenn sie fühlen, dass der Redefluss gleich versiegen wird – ein als Komma benutztes Scheiße zum Beispiel.¹⁴⁸

Diederichsen macht darauf aufmerksam, dass in dieser Form des Sprechens den DarstellerInnen eine gewisse Wahlfreiheit im Umgang mit dem Sprechtext gegeben wird.

Mal kippt dieser Ton in die eine, mal in die andere Richtung: Ein Schauspieler hat sich dann doch entschieden, hier zunächst mal Protest verstehen zu wollen, dann wird er aber selber vom Mitvollziehen so gefangen genommen, dass sich die Ahas und Jagenaus sich wie ein Mantra im ganzen Körper ausbreiten. Genauso wie das kollektive Kreischen oder Brüllen von „SCHEISSE“ oder „DU FICKSAU“, das entweder im Drehbuch steht oder punktgenau improvisiert werden muss, weil es sowieso immer passt und außerdem dazu dient, die Souffleure auf aktuelle Krisen aufmerksam zu machen.¹⁴⁹

Im Hinblick auf die Sprachkunst Polleschs liefert Wirth eine präzise Beobachtung, die auch darauf abzielt, den literarischen Gehalt der Texte herauszustreichen, was im Zusammenhang mit dem vor allem als Inszenierungskünstler wahrgenommenen Pollesch selten genug passiert:

Er hat eine einprägsame Sprache erfunden, deren Metaphorik von der internationalen computer lingua und deutschem Soziologenjargon kommt. Amerikanismen werden auf kongeniale Weise übertragen oder verdeutscht und erfindungsreich in Neologismen verwandelt. Obwohl als Bühnensprache erfunden und teilweise im Probenprozess entwickelt, ist Polleschs Sprache eine eigenartige Dichtung, die verdient, als literarischer Text analysiert zu werden.¹⁵⁰

Als beispielhaft für Wirths Beschreibung der sprachlichen Eigenarten sei hier eine Stelle aus den world wide web – slums zitiert:

Gong Titelbaum: [...] Frank Olyphant arbeitet am Highend der Hochtechnologie und dreht DNS-Chips in die Kamera, weil die Medien die so gerne sehn, oder sie drehn sich in seinem notebook.

[...]

Ostern Weihnachten: Und du gehst homeshoppen auf dieser shopping-Meile in deinem Bett und wirfst Stöckchen in Suchmaschinen.

¹⁴⁸ Wirth, Andrzej: René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer, S. 127.

¹⁴⁹ Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 59.

¹⁵⁰ Wirth, Andrzej: René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer, S. 127.

[...]

Drahos Kuba: Du suchst dieses Buch irgendwo im Netz, oder diese Platte und irgendeine Suchmaschine bringt dich in ein KAUFHOUSE.¹⁵¹

In der „Prater-Saga“ erreicht diese Wortschöpfungsarbeit und Kontrapunktierung auch Südamerika und Afrika:

Sugamamie: [...] Der erste Teil dieser Saga über eine Stadt ohne greifbare Eigenschaften und ihre Voodoothek. Über Ungeheuer und okkulte Ökonomien. [...]

Bigman: [...] Das hier ist eine Stadt, der einfach die Bilder fehlen von sich. Und die schnelllebig und lokal organisierte Videokultur verknüpft video- und voodooartig die globalisierte urbane Landschaft mit okkulten Ökonomien.¹⁵²

Ein weiteres Kennzeichen der Sprache in den Arbeiten Polleschs ergibt sich aus dem geradezu inflationären Gebrauch von Vokabeln der Ungenauigkeit oder Unbestimmtheit. „Irgendwie“, „vielleicht“, ein nachgeschobenes „oder so“ erzeugen fortwährend Stellen der Unbestimmtheit, die den durch den komplizierten und temporeichen Redefluss ohnehin schon virulenten Zustand der Verwirrung der (vermeintlichen) Figuren noch verstärken und auch auf diese Weise Komik erzeugen.

Auch in diesem Kontext seien zwei Stellen aus den „www – slums“ beispielhaft ins Feld geführt:

Drahos Kuba: Da passiert doch wenigstens was, Zusammenbruch oder so was. [...] Da campen Leute, die bei ihren Jobs schlafen und denken, es GÄBE IRGENDWAS ZU TUN, ARBEIT ODER SO WAS.

[...]

Frank Olyphant: Die Ökonomie ist Zusammenbruchsraum. Aber irgendwie wird sie mit Hilfe einer virtuellen Gegenwelt oder globalen Dorf wegsimuliert.

[...]

Ostern Weihnachten: Und irgendwie sieht es so aus, als würde es florieren. Aber irgendwie empfindest du das globale Dorf als einen slum.¹⁵³

Und in einem anderen Inszenierungstext:

Heidi Hoh: Das ist mir AUCH KLAR! Dass es da einen Unterschied gibt zwischen Wellenreiten und diesen SCHEISSMIETWAGEN, das ist mir auch klar. O GOTT!

¹⁵¹ Pollesch, René: Soaps sehen nur live richtig gut aus. In: ders.: www – slums, S. 107-151, hier S.108-109.

¹⁵² Ders.: Prater-Saga I. 1000 Dämonen wünschen dir den Tod. In: ders.: Prater-Saga, S. 41.

¹⁵³ Ders.: Hütten aus notebooks. In: ders.: www – slums, S. 152-184, hier S. 178.

DAS WAR MIR IRGENDWIE NICHT KLAR! ICH WOLLTE, DASS DAS ALLES IRGENDWIE MEIN LEBEN IST! ARBEITEN UND WELLENREITEN, ABER DAS IST ES IRGENDWIE NICHT.¹⁵⁴

Auch diese Momente der Unbestimmtheit fügen sich in die Diagnose Lyotards, dass es seit dem Eintritt in die Postmoderne mit all ihren Implikationen keine gesicherte Erkenntnis oder gar Wahrheit geben kann.

Welche Themen und Inhalte bei René Pollesch sprachlich bearbeitet, vernäht und verhandelt werden, wird noch zu zeigen sein. Zunächst soll aber noch der Aspekt der Körperlichkeit als Theaterzeichen beschrieben werden.

4. 2. 2. Körper(lichkeit)

Das Phänomen der unmittelbaren Körperlichkeit der SchauspielerInnen, das im klassischen Theater durch unscharfe und uneindeutige Kategorien wie Charisma oder Ausstrahlung gleichsam zu bändigen versucht wurde¹⁵⁵, macht Lehmann im Zusammenhang mit dem System der Postdramatik ausdrücklich stark. Die Bedeutungsverschiebung in Hinblick auf die körperliche Präsenz der DarstellerInnen tritt für ihn dann ein,

wenn es im postdramatischen Theater zu extremen Ausprägungen von unmittelbar sich aufdrängender, oft erschreckender Körperlichkeit kommt. Nicht als Träger von Sinn, sondern in seiner Physis und Gestikulation wird der Körper zum Zentrum. Das zentrale Theaterzeichen, der Körper des Schauspielers, verweigert den Signifikantendienst.¹⁵⁶

Bei Pollesch wird dieser Idee in verschiedenster Hinsicht Rechnung getragen. So lässt er beispielsweise in „Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter“, 2003 (in unterschiedlichen Varianten) im Berliner Prater zu sehen, seine SchauspielerInnen in deren Körperlichkeit geradezu auf das Publikum los.

Der mit herumliegenden Kissen und Bürossesseln ausgestaffierte Zuschauerraum ist durch einfache Tücher zunächst in einzelne Segmente unterteilt, die ungefähr fünf bis sechs Zusehern Platz bieten. Die ersten Szenen des Stückes werden aus einer Zelle, in der sich die DarstellerInnen befinden, mittels Videoaufzeichnung und gleichzeitiger Übertragung auf

¹⁵⁴ Pollesch, René: Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr. In: ders.: www – slums, S. 29-102, hier S. 38.

¹⁵⁵ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 163.

¹⁵⁶ Ebd.

installierte Fernsehgeräte in jedes andere Segment übertragen. Nachdem die Tücher fallen, wird zunächst eine Bühne bespielt. Im Laufe des Stücks mischt sich das Ensemble geradewegs unter das Publikum. Da von vornherein eine etwaige Sitzordnung unterwandert ist, wirkt die Körperlichkeit der Schauspieler in diesem Kontext besonders intensiv, weil der Zuschauer einerseits den Körpern so nahe ist, dass er von ihnen zuweilen berührt wird, sie sogar riecht und sich gleichzeitig aufgefordert fühlt, diesen Körpern auszuweichen, also sich im weitesten Sinne auch am „Spiel“ zu beteiligen. René Pollesch vollbringt es auf diese Weise beispielhaft, eine kunstvolle und spielerische Entsprechung auf die postdramatische Forderung nach körperlicher Präsenz zu liefern.

Ein weiteres Moment, in dem einem innovativen Umgang mit dem Phänomen der Körperlichkeit Rechnung getragen wird, ist das oftmalige Stolpern und Stürzen der DarstellerInnen. Was dieses slapstickhafte Element in den Kontext zu den Gedanken Lehmanns stellt, ist die völlige Zusammenhanglosigkeit zum übrigen Bühnengeschehen. So torkeln und fallen beispielsweise in dem im Wiener Akademietheater 2008 uraufgeführten Stück „Fantasma“ sämtliche DarstellerInnen ohne jeden Grund oder ohne jeden Bedeutungszusammenhang über ein paar Stufen von der Bühne in Richtung des Zuschauerraums. Auch die Hintergrundmusik aus dem Hollywood-Blockbuster „Der Fluch der Karibik“ wirkt gleichsam kausal deplaziert. Mit Lehmann gesprochen stürzen die SchauspielerInnen lediglich, um ihren Körper in seiner ganzen Gefordertheit und auch Gefährdetheit auszustellen und nicht, um etwas zu erzählen oder zu repräsentieren.

In diesem Kontext werden andererseits auch Argumente ins Feld geführt, die sich gegen die Möglichkeit einer Ablösung von Körperlichkeit und gleichzeitiger Repräsentationsfunktion wenden. So meint etwa Martin Esslin, dass „[die] als Sinnverweigerung und Entpersonalisierung sich darstellende Tendenz [...] auf dem Theater nicht konsequent vorwärtsgetrieben werden [kann]. Es wird ja [...] von Menschen gespielt. Das Material trotz der Entpersonalisierung.“¹⁵⁷

Dagegen kann in Hinblick auf das Phänomen von Ikonizität diagnostiziert werden, dass die Körper bei Pollesch als Theaterzeichen „weitgehend desemantisiert und [...] als Zeichen dekonstruiert“¹⁵⁸ erscheinen.

¹⁵⁷ Esslin, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989, S. 57.

¹⁵⁸ Fischer-Lichte, Erika: Die semiotische Differenz: Körper und Sprache auf dem Theater. Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: Dramatische und theatralische Kommunikation. Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Hg. von Herta Schmidt und Jurij Striedter. Tübingen: Forum Modernes Theater 8 1992, S. 123-140, hier S. 136.

Auch Gerda Poschmann schlägt in diese Kerbe:

Postmodernes Theater hebt also auf der Suche nach einer theatralen Universalsprache durch konsequente Desemantisierung von Körper *und* Sprache die „semiotische Differenz“ zwischen Körper und Sprache auf, von welcher das bürgerliche Illusionstheater geprägt ist, und die das avantgardistische Theater lediglich umbewertet. Die Dominanz von Sprache oder Körper auf dem Theater ist heute nicht mehr gleichzusetzen mit der Dominanz symbolischer und ikonischer Zeichen.¹⁵⁹

Tatsächlich scheint der Körper der DarstellerInnen in postdramatischen Zusammenhängen, wenn auch nicht gerade dekonstruiert, so doch zumindest im radikalen Sinn seiner Repräsentationsfunktion enthoben zu sein.

4. 2. 3. Inhalte

Nachdem schon verhandelt wurde, in welcher Weise sich René Pollesch spezifischen Themen zuwendet und was für eine bestimmende Rolle der persönliche Bezug sowohl zu seinem eigenen als auch zum Leben der SchauspielerInnen einnimmt, soll an dieser Stelle in Erfahrung gebracht werden, welche Inhalte innerhalb der Probenarbeit gleichsam auf ihre Kompatibilität mit dem Ensemble hin untersucht werden.

Es handelt sich zunächst in erster Linie um theoretische Probleme, die vornehmlich innerhalb der gegenwartsnahen und gegenwärtigen Philosophie zu verorten sind, die zum Teil aber auch aus völlig anderen Wissenschaftsfeldern stammen können. Diederichsen macht darauf aufmerksam, dass es sich nur selten um die populärsten und bekanntesten Theorien handelt: „Das Material stammt in der Regel aus am Rande des akademischen Mainstreams in Kunst- und Gegenkulturverlagen publizierten Quellen.“¹⁶⁰ Auch der Hinweis, dass „oft [...] nur deren Headlines und prägnanteste Neologismen abgezapft und in neue transparente Sinnfolder gesteckt [werden]“¹⁶¹, ist völlig richtig beobachtet. Auch Pollesch selbst äußert sich dahingehend: „Die Philosophen und Theoretiker, die wir gerade lesen, Giorgio Agamben, Slavoj Žižek und Boris Groys, beschäftigen sich tatsächlich immer wieder

¹⁵⁹ Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext, S. 32.

¹⁶⁰ Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 58.

¹⁶¹ Ebd.

mit Problemen, die vom landläufigen Konsens sehr schnell als »kleines Problem« oder als Witz behandelt und neutralisiert werden können.¹⁶²

Viele Inszenierungen Polleschs durchzieht vornehmlich ein thesenhafter Gedanke, manchmal wird auch nur ein einzelner Begriff untersucht oder verhandelt. Beispielhaft kann an dieser Stelle eine These fungieren, die Boris Groys in seinem Buch „Das kommunistische Postskriptum“¹⁶³ aufstellt und die in Polleschs Stück „Fantasma“ in exzessiver Art und Weise bearbeitet wird.

„Warum haben eigentlich die kommunistischen Führungen Chinas und der Sowjetunion entschieden, den Kommunismus zu beenden und sich am Aufbau des Kapitalismus zu beteiligen?“¹⁶⁴ – das ist die zentrale Fragestellung und Groys argumentiert, dass sich nur eine kommunistische Gesellschaft überhaupt politisch entscheiden kann, weil ihr im Gegensatz zum kapitalistischen System eine Sprache gegeben ist. Im Kapitalismus werde jede Aussage lediglich auf ihren Warenwert hin aufgefasst und bewertet. Pollesch führt diesen Gedanken in einem Gespräch mit Sebastian Huber weiter aus:

Im Kapitalismus ist das herrschende Medium das Geld – jede Position, jede Meinung, jeder Satz wird auf den möglichen ökonomischen Erfolg oder Misserfolg hin überprüft. [...] Im Gegensatz dazu ist im Kommunismus jede Ware eine Aussage, weil in der Planwirtschaft jede Produktionsentscheidung von politischen Gremien getroffen wird. So wird im Kommunismus jede Ware auf ihre politische „Richtigkeit“ geprüft, während im Kapitalismus Aussagen nicht mehr auf ihre Inhalte, sondern nur auf ihre ökonomische Verwertbarkeit geprüft werden.¹⁶⁵

Anhand dieser These bearbeitet Pollesch nun seinen eigenen Alltag beziehungsweise den seiner DarstellerInnen.

Sie [die Inhalte] werden einfach nicht mehr – so interpretieren wir das – gehört. Und das ist ein Problem, auf das man im Theater tatsächlich stößt: Werden die Inhalte, die man versucht zu vermitteln, überhaupt gehört? Ist es nicht so, dass sie von einem bürgerlichen Theaterpublikum sofort auf Erfolg oder Misserfolg hin überprüft werden, dass sie reine Geste werden, dass jede Äußerung, auch die von Herrn Groys über die chinesische Führung, sofort als Witz oder als Ironie oder, wo es um Humanismus geht, als Zynismus neutralisiert werden?¹⁶⁶

¹⁶² Pollesch, René: Programmheft Burgtheater GesmbH, Wien: Fantasma. Heft 186. Spielzeit 2008/2009. Das Gespräch zwischen René Pollesch und Sebastian Huber ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft, S. 5.

¹⁶³ Groys, Boris: Das kommunistische Postskriptum. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

¹⁶⁴ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Fantasma, S. 4.

¹⁶⁵ Ebd. S. 5.

¹⁶⁶ Ebd.

In der künstlerischen Umsetzung antizipiert Pollesch nun eine Denkfigur, für die Groys den Begriff der Metanoia verwendet. Damit wird ein wechselhaftes, ein paradoxales Denken bezeichnet¹⁶⁷, das Pollesch gleichermaßen seinen SchauspielerInnen abverlangt als auch formal umsetzt. „[Es] geht [darum], wechselhaft zu denken. Also nicht formallogisch, moralisch und psychologisch, unter dem Zwang von Kohärenz, zur in sich geschlossenen Argumentation, sondern paradox.“¹⁶⁸ Das ist eine so anspruchsvolle wie elegante Erklärung für die formale Strategie und den spezifischen Themenumgang, die dieser Inszenierung eingeschrieben wurden. Es bestätigt sich weiters, dass im Theaterschaffen Polleschs die Seite des Rezipienten ebenso aufgefordert ist, sich etwaigen Paradoxien und Aporien zu stellen.

Pollesch wirkt in einer ganz bestimmten Weise intellektuell sozialisiert. Der Kulturjournalist Diederichsen charakterisiert die Denkschulen, die jener offensichtlich sehr aufmerksam durchwandert hat, folgendermaßen:

[Es] muss ihm das passiert sein, was so vielen passiert ist, die aus der Generation stammen, die etwas älter ist als die der Pop-Literatur: der Theorie- und Sachbuchboom, der die in den Sechzigern und frühen Siebzigern Geborenen in den späten Achtzigern und Neunzigern so geprägt hat. Man las keine Belletristik mehr in den Jahren um die 89er-Ereignisse, man las Theorie, man hatte Begriffe als Helden, man wurde selber Theoriematerial.¹⁶⁹

Im Hinblick auf die verarbeitete Fachliteratur kann getrost behauptet werden, dass es sich um Texte handelt, „die in einem Milieu gelesen werden, das man gerne das avanciertere innerhalb der in Pollesch-Stücken aufgerufenen größeren gesellschaftlichen Schicht nennen kann, der Schicht der kulturellen, Symbole verarbeitenden westlichen Mittelklasse und ihren Randgebieten, Neben- und Subkulturen.“¹⁷⁰

Erhellend ist auch Diederichsens Beobachtung, dass „[d]iese in Studenten- und Aktivistenkreisen gelesenen theoretischen Texte [...] ja einen gewissen Ruhm besonderer Art [haben]. Sie sind ganz offensichtlich nicht allein deswegen bekannt, weil sie auf irgendwelchen Seminarplänen stehen, sondern weil sie [...] auch gelesen werden, um eigene Probleme und Fragen des Selbstbildes zu lösen oder formulieren zu können.“¹⁷¹

¹⁶⁷ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Fantasma, S. 7.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 61.

¹⁷⁰ Ders.: Maggies Agentur, S. 13.

¹⁷¹ Ebd.

Im selben Essay findet Diederichsen noch deutlichere Worte und trifft damit auch einen (politischen) Nerv in der Gesamtkonzeption des Theaterschaffens Polleschs: die grundlegende Problematik der eigenen Lebens- und Arbeitsverhältnisse, ihrer Bedingungen und Relationen und die damit verbundene Schwierigkeit einer realistischen Verortung der eigenen Biographie.

Es gibt zwischen der [...] notwendig verlogenen Sprache des Subalternen und der erzwungen geständnisfrohen, ehrlichkeitsekstatischen Angestelltensprache nur ein Drittes, zu dem die Pollesch-Sprecher fliehen können, das ihnen die Perspektive auf ihr eigenes Sprechen, auf die Beschreibung ihrer Katastrophen und die Unmöglichkeit sie in den Begriffen ihrer Erfahrung zu verstehen, ermöglicht: die ganz fremde und ganz künstliche Sprache akademischer Texte.¹⁷²

Das Material ist naturgemäß völlig überbordend: Feminismus, Gender- und Queertheorie, kritischer Urbanismus, Theorien zur Erlebnis- und Dienstleistungsgesellschaft, die neuen Medien und Technologien (und vor allem die damit verbundenen neuartigen Anforderungen an den Menschen), Rassismustheorien, Phänomenologie und Erkenntnisphilosophie, Untersuchungen moderner Arbeitsverhältnisse, Cultural Studies und Diskursanalyse sind nur einige der von Pollesch aufgegriffenen und bearbeiteten Forschungsfelder. Einige der bedeutendsten Vertreter, deren Thesen und Theorien Pollesch explizit in seine Texte einfließen hat lassen, sind Judith Butler, Mike Davis, Giorgio Agamben, Boris Groys, Donna Haraway, Slavoj Žižek oder etwa auch Angela McRobbie. Auch die gegenwartsnahe französische Philosophie mit Denkern wie Foucault, Derrida, Deleuze und natürlich Lyotard scheint gleichsam als Diskursbasis für viele künstlerische Auseinandersetzungen zu fungieren.

Eine weitere gewichtige inhaltliche Dimension erschließt Pollesch über die Bearbeitung der eigenen Herangehensweise. In einem Gespräch für das Programmheft zu „Fantasma“ bezieht er dahingehend eindeutige Stellung:

Man hat uns immer wieder Selbstbezüglichkeit vorgeworfen, es wurde gesagt, ihr könnt doch nicht dauernd Stücke über das Theater machen. Aber darum geht es gar nicht, sondern das Theater muss ja, genau wie die bildende Kunst, daran gehen, ernsthaft die Institution, den Betrieb zum Thema zu machen. Man kann nicht immer so tun, als hätten diese Bedingungen keine Auswirkungen auf das, was auf der Bühne stattfindet und wie es aufgenommen wird.¹⁷³

¹⁷² Diederichsen, Diederich: Maggies Agentur, S. 12-13.

¹⁷³ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Fantasma, S. 15.

Dieses Zitat enthält ein zentrales Moment für die inhaltliche Gestaltung der Stücke und eröffnet auch die Dimension des latent Politischen im Theaterschaffen Polleschs. „Im Kern meiner Arbeit weise ich Theaterkonzepte zurück, die so tun, als könne man heutige gesellschaftliche Konflikte mittels Individualisierung auf der Bühne verarbeiten.“¹⁷⁴ Und im selben Gespräch bemerkt Pollesch auch: „Ich denke nicht, dass wir noch an Darstellungen autonom handelnder Subjekte festhalten können, wenn unsere Lebens- und Arbeitsverhältnisse ganz anders aussehen und Autonomie nur kontrolliert zu haben ist. Die Kontrolle ist das eigentliche Thema für mich.“¹⁷⁵

In diesem Zusammenhang erhellt sich auch, warum die SchauspielerInnen in so intensiver Art und Weise in den Prozess der Texterstellung miteinbezogen werden. René Pollesch lehnt das tradierte Prinzip dramatischer Repräsentation kategorisch ab. „Das wäre eine Revolution, wenn sich die Theater plötzlich um Alltag kümmern und nicht mehr um Alltagsrepräsentation“¹⁷⁶, so Pollesch wörtlich. Diese Intention bezieht sich gleichermaßen auf Aufführungspraxis wie auf Stoffwahl, weil Pollesch die herkömmliche Vorgehensweise auch gleichsam als Gefahr verortet, durch die das Theater vollständig zum Museum herabgesetzt wird und folglich mit der Lebenswirklichkeit der Menschen per definitionem nichts mehr gemein haben kann. Anstelle der Repräsentationskategorie setzt er eben auf den persönlichen Bezug aller Beteiligten. In einem Interview wird Pollesch in Bezug auf die Stoffwahl sehr deutlich:

Cornelia Niedermeier: Sollen die Klassiker Ihrer Meinung nach ganz aus den Spielplänen verschwinden?

René Pollesch: Sie existieren ja als Texte, können jederzeit gelesen werden. Die Frage aber ist, was bedeuten sie auf der Bühne? Der Theaterkritiker Peter Iden hat nach dem 11. 9. gesagt, was man jetzt machen müsse, seien die alten Griechen. Da frage ich mich: Was ist mit dem Mann los? Das ist doch der totale Wirklichkeitsverlust. Um darüber nachzudenken, was am 11. 9. passiert ist, muss er sich einen 2000 Jahre alten Text ansehen, weil nur da, vermutet er, findet er die Wahrheit. Das ist doch ein absolutes Drücken vor dem, was tatsächlich passiert ist. Darüber nicht nachdenken zu wollen. Und dem Theater noch den Auftrag geben, nicht darüber nachzudenken. Sondern bei dem Museumsgedanken ganz von vorn anzufangen.¹⁷⁷

¹⁷⁴ Pollesch, René: *www – slums*, S. 342.

¹⁷⁵ Ebd.

¹⁷⁶ Ders.: *Was es bedeutet, kein Material zu sein*, S. 27.

¹⁷⁷ Niedermeier, Cornelia: *Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater*, befragt von Cornelia Niedermeier. In: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke. Texte. Interviews*, S. 313-318, hier S. 317.

Theater als Museum steht Pollesch demnach jedenfalls eindeutig und dezidiert nicht im Sinn. Trotz des anspruchsvollen und zum Teil auch skurril anmutenden Theoriematerials – in „Fantasma“ wird beispielsweise ein 1922 erschienenes Manifest der Biokosmisten-Immortalisten, „einer politischen Gruppierung, die aus dem Milieu des russischen Anarchismus entstanden war“¹⁷⁸, verhandelt – verlieren Polleschs Theaterarbeiten die jeweils eigenen Lebensverhältnisse scheinbar niemals aus den Augen.

In diesem Zusammenhang macht Lehmann darauf aufmerksam, dass „im postdramatischen Theater des Realen nicht die Behauptung des Realen an sich die Pointe darstellt (wie in den Sensationsprodukten der Pornoindustrie), sondern die Verunsicherung durch die *Unentscheidbarkeit*, ob man es mit Realität oder Fiktion zu tun hat. Von dieser Ambiguität geht die theatrale Wirkung [...] aus.“¹⁷⁹

Wenn nun beispielsweise Sophie Rois in „Häuser gegen Etuis“ schreiend und in voller Rage eine Schauspielkollegin bedroht, sie an die Wand zu spielen oder Christine Groß in „Tod eines Praktikanten“ feststellt, dass die erzählte Geschichte mit Sicherheit gerade jetzt an der Wirklichkeit vorbei geht¹⁸⁰, ergeben sich für den Rezipienten – mit Lehmann gesprochen – unentscheidbare Möglichkeiten des Verstehens oder Erkennens. Diese Unentscheidbarkeit manifestiert sich einfach darin, dass die Option eröffnet wird, gleichsam über die Bühne hinaus zu denken und es fällt – um bei einem der angesprochenen Beispiele zu bleiben – nicht schwer, sich angesichts der charmanten Egozentrik einer Sophie Rois vorstellen zu können, dass die von ihr formulierte Drohung den Rahmen einer fiktionalen Bühnenwelt, also des inneren Kommunikationssystems, hinter sich lassen könnte und tatsächlich die persönliche Lebenswirklichkeit der Rois betrifft, ihr die Formulierung womöglich gar herausgerutscht ist. Das alles hat mit der tradierten Idee des klassischen Dramas, die einen einheitlichen Bühnenkosmos anstrebte und ein geschlossenes, fiktives System zu etablieren suchte, nichts mehr gemein.

Bei René Pollesch scheint sich ein Gedanke Jan Mukarovskýs in seiner ganzen Tragweite zu bestätigen – die Erkenntnis, dass „es keine feste Grenze zwischen dem ästhetischen und außerästhetischen Bereich gibt.“¹⁸¹

Ein weiteres inhaltliches Merkmal, das sich wie ein roter Faden durch die Theaterarbeiten René Polleschs zieht, ergibt sich auch aus dem montagehaften Einsatz von

¹⁷⁸ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Fantasma, S. 29.

¹⁷⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 173.

¹⁸⁰ Vgl. Pollesch, René: Tod eines Praktikanten. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 121-170, hier S. 123.

¹⁸¹ Mukarovský, Jan: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970, S. 12.

Filmmaterialien, einzelnen Musikeinspielungen und vorgetragenen Gesangsstücken, humoristischen Einlagen, ebenso wie tänzerischen Kurzszenen oder gar Turnübungen (so gesehen bei Martin Wuttke in „Fantasma“), die nur selten oder peripher in einem Zusammenhang mit der Gesamtinszenierung stehen, die also keineswegs so etwas wie einen narrativen Vorgang begleiten, sondern vielmehr völlig eigenständig in Szene gesetzt zu sein scheinen. Pollesch wählt in den schriftlichen Fassungen seiner Stücke für diese Einlagen die Bezeichnung „Clip“. Dieser Begriff wird üblicherweise mit Musikvideos (die etwa auf MTV zu sehen sind) assoziiert, scheint aber trotzdem stimmig, weil er zum einen der Kurzweiligkeit dieser Szenerien Rechnung trägt und zum anderen das Naheverhältnis zu Fernsehformaten oder anderen Erscheinungen der Populärkultur im Sinne eines künstlerischen Aufgreifens unterstreicht. Pollesch scheint eine spielerische, geradezu kindliche Freude an diesen Einlagen zu haben. „Die Clips entwickeln sich absolut aus dem Zufall heraus. Mit wenig Ehrgeiz. Eine Form von Entspannung. Die Sachen entstehen immer einfacher. Sie entstehen einfach. Und je unschärfer sie sind, desto größer ihr Zauber.“¹⁸²

Zwangsläufig fühlt man sich in diesen Zusammenhängen auch an eine filmische Schnitttechnik erinnert, was den zuvor formulierten Eindruck des Naheverhältnisses zu Fernsehformaten noch verstärkt und bestätigt. Lehmann spricht von „am Fernseh-Stil geschulten Texten von René Pollesch.“¹⁸³ Überhaupt diagnostiziert Hans-Thies Lehmann seit den 80er und 90er Jahren ganz allgemein eine Tendenz der jüngeren Generation an Theaterschaffenden zu Zitat und Montage, wobei nicht davor zurückgeschreckt wird, auch Material aus dem kulturell so verwahrlosten Feld der Fernsehunterhaltung aufzugreifen.¹⁸⁴

Diese auffallende Spielart postdramatischen Theaters findet ihre Inspiration häufig in den Mustern der Fernseh- und Filmunterhaltung, bezieht sich ohne Ansehen des Niveaus auf Splatter Movies, Harald Schmidt, Werbung, Disko-Musik und klassisches Bildungsgut [...]. Kaum je wird man hier dramatische Handlungen finden, eher schon spielerische Imitationen von Szenen und Konstellationen aus Kriminalromanen, Fernsehserien oder Filmen. [...] Das Theater spiegelt den Zerfall der Erfahrung in winzige Zeitstückchen und Reize ebenso wieder wie das Überwiegen medial vermittelter Erfahrung.¹⁸⁵

Das berührt einen der interessantesten und amüsantesten Aspekte der Inszenierungen Polleschs. Der Einsatz anspruchsloser, aber trotzdem vertrauter Fragmente der Populärkultur,

¹⁸² Niedermeier, Cornelia: Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt, S. 318.

¹⁸³ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 212.

¹⁸⁴ Vgl. ebd. S. 214.

¹⁸⁵ Ebd.S. 214-215.

entfaltet in seiner veränderten Kontextualisierung völlig ungeahnte Potentiale. Die schwungvolle Titelmusik aus „Der Fluch der Karibik“ (in „Fantasma“) oder etwa eine wahnwitzige Collage aus Britney Spears Kommerznervtötern „... Baby one more time“ und „Oops! ... I did it again“ (in „Smarthouse 1 & 2“) können an dieser Stelle als Beispiele fungieren.

Auch die künstlerische Engführung so bekannter und auch unterschiedlicher filmischer Werke wie der Fernsehserie „Hallo – Hotel Sacher ... Portier“, „Der Nachtportier“ von Liliana Cavanis und dem Film „Opening Night“ im Stück „Hallo Hotel ...!“¹⁸⁶, das 2004 im Kasino des Wiener Burgtheater gegeben wurde, ist signifikant für das Vorgehen Polleschs. In der kreativen Umsetzung der Materialien verbinden sich völlig heterogene Elemente miteinander. Der Portier des Hotel Sacher (aus der populären Fernsehserie mit Fritz Eckhardt aus den 70ern) changiert mit der Figur des Wiener Hotelangestellten aus „Der Nachtportier“. Dieser wiederum wird in dem italienischen Film aus dem Jahre 1974 von einer Holocaustüberlebenden (dargestellt von Charlotte Rampling) als ihr ehemaliger Peiniger erkannt, mit dem sie eine sadomasochistische Beziehung eingeht. Scheinbar Unverbindbares wird bei Pollesch aller Widerstände zum Trotz miteinander verwoben – die Berufsbezeichnung des Portiers als einzige und unwesentliche Schnittmenge scheint bereits auszureichen.

„Boogie Nights“, ein Film von Paul Thomas Anderson aus dem Jahre 1997 (in „Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter“) dient in diesem Zusammenhang als ein weiteres unter unzähligen möglichen Anschauungsbeispielen, auf die Pollesch zurückgreift. Der Film, der die Produktionsbedingungen der Pornoindustrie behandelt, fungiert in dieser Inszenierung als Material zur Verhandlung körperpolitischer Diskurse. In „Das purpurne Muttermal“ wird auf nicht weniger als sechs Filme Bezug genommen¹⁸⁶, die innerhalb der vorliegenden Arbeit im Rahmen der Stückanalyse auch noch aufzuarbeiten sein werden.

Pollesch scheint ein außergewöhnliches Sensorium dafür entwickelt zu haben, welche Pointen, Slogans, Musikstücke oder auch narrative Strukturen in das kollektive Gedächtnis seines potentiellen Publikums Einzug gefunden haben, denn sonst würde seine formale Strategie der Neukontextualisierung und Brechung von Erwartungshaltungen nicht auf eine so hervorragende Art und Weise funktionieren.

¹⁸⁶ Vgl. Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 24.

Meyer-Gosau beschreibt diese künstlerische Vorgehensweise folgendermaßen: „[E]rst der Appell an die Rezeptionsgewohnheit, dann halsbrecherische Konfrontation mit dazu querstehenden Inhalten, schließlich die Bestätigung und Aufhebung des Gegensatzpaars in einem Amalgam, das etwas Drittes, Neues, Selbständiges bildet.“¹⁸⁷ Die Inhalte stehen in Hinblick auf die gewählten Formen unter anderem auch deswegen quer, weil sie sich auf völlig konträren Ebenen des qualitativen Anspruchs befinden - hochkomplexe philosophische Thesen werden beispielsweise im Format billigster Fernsehunterhaltung präsentiert. Und genau an dieser Stelle entsteht auch eine Spielart der den Pollesch-Inszenierungen eingeschriebenen Komik, die unter dem Begriff Kontrapunktierung gefasst werden könnte. Das bedeutet jedoch keinesfalls, dass das Feld der zitierten Versatzstücke aus unterschiedlichsten Medien sich durchgehend auf anspruchsloses Material bezieht – im Gegenteil scheint Pollesch gerade im Bezug auf den Film in vielen Fällen ein Auge für Qualität zu haben – , aber eben auch.

4. 3. Pollesch und die drei Absolutismen des klassischen Dramas

Im Folgenden sollen die bisher erarbeiteten Thesen zu den Absolutismen von Gegenwart, Dialog und Handlung im Hinblick auf ihre Gültigkeit im Zusammenhang mit der konkreten Theaterarbeit René Polleschs untersucht werden.

Hans-Thies Lehmann führt in seinen Ausführungen zu den Merkmalen postdramatischen Theaters die Begrifflichkeiten von Parataxis und Simultaneität ins Feld. Parataxis erklärt Lehmann folgendermaßen:

Ein durchgängiges Prinzip des postdramatischen Theaters ist die Enthierarchisierung der Theaterrmittel. Diese non-hierarchische Struktur widerspricht eklatant der Tradition, die zur Vermeidung von Verwirrung und zur Herstellung von Harmonie und Verständlichkeit eine hypotaktische, die Über- und Unterordnung der Elemente regelnde Verknüpfungsweise bevorzugte. Bei der *Parataxis* im postdramatischen Theater werden die Elemente nicht in eindeutiger Weise verknüpft.¹⁸⁸

Dieser Begriff der Parataxis kann im Kontext mit dem Theaterschaffen Polleschs besonders fruchtbar gemacht werden. Beispielsweise werden durch das ungeheure Tempo der Rede sowohl Sprecher und Text, als auch Text und Publikum in völlig anderer Weise als im

¹⁸⁷ Meyer-Gosau, Frauke: Ändere Dich, Situation! René Polleschs politisch-romantisches Projekt der „www - slums“. In: Pollesch, René: www – slums, S. 9-28, hier S. 18.

¹⁸⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 146-147.

traditionellen Drama miteinander verknüpft, was unter anderem die Sprengung der klassischen und absoluten Kategorie des Dialogs zur Folge hat. Auch die künstlerische Neukontextualisierung von Form und Inhalt wird in diesem Sinne wirksam. Die unausgesprochene Abmachung zwischen Werk und Rezeption im herkömmlichen Drama, also der klassische Konsens im Hinblick auf eine bestimmte Art von Verständlichkeit oder Lesbarkeit, wird angesichts der parataktischen Herangehensweise Polleschs unterwandert und letztlich aufgehoben, weil die einzelnen Inszenierungen nicht mehr über herkömmliche Wahrnehmungsparameter einzuholen sind. Nach Lehmann lässt sich im System der Postdramatik „immer wieder ein nicht-hierarchischer Zeichengebrauch konstatieren, der auf eine synästhetische Wahrnehmung zielt und im Gegensatz zur etablierten Hierarchie steht, an deren Spitze Sprache, Sprechweise und Gestik stehen und in der die visuellen Qualitäten wie architektonische Raumerfahrung, wenn sie ins Spiel kommen, als untergeordnete Aspekte figurieren.“¹⁸⁹

Auch in diesem Kontext wird das postdramatische Prinzip einer Öffnung zur Flächenhaftigkeit in Abgrenzung zu linearen Verläufen einer Inszenierung ablesbar. „Mit dem Verfahren der Parataxis geht einher die Simultaneität von Zeichen“¹⁹⁰, so Lehmann weiters.

Während das dramatische Theater eine Anordnung dergestalt vornimmt, daß von der Vielzahl der in jedem Moment einer Aufführung übermittelten Signale jeweils nur bestimmte herausgehoben sind und im Zentrum stehen, führt die parataktische Wertigkeit und Anordnung zur Erfahrung des Simultanen, das den Wahrnehmungsapparat häufig – und wie man hinzufügen muß: oft mit systematischer Absicht – überfordert.¹⁹¹

Unschwer zu verstehen, dass diese im vorhergehenden Zitat angesprochene Überforderung durch die Sprengung der tradierten Formen und somit der Verabschiedung der Absolutismen des klassischen Erzähltheaters vonstatten geht. In welcher Weise sich dieser Vorgang auf den einzelnen Ebenen der traditionellen Dramenkonzeption vollzieht, soll in den Folgekapiteln nachvollzogen werden. Grundsätzlich und erhellend kann vorab konstatiert werden, dass die Theaterarbeit René Polleschs eine „synästhetische Wahrnehmung“¹⁹² einfordert, die in den zu

¹⁸⁹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 147.

¹⁹⁰ Ebd. S. 149.

¹⁹¹ Ebd.

¹⁹² Ebd.S. 147.

beschreibenden Dimensionen von Gegenwart, Dialog und Handlung gleichermaßen zum Tragen kommt.

Exkurs: Synästhesie

Der Begriff Synästhesie stammt aus dem Griechischen und besteht aus dem Präfix syn- (mit, zusammen) und dem Substantiv aisthesis (Wahrnehmung, Empfindung). In der Übersetzung bedeutet Synästhesie also etwa „das zusammen Wahrgenommene“ oder „das Mitempfundene“. Von Synästhesie spricht man ganz allgemein, wenn ein Sinneseindruck von anderen Sinneseindrücken begleitet wird. Es wird zwischen angeborener oder echter, normaler oder abgeleiteter und künstlerischer Synästhesie unterschieden. Angeborene Synästhesie kommt relativ selten vor und mutet in ihren Erscheinungsformen auch entsprechend fremdartig an. Beispielsweise gibt es so genannte Farbenhörer, die also Farben sehen, sobald sie Stimmen oder Musik hören oder umgekehrt gibt es auch Synästhetiker, die Töne hören, sobald sie Bilder sehen. Bei angeborener Synästhesie werden also durch die Stimulierung einer Sinnesqualität eine oder mehrere andere Sinnesqualitäten wahrgenommen. Oft genügt es sogar, wenn sich Synästhetiker einen Sinneseindruck lediglich vorstellen, um einen anderen mit aufzurufen. Das geschieht wohlgerne unwillentlich und kann nicht unterdrückt werden. Für einen Synästhetiker selbst erscheint diese Koppelung der Sinne ganz selbstverständlich und bleibt meist ein Leben lang unverändert. Angeborene Synästhesie wird in der Psychologie und Medizin etwa seit Mitte des 19. Jahrhunderts erforscht und wurde lange Zeit als pathologischer Defekt eingestuft, als Krankheit des Gehirns. Gegenwärtig ist das nicht mehr der Fall und die moderne Hirnforschung tastet sich immer näher an das Phänomen der Synästhesie heran. Die genauen Ursachen bleiben aber trotz massiver Fortschritte im Bereich der Neurowissenschaften im Dunklen.¹⁹³

Die normale, schwache, abgeleitete oder metaphorische Synästhesie wiederum ist eine Disposition, über die wir grundsätzlich alle verfügen. Eine geheimnisumwitterte Aura scheint dieses Phänomen zu umspielen. Okkulte und esoterische Vorstellungen der Vereinigung aller Sinne tragen ebenso dazu bei wie der bewusstseinsweiternde Ruf halluzinogener Drogen. Ein „Rendezvous der Sinne“ verspricht allerdings auch schon die

¹⁹³ Vgl. Emrich, Hinderk M. u. a.: Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen. Mit Textdokumenten von dreizehn Synästhetikern. Stuttgart: Hirzel 2004.

Werbung für Schokolade oder Wellness-Hotels. Im Allgemeinen koppelt jeder Mensch Sinnesempfindungen miteinander – der gewichtige Unterschied zu echten Synästhetikern besteht aber darin, dass Normalsynästhetiker die zusätzlich zu einer Sinnesempfindung wahrgenommenen Begleitvorstellungen selten als real aufnehmen. Die kombinierten Wahrnehmungen bleiben Imagination. Sinneskombinationen, also synästhetische Verbindungen, können aber in denjenigen Zusammenhängen auf die alltägliche Erfahrung übertragen werden, in denen Synästhesie nicht als Synthese, als eine diffuse Vereinheitlichung oder Vermischung, sondern als wechselseitige Reibung und Verschiebung der Sinne verstanden wird – in jedes Sehen spielt ein Hören mit ein, in jedes Schmecken ein Riechen usw. Auch in der Alltagssprache verwenden wir ja häufig synästhetische Wendungen. Wir sprechen von kalten und warmen Farben, rauhen oder weichen Stimmen, klirrender Kälte oder etwa von einem schreienden Gelb. Oft sehen wir auch das, was wir hören, vor unserem inneren Auge. In jede Sinneswahrnehmung spielen demnach andere Sinne mit ein, um die volle Empfindung eines einzelnen Sinns zu ermöglichen.

In vielen Wirkungsfeldern der Künste kommt es zu einer besonderen Verfeinerung, Ausbildung und Intensivierung der in allen Menschen angelegten Synästhesie. Eindrucksvolle Werke, die in diesem Kontext sofort in den Sinn kommen, sind etwa „Der Schrei“ von Edward Munch oder Patrick Süßkinds Roman „Das Parfüm“. Auch gelten beispielsweise die Gedichte der Symbolisten als Ausdrucksform synästhetischer Wahrnehmung. Charles Baudelaire thematisiert in „Correspondances“, einem Gedicht aus der Lyriksammlung „Les fleurs du mal“ („Die Blumen des Bösen“) von 1857, den Zusammenklang (die Korrespondenz) der Sinne.

Wie weite Echos fern zusammenklingen
zu einem einz'gen feierlichen Schall,
tief wie die Nacht, die Klarheit und das All,
so Düfte, Farben, Klänge sich verschlingen.

Denn es gibt Düfte, frisch wie Kinderwangen,
süß wie Oboen, grün wie junges Laub.

Arthur Rimbaud verknüpfte 1883 in seinem Sonett „Voyelles“ bestimmte Vokale (wie der Titel schon sagt) und Farben miteinander.

A schwarz, E weiß, I rot, U grün, O blau: Vokale,
einst geb ich euren dunklen Ursprung wieder:

[...]
E Reinheit des Dampfs, der Rasereien,
Speer stolzer Gletscher, Weiß des Königs, Doldenwippen;
I, Purpurfarbe, Blutsturz, Lachen schöner Lippen
in jähem Zorne oder trunkenem Verzeihen.

Künstler haben die Strategien der Darstellung von Sinnesverknüpfungen schon immer im Sinne einer synästhetischen Kombinatorik zu nützen gewusst. Insbesondere in der Romantik wurden Utopien der Sinnesverschmelzungen entworfen. So heißt es in „Heinrich von Ofterdingen“ von Novalis beispielsweise, dass alle Sinne am Ende ein Sinn sind. Auch die Avantgarden des frühen 20. Jahrhunderts – Surrealismus, Expressionismus, Futurismus – erprobten Formen und Verfahren der Synästhesie. Im Bereich des Films haben, soviel sei in aller Kürze erwähnt, Michel Chion und Gilles Deleuze tiefgreifende und bedeutende Untersuchungen hinsichtlich synästhetischer Phänomene, vor allem in der Beziehung zwischen Ton und Bild, durchgeführt. David Lynch ist der Regisseur, der diese Theorien wahrscheinlich am eindrucksvollsten und intensivsten umgesetzt hat.

Nur folgerichtig, auch postdramatische Kunstwerke auf diese Zusammenhänge hin wahrzunehmen, denn gerade die Enthierarchisierung einzelner Theatermittel, allem voran die Ablösung des Sprechtextes als Dominante, bedienen zweifellos das Wirken synästhetischer Dynamiken. Auch das Zurücknehmen einer Erzählung, einer in sich stimmigen Fabel oder Geschichte in Richtung einer Gesamtwahrnehmung nicht linear angeordneter Situationen oder Effekte, scheint synästhetische Wahrnehmungsmuster zu fördern. In weiterer Folge ist die postdramatische Tendenz einer künstlerischen Praxis zwischen den Genres und Disziplinen, also die Antizipation einer Synthese aller Darstellungsmittel, als gleichsam synästhetische Ausrichtung oder Motivierung aufzufassen.

Auch René Pollesch weiß offensichtlich über Reiz und Rührung synästhetischer Effekte Bescheid, was sich beispielsweise innerhalb der so genannten Clips zeigt, in denen akustische und visuelle Elemente heillos auseinanderfallen und auf diese Weise ex negativo ungewohnte Sinnesverknüpfungen in das Bewusstsein gerückt werden. Während im Stück „Fantasma“ ausgiebig das Ende der kommunistischen Führung in China diskutiert wird, fahren monsterbestückte Geisterbahnwagen über die Bühne, ohne auch nur im Entferntesten etwas mit dem übrigen Geschehen zu tun zu haben. Der Zuschauer ist ob der humorvollen Kostümierung der Ungeheuer visuell so sehr beansprucht, dass er dem Sprechtext nur noch bruchstückhaft oder gar nicht mehr folgen kann.

Und auch ein anderer synästhetischer Aspekt zieht sich durch die Inszenierungen Polleschs: Die Dichte der Zeichen auf sprachlicher, Bühnenbildlicher und auch inhaltlicher Ebene veranlassen den Rezipienten nahezu durchgehend zur Aktivierung seines synästhetischen Potentials, um im Hinblick auf das Verstehen des Gebotenen zu retten, was zu retten ist.

4. 3. 1. Gegenwart

In der klassischen Dramenkonzeption wird dem Zuschauer für die Dauer einer Aufführung gleichsam ein Angebot im Sinne einer Identifikation gemacht, mittels derer er die Realzeit hinter sich lassen und sich vollständig in die vermeintliche Gegenwart der Bühnenhandlung einfühlen kann. Für Lehmann bedeutet die Überwindung dieser tradierten Form, dass im System der Postdramatik eine Verschmelzungszeit zwischen Zuschauern und Akteuren antizipiert und umgesetzt wird.¹⁹⁴ In Zusammenhang mit den Arbeiten von René Pollesch scheint dieser Anspruch in vielerlei Hinsicht radikal umgesetzt, aber auch erweitert.

Zunächst stellt sich ganz allgemein aufgrund der fehlenden narrativen Struktur kein Gefühl für eine, sich im inneren Kommunikationssystem, also innerhalb des Bühnengeschehens vollziehende Zeitspanne, ein. Polleschs Inszenierungen sind von einer auffallenden Kurzweiligkeit getragen, die sich vornehmlich aus dem formalen Strukturelement der Clips, der ungewöhnlichen Setzung von Schnitten und natürlich auch aus dem Tempo von Rede und Aktion ergibt.

Ein weiteres signifikantes Moment im Bezug auf einen postdramatischen Umgang mit der Dimension der Zeit ergibt sich in der Theaterarbeit Polleschs durch das Stilmittel der Repetition, das sich vornehmlich in den formalen Strategien von Loop und Permutation¹⁹⁵ manifestiert. „Kaum ein anderes Verfahren ist so „typisch“ für das postdramatische Theater wie die Wiederholung“¹⁹⁶, befindet Lehmann nachdrücklich und fügt an anderer Stelle hinzu, dass „in der aggressiven Repetition das Bedürfnis nach oberflächlichen Reizen [abgewiesen wird]. Statt Abwechslung, die die Zeit tots schlägt, Anstrengung des Sehens, die Zeit fühlbar macht.“¹⁹⁷ Eine von Zuschauern geteilte beziehungsweise gefühlte Zeit ist in diesem Zusammenhange keinesfalls als Identifikationsleistung einzuordnen. Im Gegenteil wird der

¹⁹⁴ Vgl. Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 327.

¹⁹⁵ Vgl. Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 61.

¹⁹⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 334.

¹⁹⁷ Ebd. S. 335.

Rezipient auf seine eigenen Möglichkeiten der Prioritätensetzung und Sinngebung zurückgeworfen. Er wird also eingebunden und Teil der von Lehmann postulierten „postdramatischen Zeitgemeinschaft.“¹⁹⁸ Die Repetition ist eine der möglichen Vorgehensweisen, um dieses Erlebnis hervorzurufen.

Werden Vorgänge in einem solchen Maße wiederholt, daß sie nicht mehr als Teil einer szenischen Architektur und als Struktur der Organisation erlebbar sind, so stellt sich für die überforderte Rezeption der Eindruck ein, sie seien sinnlos und redundant. Ihre Anmutung schlägt um in die eines „nicht endenwollenden“, unsynthetisierbaren, unkontrollierten und unkontrollierbaren Ablaufs. [...] Es geht nicht um die Bedeutung des wiederholten Geschehens, sondern die Bedeutung der wiederholten Wahrnehmung, nicht um das Wiederholte, sondern um die Wiederholung selbst. [...] [D]ie Zeitästhetik macht die Bühne zum Schauplatz einer Reflexion des Seh-Akts der Zuschauer.¹⁹⁹

Das Konzept der geteilten Zeit führt auch Andrzej Wirth ins Feld:

Sein [Polleschs] inszenatorischer Blick ist nicht zentral, sondern wandernd, und lädt die Zuschauer zu einem selektiven, dezentrierten Sehen ein. Deren Blick pendelt [...] und nimmt eine verblüffende Ähnlichkeit zwischen Zuschauer und Spieler wahr, die, insbesondere wenn sie [...] unter den Zuschauern agieren, leicht zu verwechseln sind. Ein Generationsagitpoptheater, das allen Anwesenden zu sagen scheint: TUA RES AGITUR.²⁰⁰

Auch das den Zuschauern weitestgehend (beispielsweise modisch) ähnelnde und demnach zwangsläufig ansprechende Erscheinungsbild der DarstellerInnen lädt zu einer Verschmelzungszeit im Sinne Lehmanns geradezu ein. Wirth macht in diesen Zusammenhängen auch auf das Konzept der sogenannten Wohnbühne aufmerksam, die den Anspruch auf eine gemeinsam erlebte und geteilte Zeit mit trägt und ebenfalls gleichsam optisch vorantreibt, indem die so genannte vierte Wand aufgehoben wird. „Pollesch fühlt sich nicht an die Dychotomie Bühne – Zuschauerraum gebunden. Das Konzept der Wohnbühne ist dafür Beweis.“²⁰¹

Wie bereits hinsichtlich der Themen und Inhalte gezeigt wurde, stehen die Theaterarbeiten René Polleschs in einem engen Kontext mit den gegenwärtigen Medienwelten. Auch im Umgang mit der Dimension der Zeit wirkt dieser Umstand

¹⁹⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 328.

¹⁹⁹ Ebd. S. 336-337.

²⁰⁰ Wirth, Andrzej: René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer, S. 128-129.

²⁰¹ Ebd. S.129.

nachhaltig in die Inszenierungen mit ein. Hans-Thies Lehmann beobachtet ganz allgemein, dass in „postdramatischen Theaterformen der Versuch unternommen [wird], die Geschwindigkeit der Medienzeit in sich aufzunehmen und sogar zu überbieten. Die Anlehnung an Videoclip-Ästhetik ist hier zu nennen, verbunden mit Medienzitaten, Mischung von Live-Präsenz und Aufzeichnungen oder der Segmentierung der Theaterzeit nach Art der Fernsehserien.“²⁰²

Die in diesem Zitat aufgezählten Signifikanzen scheinen fast eine Bestandsaufnahme vieler Mittel und Strategien Polleschs zu sein. Lehmann ergänzt noch, dass „die Arbeiten jüngerer Theaterleute der 90er Jahre [...] diesen Stil besonders [ausprägen] [...] [und sie] die medialen Muster als Material [aufgreifen], das sie mehr oder minder satirisch und meist in hohem Tempo aufbrauchen.“²⁰³ Pollesch selbst baut für Lehmann vor allem „auf der Geschwindigkeit der Pop-Medien-Ästhetik“²⁰⁴ auf.

Tatsächlich erinnert der Wechsel zwischen den szenenhaften und textintensiven Inszenierungsteilen und den Clips beispielsweise an Hitparadensendungen, in denen die Musikvideos (als eigentlicher Sendungsinhalt) von Moderatorenrede, Werbung oder etwa Gewinnspielen unterbrochen wird. Der Einbruch dieser Ästhetik hat tiefgreifende Konsequenzen auf die Wahrnehmung der Zeit. Der Grund dafür liegt auch darin, dass es vor allem durch die Zuspelungen von vorgefertigtem Video- oder Filmmaterial zu einer Überschneidung zeitlicher Ebenen kommt, die den Zuschauer abermals dazu veranlassen, selektiv zu werden. Das bedeutet, dass sich in den Stücken Polleschs ein Wechselspiel aus geteilter Zeit und synästhetischen Zeitebenen ergibt. Die Realzeit des Zusehers ist vollständig eingefordert und spürbar, Illusion oder etwa Identifikation in großem Stil verunmöglicht.

Als Randnotiz sei noch erwähnt, dass in den Inszenierungen Polleschs die Zeit selbst immer wieder thematisiert wird, beispielsweise indem in „Fantasma“ ein Diskurs über die Länge der Aufführung ins Feld geführt wird und weitreichende, zeitbezogene Überlegungen zum Begriff „Ende“ angestellt werden.

²⁰² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 342.

²⁰³ Ebd.

²⁰⁴ Ebd. S. 344.

4. 3. 2. Dialog

Obwohl in allen Inszenierungen Polleschs mehrere Diskursträger in Erscheinung treten, kann keinesfalls von einer klassischen Dialogstruktur die Rede sein. Wirth gebraucht im Zusammenhang mit dem Sprachgebrauch in Pollesch-Stücken sogar mehrmals den Begriff „antidialogisch“: „Der Sprechton ist nach antidialogischen, choralen Regeln organisiert. Diskurse werden in Sprechchöre übergeleitet. Endlose Wiederholungen, rhetorische Fragen, Scheinantworten. Der Sprachgestus bleibt kunstvoll, eine Konstante, ohne in Monotonie zu fallen.“²⁰⁵

Es gilt der Frage nachzugehen, was in Pollesch-Inszenierungen in Hinblick auf sprachliche Ereignisse an die Stelle einer dialogischen Konzeption tritt. Oft wird in der Beschreibung der umgesetzten Sprechtexte das so genannte „Sprechen auf Anschluss“ als Erklärung aufgerufen. „Das kunstvoll beschleunigte auf-Anschluss-Sprechen ist Polleschs Erfindung und trademark. Kein Sprechgesang und kein manierter expressionistischer Urschrei. Vielmehr eine halbmechanische Hervorhebung.“²⁰⁶ Das Antizipieren eines nahtlosen Übergangs zwischen den einzelnen Repliken hat neben den komischen Effekten, die sich aus der Unmöglichkeit einer perfekten Umsetzung dieses Anspruchs ergeben, tiefgreifende Konsequenzen. Die durch die postdramatische Konzeption ohnehin schon unterlaufene Figuration in Richtung von Sprachfläche oder Diskursträger, wird zusätzlich und permanent ihrer Abgeschlossenheit, ihrer Einzelheit beraubt. Denn in der Umsetzung des Sprechens auf Anschluss verschwimmen die Grenzen zwischen den Sprechenden. Genau dieses Moment beschreibt Wirth in seinen Ausführungen zu Pollesch als „choral“²⁰⁷ – gleichzeitiges Sprechen im Sinne eines klassischen Chores findet keineswegs statt, doch sollen die Diskurse der einzelnen DarstellerInnen in der Weise miteinander verschmelzen, dass der Dialog gleichsam von einer choralen Armada der Wörter und Inhalte abgelöst wird. Lehmann erkennt in diesen Zusammenhängen eine postdramatische Signifikanz:

[N]icht nur ein unüberbrückbarer Abgrund des Konflikts, auch ein allzu großer *Konsens* der Sprechenden verhindert das Dialogische. Die Figuren reden dann nicht so sehr aneinander vorbei, sondern sozusagen alle in die gleiche Richtung. Bei einer

²⁰⁵ Wirth, Andrzej: René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer, S. 131.

²⁰⁶ Ebd.

²⁰⁷ Ebd.

solchen nicht konfliktuösen, sondern additiven Sprache entsteht der *Eindruck eines Chors*.²⁰⁸

Eine Diagnose Diederichsens lautet, dass sich die Fragen im Theaterkosmos des René Pollesch „nicht anhand von Einzelschicksalen aufwerfen [lassen]“. ²⁰⁹

Sie [die Fragen] können nur gezeigt und gestaltet werden, wenn sie ein Kollektiv betreffen. Zugleich ist dieses Kollektiv [...] keines aus fixen Einzelnen, deren Position im Verhältnis zu den anderen Mitgliedern ausgehandelt und als nunmehr fixes Stereotyp im Beatles-Boygroup-Sinne fungiert. Es ist überhaupt kein Kollektiv aus Personen, sondern aus Stimmen, die oft nur einer empirischen Person gehören.²¹⁰

In weiterer Folge ergibt sich daraus, dass „[d]as Viele-Sein Einzelner dabei mit sehr verschiedenen Vorstellungen [korrespondiert]: dem erzwungenen Zusammenbruch kohärenter Selbstmodelle ebenso wie mit der erwünschten Relativierung des Modells eines souveränen Subjekts [...].“²¹¹ Konsequenz dieser künstlerischen Vorgehensweise ist neben der Auflösung des Dialogs selbst auch die Verhinderung der gegenseitigen (und für das Dialogische unumgänglichen) Abgrenzung figuraler Charaktere. Pollesch äußert sich dazu so eindeutig wie erhellend:

Bei mir gibt es keine Figuren, in die bestimmte Inhalte gegossen werden, sodass die erste den Abend über eine These vertritt, die zweite die Gegenthese dazu, während die dritte wieder etwas anderes verkörpert. Vielmehr gibt es einen Text, der zusammengedacht wird [...] [Das ist] ein ganz anderer Vorgang [...] als der, der von Schauspielern normalerweise eingefordert wird: sich von seinen Kollegen abzugrenzen, um überhaupt eine Figur entwickeln zu können. Damit man sagen kann, das ist eine Figur, muss sie sich ja erst einmal unterscheiden.²¹²

Diederichsen führt auch in Hinblick auf René Polleschs Umgang mit Sprachmaterial (und nicht nur in Bezug auf die Repetition im Kontext eines postdramatischen Umgangs mit der Dimension der Zeit) die Begrifflichkeiten von Loop und Permutation ins Feld, nicht ohne den bedeutenden Hinweis zu geben, dass diese Erscheinungen „die zentralen formalen Strategien aller relevanten heutigen Pop-Musik“²¹³ sind. In diesem Fahrwasser wurde und wird Pollesch

²⁰⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 233.

²⁰⁹ Diederichsen, Diederich: Maggies Agentur, S. 16.

²¹⁰ Ebd. S. 16-17.

²¹¹ Ebd. S. 17.

²¹² Pollesch, René: Wie kann man darstellen, was uns ausmacht. René Pollesch im Gespräch mit Romano Pocaj, Martin Saar und Ruth Sonderegger. In: ders.: Lieber ist kälter als das Kapital, S. 327-346, hier S. 328.

²¹³ Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 61.

auch als „DJ des Theaters“ bezeichnet: „Von Kategorien und Figurenidentität oder klaren narrativen Abfolgen hält Regisseur und Autor René Pollesch nicht viel, er ist der DJ des deutschsprachigen Theaters. Und wie bei den wirklichen Meistern dieser Profession geht plötzlich das zusammen, was normalerweise nicht zusammenpasst.“²¹⁴

Auch Stefan Pucher, übrigens neben der Experimentalgruppe „Gob Squad“ der bis jetzt einzige Regisseur, der einen Text von René Pollesch inszenieren durfte²¹⁵, erkennt dieses mögliche Naheverhältnis zu verschiedensten musikalischen Praktiken und diagnostiziert zunächst ganz allgemein, dass es in den Texten Polleschs „mehr um Zustände und Beziehungen geht.“²¹⁶ Im Anschluss an diesen Gedanken spricht er die Popdimension im Schaffen Polleschs konkret an:

Was bleibt, sind Zustände, und deswegen passt es so gut mit Popsongs zusammen, bei denen ja auch immer nur ein Gefühl ausgedrückt wird: „Ich bin hier jetzt alleine“ oder „Ich liebe sie“. Jeder Song drückt ein spezifisches Gefühl aus und zumeist das gleiche, nur in anderen Variationen; wie bei den Beatles-Songs in „Prater-Saga 4“: Da geht es um Liebe, unglücklich sein, verlassen werden, nicht zusammenpassen ...²¹⁷

Beim Loop (eine mögliche Übersetzungsvariante wäre „Schleife“) handelt es sich um wiederkehrende Sätze, Motive oder Themen, die repetitiv in völlig unveränderter Form erscheinen. Permutation bedeutet in diesem Zusammenhang hingegen, dass einzelne sprachliche Elemente in leichten Abwandlungen wiederholt in Szene gesetzt werden.

Der Einsatz permutierter Satzfragmente ist ein unverwechselbares Kennzeichen der Sprachkunst Polleschs und soll an dieser Stelle beispielhaft veranschaulicht werden:

Heidi Hoh: Warum hab ich nur IMMER DEN EINDRUCK, DASS DIE DEUTSCHE BANK MICH FICKEN WILL! WARUM WERDE ICH DEN VERDAMMTEN EINDRUCK NICHT LOS!

Bambi Sickafosse: Weil sie dich ficken will. Und sie beim Ficken ums Geld kreist.

Gong Scheinpflugova: Eine Bank, die beim Ficken ums Geld kreist.

²¹⁴ Hilpold, Stephan: Gib dem Affen Zucker. Frankfurter Rundschau (05. 12. 2006), S. 36.

²¹⁵ Stefan Pucher war für die Regie des vierten Teiles der Prater-Saga verantwortlich. Vgl. Pollesch, René: Prater-Saga 4. Diabolo - Schade, dass er der Teufel ist (Auszug). In: ders.: Prater-Saga. Hsg. von Aenne Quiñones. Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 187-202, hier S. 175.

²¹⁶ Pucher, Stefan: Genauso zubetoniert wie wir alle. Stefan Pucher im Gespräch mit Aenne Quiñones. In: Pollesch, René: Prater-Saga, S. 175.

²¹⁷ Ebd.

Bambi Sickafosse: Kreise beim Ficken ums Geld.²¹⁸

Zwei der gesellschaftspolitisch vermutlich relevantesten (und folglich einem Löwenanteil gegenwärtiger Kunstproduktion eingeschriebenen) Themen, nämlich Sex und Geld, werden in diesem Textausschnitt in für Pollesch typischer Manier eingeführt und auf dem Weg der sprachlichen und künstlerischen Bearbeitung in ungewohnte Bedeutungszusammenhänge übergeführt, die den Zuschauer gleichermaßen auffordern, eine Metaebene des Verstehens zu antizipieren und sich der Kunstfertigkeit (und auch der inhärenten Komik) dieses spezifischen Einsatzes von und Umgangs mit Sprache genussvoll hinzugeben.

Aufgrund der Häufigkeit dieser künstlerischen Herangehensweise Polleschs sei noch ein weiteres Beispiel angeführt:

Frank Olyphant: Und dein Gesicht ist ein soziales Display, das einkauft.

Drahos Kuba: Sei ein Display, Gesicht!

Frank Olyphant: Und da drücken sie dir dann deine Geburtstagstorte rein. Da kannst du dich noch so sehr freuen oder freundlich sein. Das landet einfach DEREGULIERT IN DEINEM GESICHT.

Ostern Weihnachten: Dereguliertes soziales Verhalten. So fängt irgendwie der Aufstand an.

Gong Titelbaum: MEIN GESICHT IST EIN DISPLAY, DAS EINKAUFT! Und das nennt man HAUSFRAU! ABER DAS BIN ICH NICHT!²¹⁹

Diese Permutationen ziehen sich oft durch die gesamte Inszenierung, werden immer wieder aufgegriffen und variiert – nicht zuletzt auch aus dem Grund, weil sie Themen berühren, die geradezu nach einer genaueren Betrachtung und Reflexion verlangen.

Auf das gesamte Theaterschaffen Polleschs bezogen, kann man auch das Verhältnis der Stücke untereinander als permutativ beschreiben. Das gilt nicht nur für die eindeutig als Serie ausgewiesenen Arbeiten – wie zum Beispiel für die „Pratersaga“ oder „world wide web – slums“. Vielmehr gibt es in allen Stücken (wie bereits erwähnt) Schnittmengen inhaltlicher und formaler Art. Diedrich Diederichsen formuliert es folgendermaßen: Polleschstücke „wiederholen das zu wiederholende Material in leichten Verschiebungen. Oder sie bilden [...] ein Scharnier, das immer wieder hilft, verschiedene Themen miteinander zu vernähen –

²¹⁸ Pollesch, René: Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr. In: ders.: www – slums, S. 29-102, hier S. 55.

²¹⁹ Ebd. S. 122.

bis die schöne Idee dadurch geopfert wird, dass sie ihren Solo-Auftritt bekommt (im gleichnamigen Stück).²²⁰

Das Hervorheben und Intensivieren der Künstlichkeit von Sprache und ihre damit verbundene Umfunktionalisierung sind beispielhafte Variationen der Unterwanderung des klassischen und absoluten Formprinzips des Dialogs. Ein weiterer Grund der Verunmöglichung von Rede im Sinne eines tradierten, verabsolutierten, inneren Kommunikationssystems ist die Auflösung einheitlicher Figurenkonzeptionen. Durch die Rückbindung an die je eigenen Lebensentwürfe der DarstellerInnen entsteht eine eigenartige Doppelung.

René Polleschs Theater ist gewissermaßen ein neues Genre. Die Darsteller repräsentieren hier keine erdachten Figuren, aber sie treten auch nicht einfach im eigenen Namen auf wie bei der Performancekunst. Sie sind auch nicht einfach Schauspieler, die distanzierend und ironisch auf ihre eigene Arbeit verweisen, um etwaige Illusionen zu zerstören – wie in der Tradition des Brecht-Theaters.²²¹

Wer oder was die DarstellerInnen oder vermeintlichen Figuren demnach dann sind, lässt sich lediglich umschreiben oder antizipieren. Dieser Umstand ist vordergründig dadurch zu erklären, dass sie sich jeglicher Identitätskonstruktion radikal entziehen. Vor allem in den sogenannten Clips wird anschaulich, wie obsolet einheitliche Figurenkonzeptionen für Pollesch geworden sind, denn gerade während dieser Einlagen scheinen die DarstellerInnen aus sämtlichen bühnen- oder stückinternen Zusammenhängen herauszufallen und zu improvisieren. Die Improvisation wiederum ist in einer höheren Intensität an ein authentisches Subjekt gebunden als etwa die Rolle. So wird ein Wechselspiel deutlich, ein Changieren zwischen Rolle und Selbstidentität. In weiterer Folge ist aber auch die dem Selbst gegenüberstehende Konzeption der Rolle oder Figur keineswegs gesichert – weder im Hinblick auf ihre Beziehung zur Aufführung an sich noch im Zusammenhang mit einer Abgrenzung zwecks eindeutiger Identitätsstiftung. Pollesch scheint die so bahnbrechenden Diskurse um Konstruktionen wie beispielsweise Geschlecht oder Kultur, also das philosophische Bearbeiten der Konstruiertheit von Identitäten an sich, aufmerksam verfolgt und verinnerlicht zu haben. An dieser Stelle ist vornehmlich Judith Butler und ihr vermutlich einflussreichstes Werk „Das Unbehagen der Geschlechter“²²² zu nennen. Paradigmatisch für

²²⁰ Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 60.

²²¹ Ders.: Maggies Agentur, S. 13.

²²² Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

die Infragestellung von Subjekt und Identität sei ein Zitat aus Jacques Derridas Essay „Das andere Kap“ angeführt:

Es ist keiner Kultur eigen, daß sie nicht mit sich selber identisch ist. Nicht, dass sie keine Identität haben kann, sondern daß sie sich nur insoweit identifizieren, „ich“, „wir“ oder „uns“ sagen und die Gestalt des Subjekts annehmen kann, als sie mit sich selber nicht identisch ist, als sie, wenn sie wollen, mit sich differiert [...]. Es gibt keine Kultur und keine kulturelle Identität ohne diese Differenz mit sich selbst. [...] Unter diesen Umständen ist das Von-sich-selber-sich-Unterscheiden [...], das Von-sich-selber-sich-Trennen und -Entfernen ebenfalls ein Bei- oder Mit-sich- (Von-sich-) Differieren [...], dem „Bei-Sich“ innewohnend und zugleich nicht auf es zurückführbar. Es hält die Heimstätte des „Bei-Sich“ zusammen und teilt sie auch unwiderruflich. In Wahrheit hält es sie nur zusammen, und bezieht sie auf sich selbst, um sie auf diesem Abweg, auf diese Abweichung hin zu öffnen.²²³

In der künstlerischen Umsetzung nehmen diese offensichtlichen philosophischen Grundlagen auf sehr spezifische Weise im fragwürdigsten Sinne des Wortes Gestalt an.

Erste Regel ist, stets in der Schweben zu halten, ob die Schauspieler etwaigen Personen eines Dramas entsprechen. Weder dementieren noch bestätigen! Die drei oder vier Personen, die die Texte sprechen, repräsentieren teilweise tatsächlich vier Personen, dann wieder nur eine oder zwei. Sie sind, unabhängig vom Geschlecht der Darsteller, mal Männer oder Frauen, wechseln das Geschlecht, die sexuelle Orientierung, den Namen, die Funktion, den Beruf. Dann wieder bleibt aber die Verbindung eines Namens mit einem bestimmten Job konstant und man ahnt, dass es doch dramatis personae gibt. Zumindest auf dem Papier. Repräsentationskritik rules.²²⁴

Diedrich Diederichsen tätigt die interessante Beobachtung, dass Pollesch-Inszenierungen in vielen Phasen so wirken, „als wäre es alles ein Oberstübchen, in das die Regie geschaltet hat und aus dem sie Sätze überträgt, die lediglich aus Gründen physischer Grenzen von verschiedenen Darstellern gesprochen werden.“²²⁵ Diese Diagnose kann keinesfalls mit dem Begriff des Regietheaters enggeführt werden – im Gegenteil scheint sich bei Pollesch vielmehr ein mit dem Ensemble erarbeiteter und abgestimmter kollektiver Diskurs zu entfalten, der sich auch im von Wirth und Lehmann als choral bezeichneten Charakter der Rede manifestiert. „Postdramatisches Theater will nicht so sehr die eine Stimme des Subjekts zum Klingen bringen, sondern realisiert eine Dissemination der Stimmen [...]“²²⁶ Trotz des

²²³ Derrida, Jacques: Das andere Kap. Die aufgeschobene Demokratie. Zwei Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp³ 2003, S. 12-13.

²²⁴ Diederichsen, Diedrich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 58.

²²⁵ Ebd.

²²⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 276.

semantischen Ursprungs im Feld der Medizin (der Begriff der Dissemination beschreibt ja die Verbreitung oder Ausbreitung von Krankheitserregern oder Seuchen) erscheint das von Lehmann entworfene Bild stimmig, zumal einerseits ein gemeinsames, sozusagen kreatives Krankheitsbild der DarstellerInnen ersichtlich wird und andererseits im Theater des René Pollesch auch latent politische Anliegen oder zumindest soziokulturelle Verantwortlichkeiten ins Bewusstsein gerückt werden sollen, denen immer auch der Anspruch auf Verbreitung innewohnt.

4. 3. 3. Handlung

Lehmann zeigt auf, dass die Rezeption von Texten und Bühnenvorgängen in der Ausrichtung auf Spannung und Handlung „die eigentlich theatralen Wahrnehmungsbedingungen, also die ästhetischen Qualitäten des Theaters als Theater in den Hintergrund [treten lassen].“²²⁷ Die Präsenz der Schauspielkörper, die Sprache als künstlerisch zu bearbeitendes Material, „die Bildqualitäten des Visuellen jenseits der Abbildung“²²⁸ werden im postdramatischen Kontext aus ihrer sekundären oder die Handlung begleitenden und unterstützenden Funktion heraus befreit. Die daraus resultierende radikale Absage an eine lineare oder narrative Struktur zeichnet auch die Stücke René Polleschs aus.

Die traditionelle Kategorie der (spannungsvollen) Handlung wird bei Pollesch zunächst vor allem durch die Vereinzelung und relative Zusammenhanglosigkeit der von den schon beschriebenen Clips unterbrochenen Szenen unterwandert. Auch die Betonung oder eigentlich das Primat des Prozessualen und Offen(gelassen)en gegenüber einem in sich geschlossenen Gesamtwerk verhindern einen herkömmlichen Handlungsverlauf, weil eine handlungsbezogene Gesamtkonzeption gleichsam Anfang und Ende, eine abgeschlossene Erzählung einfordert. Diese Absage an eine geschlossene Form trägt unter anderem auch zur Komik der Pollesch-Inszenierungen bei.

In einem Interview äußert er sich folgendermaßen dazu:

Cornelia Niedermeier: Ihre Stücke haben eine große Leichtigkeit, sind extrem witzig. Das Publikum lacht fortwährend. Also doch Theater der Emotionen?

²²⁷ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 51.

²²⁸ Ebd.

René Pollesch: Da müsste man untersuchen, warum es lacht. Ich glaube, die Leute lachen auch darüber, wie die Themen kollidieren. Dass die Schnitte so unrealistisch sind, die Anschlüsse so merkwürdig. [...] ²²⁹

Pollesch spricht hier auch das ironische Spiel mit der Erwartungshaltung des Publikums an. Lehmann präzisiert: „Im Kriterium der »Spannung« lebt das klassische Dramenverständnis, genauer: ein bestimmtes Ingredienz davon, weiter. Exposition, Steigerung, Peripetie, Katastrophe: so altbacken sich das anhört, es wird von der unterhaltsamen Story in Film und Theater erwartet.“²³⁰

Im traditionellen Verständnis bedeutet eine Theaterinszenierung demnach vornehmlich und nach wie vor (im besten Falle spannende) Handlung. Die Texte von René Pollesch entziehen sich jedoch diesem herkömmlichen Zugang und in weiterer Folge etablieren auch die Figuren keineswegs Handlung, treiben diese demnach auch nicht voran. Die Sprechakttheorie scheint in diesen Zusammenhängen in ihrer Grundthese, dass Sprache immer Handlung bedeutet, in bestimmter Hinsicht ins Leere zu greifen, ist zumindest angegriffen.

Die Verzweiflungsschreie der Ausgerasteten haben keinen militanten Ton, die Spieler dieser postbrechtschen Agitpoplehrstücke sind keine Agitatoren, sondern betroffene Kommunisten auf der Suche nach dem Einverständnis der Gleichgesinnten. Keine Konfrontation, die man hier ausagiert. Alles bleibt unter Überzeugten (gleich Verzweifelten). Die Verweigerung ist nicht suizidal, sondern rhetorisch [...].²³¹

Die Kategorie der Handlung wird in Pollesch-Stücken gleichsam ersetzt. Die ohnehin nur vermeintlichen Figuren erzählen nicht, agieren nicht und repräsentieren nicht im Sinne klassischer Dramenkonzeption. Diederichsen findet für diese darstellerische Erscheinungsform prägnante Worte: „Die Handlung ist meist nichts als ein gemeinsames auf Couchen Loungen und Labern [...].“²³² Neben dem Einsatz von Statik und Flächenhaftigkeit als Subversionsformen im Hinblick auf die Kategorie der Handlung tritt ein buntes Sammelsurium an Szenen, Zuständen, Effekten, musikalischen oder sonstigen Einlagen an die Stelle eines linearen oder narrativen Verlaufs. Einmal mehr scheint der Anspruch erfüllt, dem Publikum einen innovativen, einen veränderten Wahrnehmungsmodus einzuschreiben und gleichzeitig eine synästhetische Wahrnehmungsweise heraufzubeschwören.

²²⁹ Niedermeier, Cornelia: Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt, S. 318.

²³⁰ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 50.

²³¹ Wirth, Andrzej: René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer, S. 130.

²³² Diederichsen, Diederich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen, S. 59.

Dieses Verweigern von Handlung im klassischen, also vermutlich auch von einem Großteil des Publikums erwarteten, Sinn ist auch dadurch begründet, dass der Text nicht der Handlung zuspielt – im Gegenteil behauptet sich die Sprache gleichsam gegenüber ihrer Funktionalisierung in Richtung eines Vorantreibens von Handlung. Der Sprechtext spricht für sich selbst, er ist autonomer Bestandteil im parataktischen Feld der theatralen Mittel.

Die meisten Schauspieler im konventionellen Theater verbinden [Text und Handlung] sofort, bei ihnen sind Handlungen immer eine Erinnerung an Text. Es gibt Schauspieler, die können überhaupt keinen Text lernen, ohne etwas dabei zu tun. Der Text verändert sich, wenn du agierst. Er wird dann zu einem Soundteppich und hat auch keine Bedeutung mehr. Oft sind im Theater die Dramen nur eine Geräuschkulisse für Emotionen, für die Zerrissenheit einer Figur. Man will zusehen, wie jemand den Konflikt, den er mit der Gesellschaft hat, gestisch oder noch schlimmer: mimisch ausagiert.²³³

Zwar ist der Text nicht mehr das unanfechtbare Zentrum der Inszenierung, doch scheint er bei René Pollesch in seiner Materialität und folglich potentiellen Poetizität bearbeitet und wahrgenommen zu werden. Er ist demnach also aus dem Korsett von Handlung und Sprechakt weitestgehend befreit.

4. 4. Medien

Hans-Thies Lehmann stimmt in Zusammenhang mit den modernen Medienwelten kulturpessimistische, zumindest jedoch kritische Töne an: „Mit Recht hat man als Kennzeichen der postmodernen Kunstentwicklung die Tendenz hervorgehoben, daß Wirklichkeit immer mehr durch die zwischengeschalteten Schemata, medial vorfabrizierte Attitüden und Darstellungsmuster, vermittelt wird, die sich weithin nur mehr gegenseitig zitieren und umspielen.“²³⁴, merkt Lehmann an – nicht ohne zu vergessen, auf die „niederschmetternde Trivialität“²³⁵ der im großen Stil konsumierten Medienlandschaft hinzuweisen. Gleichsam zur Ehrenrettung der Gegenwartskultur relativiert er seine Diagnose aber im Hinblick auf das postdramatische Theater: „Das postdramatische Dispositiv bietet eine Serie von Möglichkeiten, durch Verfahren der Collage und Montage eine ironische

²³³ Pollesch, René: Wie kann man darstellen, was uns ausmacht? S. 336-337.

²³⁴ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 420.

²³⁵ Ebd. S. 421.

Distanz zum allgegenwärtigen News- und Storytelling zu wahren, auch wenn es die medialen Verfahren dabei nutzt.²³⁶

René Polleschs Theaterarbeit scheint sich dieses Prinzip regelrecht einverleibt zu haben. In allen dem Verfasser der vorliegenden Arbeit bekannten Inszenierungen (das sind: „Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter“, „Häuser gegen Etuis“, „Hallo Hotel ...!“, „Das purpurne Muttermal“ und „Fantasma“) werden in mannigfaltiger Art und Weise Videoaufzeichnungen unterschiedlichster Provenienz eingespielt. Im Zusammenhang mit dem Einsatz von vor allem filmischen Quellen gilt es zu differenzieren, ob die Materialien in Bezugnahme oder als Zitat verwendet werden – oder eben auch in ihrer tatsächlichen Realisation erscheinen. Bei Pollesch kommen all diese Varianten in umfangreicher Ausprägung zum Einsatz.

Unter Bezugnahme ist an dieser Stelle das Anspielen auf Muster oder bestimmte Erfahrungsinhalte zu verstehen, die in Filmen vorkommen und in Form einer Abwandlung oder Neukontextualisierung in die Inszenierung eingeflochten werden. So ist die blaulichtbestückte Kamerafahrt aus „Die nackte Kanone 2 ½“ in „Fantasma“ beispielhaft, weil in keinem Moment ein expliziter Bezug zu Titel oder etwa Figuren des benutzten Filmmaterials hergestellt wird, sondern eben nur ein Detail eingesetzt wird, um auf die Struktur einer Persiflage von Kriminalfilmen anzuspieren. In „Soylent Green ist Menschenfleisch, sagt es allen weiter“ fungiert der schon erwähnte Film „Boogie Nights“, der die Hintergründe und Arbeitsbedingungen der Pornofilmbranche thematisiert, gleichsam als Folie für die stückinterne Auseinandersetzung mit Körperpolitik. Der Filmtitel, wörtliche Zitate oder etwa die Namen von Schauspielern und Figuren werden an keiner Stelle in Erwähnung gebracht. Ein weiteres Beispiel ist der US-amerikanische Film „Opening night“ von John Cassavetes aus dem Jahr 1977, der im Stück „Hallo Hotel ...!“ in für Pollesch typischer Art und Weise Einzug fand. Der Streifen handelt von einer Schauspielerin Anfang vierzig, die von ihrem Theaterregisseur in eine Rolle gedrängt wird, in der eine Frau massive Probleme mit dem Altern hat. Gena Rowlands in ihrer Darstellung als Myrtle Gordon verweigert sich innerlich der Figur, fällt ständig aus ihrer Rolle und kommt schließlich hoffnungslos betrunken zur Premiere des Stückes. Das Publikum liest ihren Auftritt als komödiantische Farce und umjubelt die Bemitleidenswerte. Leicht nachvollziehbar, das gerade die Verweigerung einer figurativen Zuschreibung der Forderung Polleschs nach einem authentischem Lebensbezug zuspielt. Auch in diesem Fall bleibt es jedoch lediglich

²³⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 422.

bei einer Bezugnahme, weil die filmische Vorlage nie explizit oder im Wortlaut Erwähnung findet.

Als Beispiel für den Einsatz von Zitaten wiederum sind Begriffe, Sätze, Namen und ähnliches zu verstehen, die im herangezogenen Filmmaterial tatsächlich, also wörtlich vorkommen – auf unterschiedlichsten Ebenen. So erscheinen in „Das purpurne Muttermal“ (der Titel selbst ist schon ein Zitat aus „Der Hofnarr“ mit Danny Kaye) Sophie Rois unter anderem als Hans Moser und Daniel Jesch als Lex Barker.²³⁷

In der vorletzten Folge der *www – slums* („Dauernd Platten tauschen“²³⁸) betritt „die Schauspielerin Marlen Diekhoff als »Bladerunner« die Szene, um mittels des »Voigt-Kampff-Tests« Replikanten von menschlichen Wesen zu scheiden.“²³⁹ Der zitierte Film „Bladerunner“ mit Harrison Ford beruht übrigens auf der großartigen Romanvorlage von Philip K. Dick. Pollesch setzt an dieser Stelle also Begrifflichkeiten wie den erwähnten „Voigt-Kampff-Test“ im originalen Wortlaut und sogar in der ursprünglichen Kontextualisierung (nämlich zur Unterscheidung von Androiden und Menschen) ein.

Die dritte Variante erscheint in der tatsächlichen Realisierung, also dem direkten Einsatz filmischer Materialien. In „Fantasma“ werden beispielsweise minutenlange Szenen aus dem 1919 entstandenen Film „Madame Dubarry“ von Ernst Lubitsch gezeigt, während ein Darsteller teilweise sogar gleichsam im Film mitspielt, indem er sich vor der Leinwand positioniert und zur Einspielung passende Bewegungen oder Gesten vollführt. Auch der Einsatz von Kameras und gleichzeitiger Direktübertragung ist ein prägendes Merkmal für die Inszenierungen René Polleschs.

Zusammenfassend spricht Pollesch in diesem Zusammenhang von einer Hoffnung auf (synästhetische) Bedeutungserzeugung. Auf die Frage nach der Verbindung unterschiedlicher Erzählstränge in „Das purpurne Muttermal“ antwortet er bezeichnend:

Da treffen sich auch wieder Themen, von denen wir hoffen, dass Bedeutung abgeworfen wird, wenn man die versucht, in eine Nähe zueinander zu bringen. [...] Wo haben die miteinander zu tun? Wo kann man die engführen? Nicht, um Kohärenz sicherzustellen, oder ein gesichertes Weltbild, sondern es sind ja Themen der Verunsicherung, die uns nicht bestätigen, in dem, was wir leben, sondern an unseren Leben, und wie wir sie führen, rütteln.²⁴⁰

²³⁷ Vgl. Pollesch, René: *Das purpurne Muttermal*. In: ders.: *Liebe ist kälter als das Kapital*, S. 63.

²³⁸ Ders.: *Dauernd Platten tauschen*. In: ders.: *www – slums*, S. 266-288.

²³⁹ Meyer-Gosau, Frauke: *Ändere Dich, Situation!*, S. 9.

²⁴⁰ Pollesch, René: *Programmheft Burgtheater*, Wien: *Das purpurne Muttermal*, S. 21.

Es sei noch auf eine radikalisierte Variante im Umgang mit Medien (in diesem konkreten Zusammenhang ausdrücklich Livemedien) hingewiesen. Eine mögliche Spielart ist es nämlich, eine tatsächliche Inszenierung und ein gleichzeitig im Einsatz befindliches Medium gleichsam in Korrespondenz zu setzen.

Lehmann macht auf eine tiefgreifende Konsequenz aufmerksam, die sich aus dem Einsatz von Livemedien wie Radio, Fernsehen oder Internet ergeben könnte und aufgrund der Stichhaltigkeit und Tragweite seines Gedankens soll dieser in voller Länge wiedergegeben werden:

[Es] kommt [...] zur Auflösung der Homogenität der Zeit durch die Mischung von Live-Aktion und Material, das „pre-recorded“ ist. Damit wird jene Ideologie aufgelöst, die sich an der angeblich unverkürzten lebendigen Gegenwart im Theater delectiert. Wenn die Spieler ihren Körper mit Stimmen anderer vereinen, wenn ihr Sprechen sich an nicht vorhandene (nur auf dem Monitor sichtbare) Partner richtet, oder wenn Aufnahmen von Schauspielern auf Video mitgebracht werden, so daß sie in absentia an der Aufführung teilnehmen, dann liegt nicht nur ein diffuser Anklang an die alltägliche, von Medien geprägte Lebensumwelt vor. Gewiß wird auch die Realität der gesplitterten Zeit gespiegelt, vor allem aber die Tatsache, daß im Computer-Zeitalter durch elektronische Medien *heterogene Zeiträume* mühelos „verschaltet“ werden können. In dieser Verschaltung verliert sich die temporale Identität der einzelnen Wirklichkeiten und wird zum Bestandteil eines heterotopen, elektronisch determinierten Zeit-Raums mit der Anmutung allseitiger Gleichzeitigkeit.²⁴¹

An dieser Stelle sei auf ein interessantes Projekt des Theaterkollektivs „Gob Squad“ in Zusammenarbeit mit René Pollesch hingewiesen, das sich diese veränderte Ausgangslage im Bezug auf Live-Situationen zum Thema machte. „Prater-Saga 3. In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine“, so der Titel des Polleschtextes, den Gob Squad auf sehr spezifische und eben medienreflexive Art und Weise in der Spielzeit 2004/2005 im Prater der Volksbühne Berlin umsetzte. In der Kastanienallee, also in der Straße der Spielstätte, wurden im Zuge der Aufführungen jeweils drei Darsteller für die Hauptrollen (Bigman, Twopence Twopence und Sugarmami) gesucht beziehungsweise gecastet. Das Gespräch mit den staunenden Passanten, denen das Rollenangebot unterbreitet wurde, erschien live auf einer Leinwand im Theater. Das Publikum erlebte demnach eine „Reality-Show“, der naturgemäß auch das Risiko des Scheiterns eingeschrieben war. An allen Abenden erklärten sich jedoch drei Mutige bereit, an diesem Projekt teilzunehmen – übrigens nicht ohne vorhergehende und ebenfalls live zu verfolgende Gehaltsverhandlungen. Den Laiendarstellern wurden nun in

²⁴¹ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 342-343.

weiterer Folge über Kopfhörer ihre Texte zugespielt, die naturgemäß – ganz den hochartifiziellen Texten Polleschs entsprechend – alles andere als einfach zu erschließen waren. Die drei Protagonisten agierten in einer Glasbox hinter der Leinwand und waren abwechselnd oder sogar gleichzeitig auf diese zugespielt und auch real, also live zu erleben. Realität und Fiktion verschachtelten sich gleichsam auf verschiedenen Ebenen ineinander – das innere (auf das Bühnengeschehen bezogene), das äußere (auf das Publikum ausgerichtete) und in diesem Experiment auch das inszenierungsfremde (nicht mit der Inszenierungssituation in Beziehung stehende) Kommunikationssystem wurden zusammengeführt. Mit Lehmann gesprochen verschalten sich durch den Einsatz und die Übertragung von Livesituationen nicht nur „heterogene Zeiträume“²⁴², sondern auch unterschiedliche Lebenswelten.

Auch ein anderes Projekt, das im Rahmen einer so genannten „Volksschau“ 2009 ebenfalls im Berliner Prater der Volksbühne in Szene gesetzt wurde und in dessen Rahmen Diskussionen und Performances unter dem Titel „Bitches – what you see is what you get?“ veranstaltet wurden, nutzte Pollesch medienreflexiv. In einem Schaufenster flüsterte die Schauspielerin Rosalind Baffoe seine Texte, während sie mit einer Handkamera die Straße und das dortige, eher spärliche Publikum vor der Geschäftsauslage filmte. Am Boden vor ihr stand ein kleiner Fernsehapparat, auf den die Aufzeichnung live eingespielt wurde. Diese Verschiebung und Umkehrung der Ebenen von DarstellerInnen und Zuschauern zielt auch darauf ab, den Rezipienten in seinem potentiellen Voyeurismus zu verunsichern.

Diese zwei Beispiele bestätigen auch die hellsichtige Beobachtung Lehmanns, dass postdramatische Theaterarbeit „häufig in Form von Projekten“²⁴³ vonstatten geht und „ihrem Wesen nach experimentell“²⁴⁴ ist. Die auf den Einsatz neuer Medien bezogene und entscheidende Beobachtung Lehmanns besteht aber darin, einen grundsätzlichen Wandel der Theaterlandschaft festzustellen:

Die Benutzung von neuen und alten auditiven und visuellen Medien, Film, Projektionen, Klanglandschaften, Video, raffinierten Lichträumen, gestützt durch avancierte Computer-Technologie, hat [...] bereits zu einem *High Tech Theatre* geführt, das die Grenzen der Darstellung immer mehr erweitert. Von der radikalen Performance Art bis zum etablierten Großtheater ist eine wachsende Selbstverständlichkeit der Benutzung elektronischer Medien zu konstatieren. Dabei

²⁴² Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 343.

²⁴³ Ebd. S. 36.

²⁴⁴ Ebd.

verliert das geläufige Bild vom Texttheater noch weiter seine normative Gültigkeit und wird ersetzt durch eine grenzenlos scheinende inter- und multimediale Praxis.²⁴⁵

In direktem Zusammenhang mit dem künstlerischen Schaffen René Polleschs ist keineswegs von einer radikalen Verabschiedung herkömmlicher Theatermittel in Richtung einer technologisierten, medialisierten oder (in letzter Konsequenz) gar computergenerierten Bühnenlandschaft zu sprechen. Der spielerische Einsatz von und die Offenheit im Umgang mit medialen Mitteln sind aber für seine Arbeiten mit Sicherheit signifikant. Lehmann findet für diese künstlerische Vorgehensweise die Formulierung einer „erkennbare[n] *Inspiration* durch die Medienästhetik“²⁴⁶ und diagnostiziert im konkreten Bezug auf Pollesch eine „parodistische Medien-Aneignung.“²⁴⁷

²⁴⁵ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 405.

²⁴⁶ Ebd. S. 419.

²⁴⁷ Ebd.

5. „Das purpurne Muttermal“

Im abschließenden Kapitel der vorliegenden Arbeit sollen die bisher erarbeiteten Erkenntnisse auf einen konkreten Text beziehungsweise auf eine tatsächliche, also realisierte Inszenierung hin untersucht werden. Das in diesem Zusammenhang ausgewählte, auch mit dem Nestroy-Preis ausgezeichnete Werk mit dem Titel „Das purpurne Muttermal“ feierte am 26. November 2006 am Wiener Akademietheater seine Uraufführung.

Zunächst ist ganz allgemein festzuhalten, dass es sich hierbei um ein Stück handelt, das Pollesch – dem bürgerlichen Rahmen dieses Theaters entsprechend – nicht unbedingt von einer seiner radikalen Seiten her zeigt. Vielmehr scheint er in dieser Inszenierung die Gelegenheit am Schopf zu packen, sich über klassische Theatervorgänge vor allem in Hinblick auf das Genre der Verwechslungskomödie oder auch im Bezug auf bühnentypische Slapstickeinlagen spielerisch amüsieren zu dürfen. Pollesch selbst gibt über die für ihn eher ungewöhnliche Aufgabe und Spielstätte im Programmheft zu „Das purpurne Muttermal“ Auskunft:

Der Plan für dieses Projekt, das ein sehr spezielles Projekt ist, entstand durch Gespräche mit Schauspielern, mit denen ich häufig arbeite, und die hier dabei sind. So entstand überhaupt die Idee, hier etwas im Akademietheater zu versuchen, als einem konventionellen Theaterraum, da auch ruhig mit Guckkastenbühne und traditionellem Theater zu arbeiten. [...] Das macht natürlich unendlich Spaß, mit Konventionen zu spielen und die mit Inhalten zu beliefern, die für mich dafür eigentlich bis vor einiger Zeit undenkbar schienen.²⁴⁸

Es sind vor allem Anklänge auf Georges Feydeaus Komödien, die sich in Zusammenhang mit den erwähnten Theaterkonventionen erahnen lassen. So schreibt beispielsweise Ronald Pohl in seiner Stückkritik, dass „Feydeaus Komödientechnik für das erheiternde Rotieren dieser Theoriedrehorgel Pate gestanden [sei].“²⁴⁹ Auch Caro Wiesauer erkennt „[a]n der Oberfläche [...] eine Tür-auf und Tür-zu-Komödie á la Feydeau [...]“.²⁵⁰ Der vom Burgtheater für einen Programmzettel gewählte Untertitel „Eine Liebes- und Verwechslungskomödie von René Pollesch“ ist ebenfalls bezeichnend. Bert Neumann, der bühnenbildnerische Wegbegleiter Polleschs, entwirft für das Akademietheater die dahingehend stimmige Bühne eines großbürgerlichen Salons des 19. Jahrhunderts mit

²⁴⁸ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S.16

²⁴⁹ Pohl, Ronald: Planet der UFA. In: Der Standard (28. 11. 2006), S. 31.

²⁵⁰ Wiesauer, Caro: Was Termiten mit Hollywood zu tun haben. In: Kurier (28. 11. 2006), S. 34.

arabesken Barockmöbeln, vielen Türen und offenem Kamin. Nur der überdimensionale Videoscreen und die über dem gesamten Interieur angebrachten Letter mit der Frage „Do I want to escape?“ fügen sich nicht in das Vorbild eines Bühnenraums in der Ausrichtung der Stücke Feydeaus. Diese bühnenbildnerische Kontrapunktierung ist gleichsam als erstes postdramatisches Zeichen lesbar.

Pollesch weist explizit darauf hin, welche Intentionen seine künstlerische Entwicklung begleiten und gerade in Bezug auf „Das purpurne Muttermal“ erweisen sich diese Stellungnahmen als erhellend:

Andreas Beck: Bisher war für deine Arbeiten kennzeichnend, dass Schauspielerinnen und Schauspieler auf der Bühne Theorien und Texte vertraten und miteinander debattierten. Inzwischen werden aber auch immer häufiger Situationen und Szenen an- und durchgespielt. Haben sich deine Aufführungen mit der Zeit theatralisiert?

René Pollesch: Ich fand uns immer schon sehr theatralisch. Aber weil wir jetzt auf bestimmte Formen zurückgreifen, die das Theater mal produziert hat, finden uns die Leute theatralischer. Bestimmte Phänomene, die das Theater für mich verkörpern, sind einfach sehr anziehend. Die können wir gerade jetzt sehr produktiv für uns machen. Dass wir bestimmte Bilder im Kopf haben, was wir an Theater lieben und die durchspielen, aber uns nicht zurichten für eine bestimmte Bilderproduktion, die auf die Auslegung der Texte zielt. Unsere Texte sind sehr konkret, wir brauchen keine Mittel um sie auszulegen. Wir benutzen aber Theater, wir benutzen den Spaß an zuschlagenden Türen, aber wir versuchen, uns nicht gleich so ein Räderwerk Komödie anzuhängen, dem wir dann doch nur gehorchen müssen, sondern wir spielen damit.²⁵¹

Pollesch erweist sich als flexibler Theaterschaffender, der sich nicht auf eine bestimmte Ausrichtung hin künstlerisch zu verwirklichen scheint, sondern sich vielmehr der Möglichkeiten bedient, die sich aus seiner Arbeit oder seiner je aktuellen Lebenssituation heraus ergeben. An einer anderen Stelle im Interview bestätigt er den Eindruck seiner kreativen Offenheit und Flexibilität:

Das Theater ist ein guter Spielplatz für die Möglichkeit, dass alles anders sein könnte. Wenn das Spiel in der Natur des Menschen liegt, wie Schiller sagt, ist das Theater ein Ort, an dem man, enthoben von allen physikalischen Gesetzen und Gesetzen moralischer Grenzen spielen kann. Das Spiel in der Wirklichkeit ist ein großes Thema von „Das purpurne Muttermal“.²⁵²

²⁵¹ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 20-21.

²⁵² Ebd. S. 21.

So selten wie aufschlussreich, dass der Autor und Regisseur selbst Auskunft über eines der Themen der Inszenierung erteilt. Es ist nämlich keinesfalls immer einfach, die Inhalte in „Das purpurne Muttermal“ auszumachen, weil sie in für Pollesch typischer Manier assoziativ und synästhetisch miteinander verwoben, vernetzt und verschränkt sind. Im Hinblick auf das zitierte und montierte Material nimmt das Medium des Films eine Schlüsselfunktion ein. Pollesch verwendet für seine Bearbeitungen von filmischen Versatzstücken gerne den Begriff des Steinbruchs. „[...] Filme sind ein ganz geiler Steinbruch. Einen Schauspieler an einen Film zu erinnern, den er mag, sich dann diesen Film kurz anzuziehen, sich darin aufzuhalten in einer Szene auf der Bühne, das ist extrem entlastend für den Regisseur, statt sich dauernd originelle Vorgänge auf der Bühne so aus der hohlen Hand zu zaubern“²⁵³, so Pollesch in diesem Zusammenhang.

Diese Affinität gegenüber dem filmischen Medium findet auch auf einer anderen Ebene der Inszenierung Einzug. Hinter den vordergründigen Bühnenkulissen ist ein Filmset aufgebaut und mittels Liveprojektion wird das Spiel im Spiel (eigentlich das Spiel im Spiel im Spiel, weil die SchauspielerInnen auch in ihrer „realen“ Darstellereexistenz zur Selbstreflexion und Selbstbefragung innehalten – es handelt sich folglich um drei Spielebenen: Bühne, Filmset und Realität) auf den über dem Kamin angebrachten Videoscreen übertragen. In diesem Kontext wird das von Pollesch als inhaltliche Grundthematik erwähnte „Spiel in der Wirklichkeit“²⁵⁴ tragend. „Wenn Leute ins Theater gehen“, so Pollesch, „wissen sie, da oben auf der Bühne wird gespielt. Aber das Spielen in der Realität sorgt für Ungewissheit. Wenn jemand in der Realität spielt, sorgt er für eine große Unruhe.“²⁵⁵ Programmatisch dazu auch Martin Wuttke im Stück: „Wir können doch nicht in der Wirklichkeit spielen, das wird doch alles viel zu komplex.“²⁵⁶ Und an einer anderen Stelle: „Hört sofort auf damit! Wo kommen wir denn da hin? Wenn alle nur spielen! Spielen ist Gift für mich. Es kann doch nicht plötzlich alles so, und gleichzeitig ganz anders sein! Wir können doch nicht die ganze Zeit so tun als ob! Ich muss doch an was glauben können.“²⁵⁷

Diesen Verschiebungen zwischen den Wirklichkeitsebenen in Bezug auf das Publikum, die Theatersituation und die DarstellerInnen ist demnach eine Grundfolie der Inszenierung, wird in der weiteren Analyse mitzubedenken sein und bestätigt die These

²⁵³ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 23

²⁵⁴ Ebd. S. 21.

²⁵⁵ Ebd.

²⁵⁶ Ders.: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 69.

²⁵⁷ Ebd. S. 86.

Lehmanns, dass erst postdramatisches Theater „die Gegebenheit der faktisch, nicht konzeptuell fortwährend »mitspielenden« Ebene des Realen explizit zum *Gegenstand* [...] nicht nur der Reflexion, sondern der theatralen Gestaltung selbst gemacht [hat].“²⁵⁸ Auch der vielseitige Einsatz medialer Mittel ist für Lehmann postdramatisches Indiz, wie im Laufe der vorliegenden Arbeit schon eingehend verhandelt wurde. Für die kaleidoskopische Verstrickung der unterschiedlichen Spielebenen von Wirklichkeit, Bühne und Filmset (hinter der „eigentlichen“ Bühnenlandschaft) spricht Caroline Peters im Stück einen paradigmatischen Part:

Caroline Peters: Ich bin Schauspieler und Drehbuchautor, aber ich will auch in der Wirklichkeit spielen! Aber alle starren mich immer so an, wenn ich in der Wirklichkeit spiele, als würde ich sie über irgendetwas im Ungewissen lassen. Aber worüber eigentlich? Ob ich das alles auch mit meinem Leben belegen kann?! Warum denn? Sie kann vor eine Kamera! Dort gibt sich immer alles sofort als Schein zu erkennen. Dann muss sie das nicht machen. Aber was mache ich? Ich gehe seit 1999 zu mehreren Vorsprechen und man lässt mich einfach nicht vor eine Kamera, die das Spiel als Schein zu erkennen gibt. Ich muss immer in der Wirklichkeit spielen!

Hermann Scheidleder (zu Caroline Peters): Sind Sie der Deutsche Schäferhund von Miss Desmond?

Caroline Peters: Nein, bin ich nicht.²⁵⁹

Auch die für Pollesch-Inszenierungen signifikante, virulente Brüchigkeit der vermeintlichen Figurenidentitäten kommt in diesem Zitat zum Ausdruck und wird in weiterer Folge noch auszuhandeln sein.

5. 1. Analyse des filmischen Materials

Eine Analyse der eingesetzten filmischen Vorlagen und Verweise soll als erster Schritt gleichsam ein kleines Licht der Aufklärung in das Dunkel der thematischen Verstrickungen der Inszenierung schicken.

„Max, mon amour“ ist eine französische Komödie aus dem Jahr 1986, in der Charlotte Rampling als Margaret Jones ihre Liebe zu dem Schimpansen Max entdeckt. Ihr Ehemann Peter (Anthony Higgins) ertappt die Liebenden in flagranti, nimmt das seltsame Treiben aber zunächst mit Humor, sieht sich im Laufe des Films jedoch mit immer stärkerer

²⁵⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 171.

²⁵⁹ Pollesch, René: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 66.

Irritation und Eifersucht konfrontiert. Diese Filmvorlage dient René Pollesch nun als Basis, um die Thesen Donna Haraways auszuhandeln, die sich in ihren Forschungen auch der Frage nach einer Sprache zuwendet, die biologisch gattungsübergreifend gedacht werden kann.

„Der Hofnarr“, eine US-amerikanische Persiflage auf das Genre des Ritterfilms aus dem Jahr 1955, beliefert wiederum das Stück in mehrerer Hinsicht. Erstens ist das titelgebende purpurne Muttermal im Film das Erkennungszeichen für den letzten rechtmäßigen Thronerben.

Das purpurne Muttermal ist [...] das, wo alle hinterher sind, was alle haben wollen. Das ist der nächste Thronfolger, das ist der, der beschützt werden muss, der verheimlicht wird, der irgendwo hingebacht werden muss. Darum geht's. Es ist wie ein Zeichen. [...] [W]enn man sagt, dass es aufgetaucht ist, dann kommt die Handlung in Schwung. Alle suchen danach.²⁶⁰

Zweitens fügt sich ein Handlungsstrang der filmischen Vorlage in den in Pollesch-Stücken eigentlich permanent anwesenden Genderdiskurs. Der Hauptprotagonist Hubert Hawkins (gespielt von Danny Kaye) muss sich beispielsweise um das königliche Baby kümmern, das eben durch das purpurne Muttermal am Gesäß ausgewiesen ist, während die Jungfer Jean (Glynis Johns) als Hauptmann die feindlichen Truppen bekämpfen darf.

Ein weiteres verwobenes Filmelement der Inszenierung ist „Sunset Boulevard“, ein US-amerikanischer Spielfilm von Billy Wilder aus dem Jahr 1950. Der Film bearbeitet in kritischer Weise soziale Mechanismen der Traumfabrik Hollywood. Die inhaltlichen Verschränkungen mit der Inszenierung Polleschs fundieren vor allem auf der traurigen Biographie der ausgemusterten und letztlich dem Wahn verfallenden Stummfilm-Diva Norma Desmond (gespielt von Gloria Swanson). Als Indiz für die Assoziationsdichte hinsichtlich der Stoffauswahl kann das Detail fungieren, dass die Hauptdarstellerin dieser Filmvorlage die Herrin eines Schimpansen ist, der aber unglücklicherweise sehr früh stirbt. In Zusammenhang mit diesem Film werden im Stück wörtliche Vorlagen einmontiert. Cecil B. Mille heißt beispielweise der Regisseur, der sich in „Sunset Boulevard“ selbst spielt und auch in „Das purpurne Muttermal“ namentlich Einzug findet. Auch der Name der Hauptdarstellerin (Desmond) fällt in der Pollesch-Inszenierung.

Der populäre Science-Fiction-Film „Planet der Affen“ von 1968 wird ebenfalls als Material zur Montage herangezogen. Die Parallelen zu den Thesen Haraways sind

²⁶⁰ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 25.

augenscheinlich. Im Film wird ein Szenario entworfen, in dem Affen die Menschen als Sklaven halten und sie so geringschätzend behandeln wie der moderne Mensch die tierische Kreatur. Dadurch wird ein Moment gestreift, das Donna Haraway als zumindest problematisch markiert und das von Pollesch aufgegriffen wird.

Wir sprechen uns als Menschen an, oder sind menschliche Körper, die sich dauernd sagen, wir sind Menschen, aber für den Zoologen sind wir zum Beispiel eher Primaten. Der Unterschied, der gemacht wird zwischen Mensch und Tier, wird ja historisch immer anders begründet, aber immer aufrechterhalten natürlich, und die Frage ist, [...] inwieweit [...] er sich noch aufrechterhalten [lässt]. Während des Nationalsozialismus stehen sich menschliche Körper gegenüber, und die einen werden als Tiere angesprochen, die man dann deshalb auch in Tier/Menschenversuche verwickeln und danach vernichten kann.²⁶¹

In diesem Kontext findet auch die Schauspielerin Sigourney Weaver, die in dem 1988 erschienen Film „Gorillas im Leben“ das Leben der Affenforscherin Diane Fossey nachstellte, in der Pollesch-Produktion Erwähnung. Auf den Film selbst wird jedoch mit keinem Detail angespielt – der Name Sigourney Weaver wird aber unweigerlich mit dieser Darstellung, für die sie auch mit einer Oscar-Nominierung geehrt wurde, assoziiert. Weaver findet aber auch darüber hinaus Platz in der Inszenierung, weil sie als Beispiel für die Differenz zwischen Identität und Figur fungiert – kulminierend in der Frage, ob eine Millionärin eine Autistin darzustellen vermag.

Hermann Scheidleder: (in die Kamera) Also was ist denn jetzt genau das Problem, wenn Sigourney Weaver eine Autistin spielt? Wenn eine Millionärin sich auf dem Boden rumwält und für die Autisten sprechen will [...]. Es ist diese Mittelstandsposition, die diese Millionärin einnimmt, die immer das Glück bei den anderen findet. Das ist das Problem. Sie schreibt den anderen das Glück zu. Ein Autist oder ein Schwarzer performt dauernd und ununterbrochen Biologie. Und Sigourney Weaver performt nach wie vor ihre Position und ihren Blick und ihre Erzählerposition, von irgendwo da draußen auf einer Weltraumplattform.²⁶²

„Muss das Leben eine Rolle belegen? Kann die Dollar-Millionärin Sigourney Weaver glaubhaft eine Autistin spielen?“²⁶³, fragt folgerichtig der Journalist Reinhold Reiterer in seiner Inszenierungskritik.

²⁶¹ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 25.

²⁶² Ders.: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 80-81.

²⁶³ Reiterer, Reinhold: Lasst ihn den Ernst spielen. In: Kleine Zeitung (28. 11. 2006), S. 28.

„Die Herbstsonate“ als nächstes Versatzstück der Montage ist ein 1978 entstandener Film des schwedischen Regisseurs Ingmar Bergman, der eine komplizierte, eigentlich gescheiterte Beziehung zwischen einer Mutter (Ingrid Bergmann) und ihrer Tochter (Liv Ullmann) behandelt. „Die Sprache wird da von Bergmann extrem angezweifelt, und der Borderline-Charakter von Liv Ullmann scannt eher die Körper und guckt, was sagen die denn.“²⁶⁴, so Pollesch – dieses Zitat vermag es sehr anschaulich, eine Brücke zum postdramatischen Themenkomplex der Körperlichkeit zu schlagen.

„Der Millionär“, ein deutscher Spielfilm mit Hans Moser aus dem Jahre 1947, findet ebenfalls seinen Platz im so vielseitigen filmischen Repertoire, auf das Pollesch in „Das purpurne Muttermal“ zurückgreift. Auch in diesem Zusammenhang gibt er im Interview eine Auskunft bezüglich seines Interesses an gerade diesem Film, wobei möglicherweise auch der österreichische Spielort einen Querverweis zu Hans Moser gleichsam aufdrängt. „In dem Film [...] mit Hans Moser gibt's eine Szene, wo er als Postbote Millionen erbt und dann auch gleich gefragt wird, ob er jetzt immer noch die Post austragen will, und dann liest er das gleich als: man will ihn aus seinem Job herausdrängen. Alle stigmatisieren ihn als Millionär.“²⁶⁵ Gerade dieses Moment scheint ein sehr stimmiges Beispiel für die Vorgehensweise Polleschs zu sein, weil an dieser Stelle ablesbar wird, in welcher Form Neukontextualisierungen beziehungsweise Bruchstücke zur Bearbeitung bestimmter Thesen fruchtbar gemacht werden können.

Ein so beeindruckendes wie verstörendes Detail Filmgeschichte liefert zuletzt die aus Japan stammende Schauspielerin Sachiko Hara, die auch in „Häuser gegen Etuis“ und „Fantasma“ unter Polleschs Regie reüssierte. Nachdem Hara in „Das purpurne Muttermal“ mit für das Burgtheater so ungewöhnlichen wie hinreißendem Akzent einige Sätze von Thomas Bernhard vorgelesen hat (was möglicherweise – ähnlich wie die Erwähnung von Hans Moser – einen Verweis auf den Spielort darbot), zeigt sie eine einnehmende Performance, die nur als Zitat auf den US-amerikanischen Horrorfilm „Der Exorzist“ aus dem Jahr 1973 gelesen werden kann – mit rollenden und zuletzt völlig weißen Augen, mit zuckendem, krampfenden Körper und männlicher, gurgelnder Stimme mimt sie die Teufelsbesessene. Dieses Detail könnte als gelungenes Beispiel für die Arbeitsweise in den Inszenierungen René Polleschs interpretiert werden, weil sich der Gedanke aufdrängt, dass diese unglaublich intensive Szene aus dem einzigen und einfachen Grund in das Stück

²⁶⁴ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 24.

²⁶⁵ Ebd. S. 25.

Einzug fand, weil Sachiko Hara etwas Derartiges so beeindruckend darzustellen vermag. In diesem Fall sind keinerlei Querverweise zu den übrigen Materialien oder Quellen möglich, was diese Szene als einen für die Arbeiten Polleschs typischen Clip markierbar macht. Diese Vermutung findet in der schriftlichen Fassung Bestätigung – CLIP EXORZIST ist dort zu lesen²⁶⁶. Folgt man einem Portrait der Schauspielerin im „Falter“, ist sie für Polleschstücke absolut prädestiniert:

Wie keine andere verkörpert sie, worum es im Theater geht: den Kampf des Körpers um die Sprache. Unter all den Burgschauspielerinnen ist sie ein Fremdkörper, im wahrsten Sinne des Wortes. Für psychologisch-realistische Rollengestaltung fehlen ihr die Nuancen; Sachiko Hara spielt keine Figuren, zwischen ihr und dem Text bleibt immer eine Lücke. Wenn sie einen Satz spricht, hat das etwas Elementares. Es ist nicht selbstverständlich, etwas auf der Bühne zu sagen. Das gilt für alle Schauspieler, aber bei Sachiko Hara kann man es sehen. Die Worte kommen aus ihr heraus wie seltsame Fundstücke, über die sie selbst am meisten zu staunen scheint.²⁶⁷

Einmal mehr wird deutlich zum Ausdruck gebracht, dass herkömmliche ästhetische Rezeptionsparameter, wie beispielsweise die Einheit von Figuration und sprachlichem Ausdruck, psychologische Einschätzbarkeit oder ähnliches in Pollesch-Produktionen obsolet geworden sind.

Die beschriebene Vielzahl an filmischem Montagematerial hat neben postdramatischen Implikationen auch einen ganz simplen Unterhaltungseffekt, weil das Wiedererkennen bestimmter Details dem Rezipienten naturgemäß Vergnügen bereitet. Neben der Lust an der Auflösung von Rätseln wird auch das eigene kulturelle Gedächtnis gleichsam versichert.

5. 2. Analyse der bearbeiteten Theorien

Pollesch beschäftigt sich eigenen Angaben zufolge neben seiner inszenatorischen Arbeit permanent mit theoretischem Material. „Und daneben läuft immer eine Lektüre, die ich betreibe, mit der ich meinen Alltag bearbeite. Das sind Bücher, die mir begegnen [...]“²⁶⁸ Im Hinblick auf das Textmaterial für „Das purpurne Muttermal“ „sind das [beispielsweise] Texte von Donna Haraway, mit deren Hilfe – sie beschreibt ihre Bücher selber als »Seh-

²⁶⁶ Pollesch, René: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 110.

²⁶⁷ Kralicek, Wolfgang: Ja, Panik! In: Falter 49 /08, S. 32.

²⁶⁸ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 16.

Hilfen« – sie bestimmte Vorgänge entschleiern kann, die mir zunächst nur als diffus und widersprüchlich vorkamen. Sie stellt Instrumente zur Verfügung, mit einem bestimmten Denken anzufangen.²⁶⁹, so Pollesch im Programmheft zum Stück. Die Gedanken Donna Haraways, einer amerikanischen Biologin und feministischen Wissenschaftshistorikerin, lassen wiederum vielfältige Parallelen zu den Thesen von Boris Groys und vor allem Slavoj Žižek erkennen, in denen die Mechanismen der Macht kritisiert werden. Die Grundannahme dieser philosophischen Theorien besagt, dass es lediglich „eine (weiße, männliche, heterosexuelle) Perspektive [gibt], aus der alle Geschichten erzählt werden.“²⁷⁰ In diesen Gedankengang stimmt Pollesch ein: „Es ist keine weibliche, homosexuelle, schwarze Position, die für die anderen redet, sondern es ist immer die gleiche männliche, weiße, heterosexuelle Position.“²⁷¹

Pollesch vollzieht in diesem Kontext auch eine argumentative Engführung mit Foucault: „Was Foucault in diesem Zusammenhang formuliert hat, ist tatsächlich schlagend: »Ständig wiederholtes Handeln ist Macht.«“²⁷² Auch die Thesen Judith Butlers spielen an diesen Stellen natürlich mit ein, sind sogar wesentliche Grundlage. Letztlich zielen all diese Bewusstmachungsprozesse in Hinblick auf eine Perspektive der Macht auch auf eine praktische Umsetzung im jeweiligen Alltag ab. Pollesch wiederum lässt diese Theoreme in seinen Inszenierungen Einzug finden und versucht auf diese Weise, sie auch anzuwenden beziehungsweise sie auf ihre Anwendbarkeit hin zu befragen. „[I]ch lege es darauf an, Leute zu treffen, die mit diesem Scharf-Stellen der Realität durch Theorie etwas anfangen können. Und mein Feedback ist auch so, dass Schauspieler Theorien, die wir behandeln, anwenden wollen und dies auch tun.“²⁷³ Pollesch stellt diese Gedanken seinen DarstellerInnen also gleichsam (entweder im Gespräch während der Probenarbeit oder bereits in einer textlichen Fassung) zur Verfügung. Diese wiederum ziehen die Thesen in einem nächsten Erarbeitungsschritt heran, um den Versuch zu unternehmen, sich im Hinblick auf diese Gedanken zu verorten. Im Zusammenhang mit den Theorien Giorgio Agambens zur Enteignung der Erfahrung, veranschaulicht und erörtert Pollesch zunächst Grundlegendes:

Wir versuchen ja nicht, Philosophie auf die Bühne zu bringen, also etwa in dem Sinne, dass wir szenische oder situative Übersetzungen suchten für das, was Agamben oder

²⁶⁹ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 16.

²⁷⁰ Ders.: Programmheft Burgtheater, Wien: Fantasma, S. 8.

²⁷¹ Ders.: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 25.

²⁷² Ders.: Programmheft Burgtheater, Wien: Fantasma, S. 11.

²⁷³ Ders.: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 17.

die anderen Theoretiker geschrieben haben. Aber alle, die sich gerade an den Proben beteiligen, an den Auseinandersetzungen, interessiert das, was Agamben als Enteignung der Erfahrung beschreibt.²⁷⁴

In einem Gespräch mit Andreas Beck wird Pollesch im Bezug auf seine Vorgehensweise noch konkreter:

Andreas Beck: Du nimmst einen theoretischen Text, der dich interessiert, mit auf die Proben und schreibst ihn dann den Schauspielerinnen und Schauspielern zu?

René Pollesch: Erst mal wird ausgetestet, ob mein Thema kommunizierbar ist. Ob das, womit ich mich beschäftige, bei den Schauspielern auf Interesse stößt. Ich versuche nicht, die Schauspieler zu überreden. [...]

Andreas Beck: Kann man sagen: du forderst deine Schauspieler auf, nicht über eine Rolle mit dir ins Gespräch zu treten, sondern als Zeitgenosse über einen, von die gemachten Themenvorschlag?

René Pollesch: Den Schauspieler auch immer darauf aufmerksam zu machen, dass er hier keine Rolle zu erfüllen hat, sondern dass wir hier einen Text produzieren, den er benützen kann. Dass ich für ihn da bin und nicht er für mich. Dass er nicht für den Text da ist, sondern der Text für den Schauspieler. [...]²⁷⁵

Im konkreten Zusammenhang mit der Inszenierung von „Das purpurne Muttermal“ soll nun ein theoretischer Gedanke aus einem Essay Donna Haraways zur Veranschaulichung dieser künstlerischen Vorgehensweise dienen. Haraway beschäftigt sich in ihren Arbeiten vor allem im Feld von Natur und Kultur kritisch mit verschiedenen Lebensformen und Wirklichkeitskonstruktionen.

Vielen Menschen [...] steht das Bild einer in Kolonialismus, Rassismus, Sexismus und Klassenherrschaft als das Andere konstituierten Natur mit schmerzhafter Deutlichkeit vor Augen, und dennoch finden sie in diesem problematischen, ethnospezifischen, langlebigen und global beweglichen Begriff etwas, ohne das wir nicht auskommen und das wir zugleich niemals „besitzen“ können. Wir müssen, jenseits von Verdinglichung, Besitz, Aneignung und Nostalgie, ein anderes Verhältnis zur Natur finden. Da sie die Fiktion, entweder Subjekte oder Objekte zu sein, nicht mehr aufrechterhalten können, müssen alle, die an den entscheidenden Konversationen teilnehmen, in denen Natur konstituiert wird, eine neue Grundlage finden, auf der sie gemeinsam Bedeutungen produzieren.²⁷⁶

²⁷⁴ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Fantasma, S. 11.

²⁷⁵ Ders.: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 17 - 18.

²⁷⁶ Haraway, Donna: Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe. In: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 36-44, hier S. 36-37.

René Pollesch erkennt in diesen Gedanken völlig zu Recht den theoretischen Anspruch einer gattungsübergreifenden Sprache. „Eine verwendbare Sprache, die die sozialen Welten nicht-menschlicher Organismen berücksichtigt.“²⁷⁷ Dieser Ansatz wird nun in der Interaktion mit den DarstellerInnen und in „Steinbrucharbeit“ in Hinblick auf das Material zur Montage und Collage weiterverfolgt, vertieft oder verworfen – kreativ bearbeitet in jedem Fall.

„Planet der Affen“ und „Max, mon amour“ sind gute Steinbrüche, um nach oder mit Donna Haraway zu reden. Weil sie verschreibt sich gerade in jüngster Zeit einem Projekt, in dem sie jenseits der Sprache des heterosexuellen weißen Mannes nach einer Sprache sucht, in der wir miteinander und nicht immer nur für jemanden reden können, sogar gattungsübergreifend, auch mit anderen Organismen reden können [...]. Dass wir nicht aufgefordert sind, im Repräsentationssinne für andere zu reden, die Wissenschaftler reden für die Tiere, die sie entdecken, für den Regenwald, für uns, für die Menschen.²⁷⁸

Im Stücktext selbst werden diese theoretischen Fragestellungen nun mit vornehmlich aus dem filmischen Bereich entnommenen Versatzstücken kurzgeschaltet. Da die DarstellerInnen – wie auch schon begründend dargelegt – immer wieder ihre Identitäten wechseln, werden sie in den Textauszügen (und auch in weiterer Folge der vorliegenden Arbeit) bei ihren realen Namen genannt:

Martin Wuttke: Hör sofort auf, diesen Schimpansen zu küssen! Da sind immer diese Viecher, von denen du nicht weißt, was du an ihnen lieben sollst. Weil es ja nichts zu lieben gibt.

Hermann Scheidleder: Moment mal, normalerweise ist doch diese menschliche heterosexuelle Welt hier so selbstverständlich, dass das nicht ausgesprochen werden muss.

Stefan Wieland: Aber nicht, wenn wir das Nicht-Menschliche unserer Leben berühren wollen. Hier sitzen nun mal auch Primaten zusammen.

Martin Wuttke: Du hast einen Schimpansen auf deinem Schoß. Wie soll ich über uns nachdenken, wenn ich dieses gattungsübergreifende Verhältnis sehe. Mir steht überhaupt nichts zur Verfügung, das zu denken. Verschiedene Dinge haben nun mal nichts miteinander zu tun, Tiere und soziale Beziehungen, und Menschen und ein gattungsübergreifender Begriff von sozialen Beziehungen.²⁷⁹

²⁷⁷ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 25.

²⁷⁸ Ebd.

²⁷⁹ Ders.: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 89-90.

Beispielhaft wird an dieser Stelle die gattungsübergreifende Beziehung zwischen Mensch und Schimpanse aus „Max, mon amour“ mit den theoretischen Diskursen Haraways verwoben. Auch angesichts der inhärenten Komik dieses Ausschnitts könnte man über seinen Entstehungsprozess mutmaßen, dass Martin Wuttke aufgrund der Ungewöhnlichkeit und potentiellen Abstrusität dieser Überlegungen und Szenerien tatsächlich „Verschiedene Dinge haben nun mal nichts miteinander zu tun“ geäußert und der Satz auf diese Weise Einzug in die Inszenierung gefunden hat.

Auf Grund der Offenheit im Umgang mit Figureneinheiten ist es – glücklicherweise und ganz im Sinne des Tierschutzes – keineswegs notwendig, einen echten Schimpansen auf die Bühne zu bringen. Caroline Peters übernimmt zwischenzeitlich die Identität des Primaten und führt den auf der Zusammenführung von „Max, mon amour“ und Donna Haraways Projekt einer gattungsübergreifenden Sprache aufgebauten Diskurs fort. Noch eine weitere Hauptthese Haraways wird an dieser Stelle ersichtlich – das Postulat der gegenseitigen (und nicht nur vom Menschen ausgehenden) Beeinflussung der Lebenswirklichkeiten (als Konstrukte) von Tier und Mensch.

Caroline Peters: Er kann mich einfach als Nebenbuhler nicht akzeptieren, nur weil ich ein Affe bin. Wir sind radikal unterschiedliche Arten von Subjekten. Ich bin auch ein Subjekt. Vielleicht sollte es anerkannt werden, dass Tiere ihre jeweilige Welt ebenfalls sozial konstruieren, und darüber hinaus auch deine Welt mitformen. Autisten und das abgehängte Prekariat übrigens auch. Die brauchen niemanden, der für sie redet, als hätten sie keine sozial konstruierte Welt, die ebenfalls deine mitformt.

[...]

Du kommst durch die Tür und du bist automatisch heterosexuell und akzeptierst alles Nicht-Menschliche nicht als Nebenbuhler. Vor allem nicht als andere Konstruktionen, wie wir soziale Beziehungen führen können.²⁸⁰

Der letzte Satz des vorhergehenden Zitats berührt noch eine weitere und gewichtige Dimension der Forschungsarbeit Haraways. Sie plädiert für die Möglichkeit einer Vorbildwirkung nicht-humaner, aber sozialer Beziehungen und René Pollesch greift diesen Gedanken auf: „Mit Donna Haraway würde ich sagen, es gibt moralische Mikroorganismen, von denen könnten wir vielleicht was lernen. Aber nicht die Rekonstruktion einer Moral, die nichts mit unseren gelebten Leben zu tun hat.“²⁸¹ In Hinblick auf das Phänomen der Liebe führt Haraway folgenden beispielhaften Gedanken ins Feld:

²⁸⁰ Pollesch, René: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 88-89.

²⁸¹ Ders.: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 15.

[...]Liebe konnte nicht unschuldig sein; sie entsprang nicht im Paradies. Aber sie entsprang auch nicht der *Vertreibung* aus einem Paradiese. Nicht im Zusammenhang mit Geheimnissen – über Leben und Tod – nahm diese erkennende Liebe Gestalt an, sondern in ganz bestimmten, historisch-sozialen Verkehrsformen oder „Konversationen“ zwischen Maschinen, Menschen, anderen Organismen und Teilen von Organismen.²⁸²

In „Das purpurne Muttermal“ wird diese Überlegung auf relativ irritierende Weise im wiederkehrenden Bild eines Mikroorganismus im Darmtrakt einer Termite verwoben:

Sophie Rois: [...] Kann es sein, dass ich etwas lebe, was wirklich noch niemand vor mir lebte, die wahre Liebe, und trotzdem das Gefühl habe, ich halte an etwas ganz ganz Altem fest? Nein, dieser Dreck ist ja Standard in all den Institutionen, aber warum kommt es mir so vor, als lebte ich das Leben eines Mikroorganismus im Darmtrakt einer Termite, und das als wahre Liebe, als etwas was Milliarden Jahre alt ist, aber nicht als Liebe entdeckt bisher. Wir müssen nur denken, unsere Liebe ist nicht alt. Sie ist älter. Und ihr Modell sind Mikroorganismen und nicht die Romantiker.²⁸³

An einer anderen Stelle reflektiert Martin Wuttke die befremdliche, aber potentiell zumindest nachvollziehbare Vorbildfunktion mikroorganischer Beziehungen und ihrer vermeintlichen Schlüsselposition in Hinblick auf eine menschliche Vorstellung von Liebe:

Martin Wuttke: Ich frage mich, [...] ob nicht andere Geschichten möglich sind. Ganz andere Geschichten als dieser narrative Sumpf von romantischer Liebe. Geschichten des Betrugs, der Lügen und nicht der Wahrheit, nicht die Geschichten, die schon die Welt erbaut haben, sondern Geschichten von einem mikroskopisch kleinen Haar im Darmtrakt einer Termite, das sich so lange mit der Beute unterhält, bis es ein Gast und schließlich ein adoptierter Verwandter ist. [...] Wir haben es mit unerwarteten Partnern zu tun. Ob du Zecke irgendwann einmal Gast sein kannst bei mir, wo du schon überall Gast bist in den Gedärmen da draußen, mit denen du schon in Konversation getreten bist. Nur unsere gerät immer ins Stocken! Warum nur? [...] ²⁸⁴

Auch Caroline Peters bearbeitet die Theoreme Haraways in einer Probenfassung der Inszenierung:

Caroline Peters: Ich liebe dich. Unsere Liebe ist Milliarden von Jahren alt, aber bislang unentdeckt. Sie lauerte im Darmtrakt einer Termite, als das geeignete Modell um heute über uns beide zu reden. [...] Warum liebst du mich nicht und bist eher ein

²⁸² Haraway, Donna: Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe. In: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 36-44, hier S. 41.

²⁸³ Pollesch, René: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 116-117.

²⁸⁴ Ebd. S. 94-95.

adoptierter Verwandter, ein Gast, ein Parasit? [...] Unsere Körper können Gäste und Parasiten aufnehmen, gleichzeitig. Sowas wie du, du bist mein Gast und du bist mein Parasit, und ich bearbeite nichts davon mit modernen Vorstellungen von Moral und Aufrichtigkeit.²⁸⁵

Pollesch wendet diese Thesen Donna Haraways nun auch an, um eine Abgrenzungs- oder Abwendungsbewegung gegenüber den etablierten Vorstellungen von Theater an sich zu markieren:

René Pollesch: [...] Herr Stadelmaier schreibt in der FAZ, dass man an dem und dem Stück den „ewigen Kampf der Geschlechter“ sehen könnte. Nach meiner Meinung gibt es keinen „ewigen Kampf der Geschlechter“. Es gibt historische Kämpfe, die Frauen gekämpft haben, um gegen diese scheinbar konstante Form von Geschlechterbeziehung anzugehen. Wie wir leben: Das ist nicht immer das Gleiche. Es gibt keinen Kern in uns, der konstant bleibt. Da ist nichts eingeschlossen, das vor tausend Jahren Gültigkeit hatte. [...] Was wir in diesem Stück [„Das purpurne Muttermal“] bearbeiten: Ich hatte mal einen Konflikt mit Carl Hegemann, der sich für die „vertikalen Bohrungen“ von Andrea Breth stark gemacht hat. Dass sie quasi die Schichten von Literatur -

Andreas Beck: - abtrennt, um auf den Kern, das Klassische, immer Währende, Gültige zu stoßen ...

René Pollesch: Genau. Das würde ich abwehren. Da würde ich sagen: Das ist Museum. [...] Aber man kann noch tiefer bohren als Andrea Breth. Donna Haraways Vorschlag, mit dem wir uns hier gerade beschäftigen, ist, dass man ganz tief bohrt. Milliarden von Jahren bohrt und Mikroorganismen findet, die beispielhafte soziale Beziehungen führen [...] und sich dann daran orientiert.

Die DarstellerInnen konfrontieren sich auch mit diesem Gedanken und versuchen ihn sprachlich in ein Verhältnis zu sich selbst zu setzen, wie ein weiterer Probenauszug unter Beweis stellt:

Caroline Peters: So eine lange Zeit. Das dauerte zu lange, diese Milliarden Jahre alten Geschichten hervorzuholen, aber uns reichten die Bibel nicht und die Griechen. Wir haben zu lange gegraben, um all das über uns zu finden. Und das ist noch nicht einmal eine richtig tiefe Bohrung in die Geschichte und nicht immer nur die der Menschen. Die Geschichten der Menschen sind nicht unsere, von uns beiden. So eine lange Zeit.²⁸⁶

²⁸⁵ Pollesch, René.: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal. Auszug I, S. 5-7, hier S. 7.

²⁸⁶ Ebd. S. 7.

Pollesch wendet sich in diesem Zusammenhang einmal mehr explizit und radikal von der Bearbeitung klassischer Stoffe ab und findet in Hinblick auf die traditionelle Perspektive deutliche Worte:

[Orientierung] nicht an den alten Griechen, in deren Gesellschaft die Frauen Gebärmütter waren. Also, das totale Patriarchat. Es gibt milliardenalte Beziehungen in der Natur, die bessere Beispiele wären für ein Zusammenleben, als das, was an sexistischen und rassistischen Differenzen von den Wissenschaften auf die Natur projiziert wird.²⁸⁷

Ein weiterer philosophischer Theoriekomplex, der in „Das purpurne Muttermal“ zum Tragen kommt, ist das Phänomen der Kontingenz. Der Begriff der Kontingenz wird vornehmlich im Bereich der Modallogik angewendet und beschreibt die Möglichkeit und gleichzeitige Nichtnotwendigkeit beispielsweise einer Aussage oder auch der menschlichen Existenz. Anders formuliert ist Kontingenz die philosophische „Bezeichnung für den Zufall im Gegensatz zur Notwendigkeit. In der Logik ist eine kontingente Aussage eine solche, die wahr sein kann, aber nicht notwendig wahr sein muss.“²⁸⁸ Konsequenz weitergedacht und auf einen unendlichen Regress zusteuernd legt die These nahe, dass es nur ungesicherte Erkenntnis geben kann und somit Kommunikation in ihrem Verständlichkeits- und letztlich Wahrheitsanspruch auch immer gefährdet bleiben muss. Stephan Hilpold verortet dieses Moment in seiner Stückkritik sogar als thematischen Schwerpunkt:

Doch in erster Linie verhandelt man vor der kitschigen Fototapete samt offenem Kamin und gotischen Giebelfenstern nämlich das „Kontingenzproblem“. „Es ist so und gleichzeitig auch ganz anders“, soviel ist den Figuren in diesem wackeligen Theaterset [...] bewusst. In Briefen an die Mutter besprechen und zerreden und vertheoretisieren die aufgebrachte Rois und der wunderbar steif-bürgerliche Martin Wuttke die prekäre Position jeglichen Authentizitätsanspruchs.²⁸⁹

Einmal mehr werden in diesen Zusammenhängen Lyotards Ausführungen zum postmodernen Wissen gestreift – die Wirklichkeit ist um ihren Anspruch von Einholbarkeit und Totalität gebracht, was natürlich auch durch die Dimension des Spiels im Spiel beziehungsweise durch die Verschachtelung der unterschiedlichen Wirklichkeitsebenen im Stück antizipiert wird.

²⁸⁷ Pollesch, René: Programmheft Burgtheater, Wien: Das purpurne Muttermal, S. 15.

²⁸⁸ Liessmann, Konrad und Zenaty, Gerhard: Vom Denken. Einführung in die Philosophie. Wien: Braumüller 1996, S. 341.

²⁸⁹ Hilpold, Stephan: Gib dem Affen Zucker. Frankfurter Rundschau (05. 12. 2006), S. 36.

Die Inszenierung von „Das purpurne Muttermal“ wird in diesem Kontext von Sophie Rois mit einem Brief an ihre Mutter eröffnet, der unter anderem die grundsätzliche Trennung von unseren Leben, also das Feld der Identitätsproblematik anspricht, während Martin Wuttke gleichsam als mögliches Leitmotiv das Kontingenzproblem ins Feld führt:

Sophie Rois: Mutter! Wir werden von unseren Leben getrennt. [...] Alle, die versuchen diese Wahrheiten zu neutralisieren, sagen, die demenzkranke Maria Schell hat einfach ihr Leben vergessen [...]. Die hat aber ihr Leben nicht vergessen. Du kannst damit die ganze Sache nicht neutralisieren. Die weiß sehr gut, was das gelebte Leben ist. Die ist vielleicht zum ersten und letzten Mal nicht getrennt von ihrem Leben. Findest du, ich soll ihn noch mal schreiben?

Martin Wuttke: Nein, er ist gut so. Du könntest noch das Kontingenzproblem berühren. Die prinzipielle Offenheit der menschlichen Existenz. Alles kann so und gleichzeitig ganz anders sein, und unsere soziale Welt ist nur eine Möglichkeit unter vielen.²⁹⁰

Das philosophische Phänomen der Kontingenz spielt nun der Inszenierung Polleschs in zweierlei Hinsicht zu. Erstens unterstreicht es das Aushebeln von vermeintlicher Realität oder gesicherter Erkenntnis und gibt damit zweitens auch gleichsam einen Freifahrtsschein für das Unterlaufen von Identitäten, Kausalzusammenhängen oder beispielsweise Dialogstrukturen.

Diese künstlerische Vorgehensweise, die nun postmoderne Theoreme in so bekannte und altbewährte Theatervorgänge wie Verwechslungsszenen oder schlagende Türen einbettet, erfüllt in diesen Zusammenhängen auch das komödiantische Kriterium der Rasanz, des gesteigerten Tempos. „Das ständige Hin und Her zwischen Vorder- und Hintergrund, zwischen Nahaufnahme auf der Leinwand [...] und Totale auf der Bühne lässt an dem knapp zweistündigen Abend keine Langeweile aufkommen“²⁹¹, schreibt etwa eine Kritikerin.

5. 3. Wechselnde Identitäten in „Das purpurne Muttermal“

In das Spiel im Spiel und in die damit einhergehende Verunsicherung der Wirklichkeitsebenen fügt sich stimmigerweise das Changieren der Identitäten.

Dass die traditionelle Kategorie der Figurenidentität im Theaterschaffen Polleschs weitläufig unterwandert beziehungsweise völlig verabschiedet wird, ist im Verlauf der vorliegenden Arbeit schon hinreichend belegt worden. In Hinblick auf die Inszenierung von

²⁹⁰ Pollesch, René: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 64.

²⁹¹ Rathmanner, Petra: Neoliberaler Nahkampf. In: Wiener Zeitung (28. 11. 2006), S. 16.

„Das purpurne Muttermal“ soll diese Erkenntnis im Folgenden in concreto dargestellt werden.

Ein für Polleschstücke eher umfangreiches, aus sieben DarstellerInnen bestehendes, Ensemble bringt es im Laufe der Inszenierung insgesamt auf ungefähr dreimal so viele vermeintliche Figuren. Sachiko Hara und Stefan Wieland werden in der textlichen Fassung bereits in der Aufzählung der mitwirkenden Personen drei verschiedene Identitäten zugeschrieben. Hara ist „Die Eifersucht“, ein Schauspieler und ein Beleuchter; Wieland ist Fräulein Schober, Requisiteurin und ebenfalls Schauspieler.

Das Changieren der Identitätsmerkmale von Geschlecht, Beruf, sogar biologischer Zugehörigkeit wirkt über weite Strecken völlig verwirrend und ist auch analytisch kaum einholbar. Somit fügt sich dieser permanente Identitätswechsel einerseits in die grundsätzliche und als postdramatische Signifikanz markierte Forderung einer synästhetischen Wahrnehmung, andererseits zollt es den Erkenntnissen Lyotards in Hinblick auf den Begriff der Postmoderne und der damit einhergehenden Infragestellung von Realität und Identität gleichsam Tribut. Die dahingehende Verunsicherung des Publikums lässt in „Das purpurne Muttermal“ nicht lange auf sich warten, denn nach wenigen Minuten schreit Sophie Rois in Abendkleid und blonder Langhaarperücke ein stolzgeschwelltes und wenig klärendes „Ich bin Hans Moser! Ich bin der größte Star der Welt“²⁹² in den Zuschauerraum. In der Folge lässt sich Rois noch auf mehrere, gezwungenermaßen kläglich scheiternde Versuche einer identitätsbezogenen Selbstverortung ein:

Stefan Wieland: Sie sind Millionär.

Sophie Rois: Nein, ich bin Hans Moser, ich bin eine Autistin und für den Oscar nominiert.

Stefan Wieland: Hören Sie auf, uns was vorzumachen! Dass diese Schauspieler immer vergessen, dass sie Millionäre sind.

Sophie Rois: Was erlauben Sie sich! Hören Sie auf, mich hier als Millionärin anzusprechen, ich bin Schauspielerin. Das ist doch so einfach.

Im obigen Zitat wird auch anschaulich, wie willkürlich gerade die geschlechtliche Zugehörigkeit eingesetzt wird. So ist Sophie Rois in Bezug auf den ersten Blick des Zuschauers die Ehefrau eines konservativ-bürgerlichen, einen gelben Pullunder tragenden

²⁹² Pollesch, René: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 65.

„Josef Tura“, den Martin Wuttke (natürlich unter anderem) verkörpert. An dieser Stelle scheint ihre Identität vornehmlich durch ihre Abendgarderobe noch gesichert zu sein – auch ihre ersten beiden Äußerungen scheinen dem erwarteten Rollenbild (im wahrsten Sinne des Wortes) zu entsprechen:

Sophie Rois: Darf ich dir den Brief vorlesen? Er ist an meine Mutter.

Martin Wuttke: Ja, gerne.

Sophie Rois: Stör ich dich auch nicht? Möchtest du nicht das Konzert zu Ende hören?²⁹³

Die erste Brüchigkeit in der Figurenzeichnung wird bezeichnenderweise durch die Ungewöhnlichkeit der Formulierung im vorgetragenen Brief spürbar: „Mutter! Wir werden von unseren Leben getrennt.“²⁹⁴ In diesem Zusammenhang wird augenscheinlich, worauf Pollesch unter anderem abzielt: Die Brechung der Erwartungshaltung entlarvt das Vorurteil, dass eine als konservativ, klassisch oder divenhaft markierte Ehegattin nicht zu abstrakten oder ungewöhnlichen Gedankengängen, geschweige denn zu deren sprachlicher Äußerung befähigt sei. In weiterer Folge bleibt gerade bei Rois identitätsbezogen gleichsam kein Stein auf dem anderen. Ronald Pohl kommentiert dies folgendermaßen:

Wir führen keine „lebberen“ Beziehungen mehr. Deshalb verhält sich die Gemahlin Turas (Sophie Rois), ein weißblonder Diventraum im knisternden Abendkleid, eben wie eine Ingmar-Bergman-Figur – obwohl sie „Hans Moser“ heißt und regelmäßig im Rückraum dieser grotesk schnurrenden Komödienmaschine verschwindet. Dort agiert sie wahlweise als Krankenschwester, als Hund oder Gloria Swanson [...].²⁹⁵

Die Option des Wechsels zwischen zwei Bühnenräumen, die auch Pohl andeutet, treibt das identitätsbezogene Verwirrspiel noch zusätzlich voran.

Auffällig ist auch, dass der permanente Wechsel der Rollen beziehungsweise das Herausfallen aus den Rollen über weite Strecken mit den zugespilten Videoaufzeichnungen und auch dem jeweiligen Aufenthaltsort innerhalb der verschiedenen Bühnenräume (Vorderbühne, Filmset oder auf die Leinwand projizierter, bühnenexterner Raum) korrespondiert. Gerade an dieser Stelle, nämlich im Zusammenwirken mit eingespielten Videoaufzeichnungen, werden die Figurenidentitäten radikal umgedeutet. Nicht die Figuren

²⁹³ Pollesch, René: Das purpurne Muttermal. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S. 63.

²⁹⁴ Ebd.

²⁹⁵ Pohl, Ronald: Planet der UFA. In: Der Standard (28. 11. 2006), S. 31.

gestalten die Umgebung, sondern die Umgebung gestaltet die Figuren – so könnte die Formel für diese Vorgehensweise lauten. Wenn der Theaterraum nun als einheitlicher und abgeschlossener Raum über die Nutzung theaterfremder Medien verlassen wird, wird naturgemäß auch die auf den Theaterraum bezogene Identität verlassen. Besonders schlagend wird dieses Phänomen im Bezug auf die Stimme, wie Lehmann aufzeigt. „Die elektronisch entwendete Stimme macht mit dem Privileg der Identität Schluß.“²⁹⁶ Analog dazu kann jedes Abtauchen in bühenfremde, mediale Welten oder Auszüge medialer Welten als Identitätsauflösung gelesen und interpretiert werden. Im Stück „Fantasma“ kann als Beispiel die Hochschaubahnfahrt Sachiko Haras fungieren, die mittels Windanlage und Videozuspielung (aus der Perspektive einer im Achterbahnfahrzeug befindlichen Person) gestaltet wurde. Bezeichnend, dass Hara an dieser Stelle neben dem gleichsamem Herausfallen aus dem Bühnenrahmen einen Diskurs über Identität an sich anstellt, indem sie das Markieren von Menschen über ihre Begleitutensilien thematisiert. Eine Asiatin mit einer Louis Vuitton-Tasche ist, so zeigt es Hara in ihrer Performance auf, eine japanische Touristin, die gleiche Person mit einer Stange Zigaretten ist eine philippinische Schmugglerin. In „Das purpurne Muttermal“ ist es unter anderem eine rasante Verfolgungsjagd („in guter, alter Hollywood-Ästhetik“²⁹⁷), die mittels eines tatsächlich auf der Bühne befindlichen (halbierten) Fahrzeugs und einer dahinter angebrachten Leinwand, auf der die Sicht aus der Rückscheibe des Wagens übertragen wird, vonstatten geht. Auch der oftmalige Einsatz von Handkameras und gleichzeitiger Übertragung auf unterschiedliche Screens spielt in diese Dimension des spielerischen Umgangs mit büheninterner und bühenfremder Identität mit ein.

5. 4. Resümee

„Das purpurne Muttermal“ fügt sich stimmig in das Œuvre Polleschs, obwohl die Spielstätte des Akademietheaters durch Guckkastenbühen, aber auch Erwartungshaltung von Seiten der Intendanz und des Publikums her bestimmte Implikationen mit sich bringt. Trotzdem bleibt René Pollesch auch in diesem Stück seiner Arbeitsweise offensichtlich treu und liefert gleichzeitig eine Ansammlung postdramatischer Ingredienzen.

²⁹⁶ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 277.

²⁹⁷ Wiesauer, Caro: Was Termiten mit Hollywood zu tun haben. In: Kurier (28. 11. 2006), S. 34.

Zunächst ist es das von Lehmann postulierte „Spiel mit der Dichte der Zeichen“²⁹⁸, das in dieser Pollesch-Inszenierung besonders intensiv zum Tragen kommt.

Es gibt entweder ein Zuviel oder ein Zuwenig. Im Verhältnis zur Zeit oder zum Raum oder zur Wichtigkeit der Sache spürt der Betrachter eine Überfülle oder auf der anderen Seite eine merkliche Ausdünnung der Zeichen. [...] Es zeigt sich, daß nicht nur alle Zeichenebenen des Theaters für sich zur Auszeichnung kommen können, sondern schon die einfache An- oder Abwesenheit, der unerwartete Dichtegrad der Zeichen selbst. Das Theater reagiert auch in dieser Hinsicht auf die Medienkultur.²⁹⁹

Dieser Gedanke Lehmanns scheint geradezu programmatisch für die Inszenierung von „Das purpurne Muttermal“ zu sein – mit der Einschränkung, dass es in diesem Zusammenhang ausschließlich um die Überfülle, um das Zuviel der Zeichen geht, das Pollesch zur Umsetzung bringt. Auch das Bühnenbild Bert Neumanns trägt einen großen Teil dazu bei, dass das Stück eine so intensive Zeichendichte aufweist und damit einen synästhetischen Rezeptionsmodus einfordert. Vor allem die Installation eines riesigen Filmsets, das unter anderem ein Zugabteil, eine Bettenlandschaft und eine Autohälfte beheimatet, scheint einer bunten Spielwiese gleichzukommen, auf der sich das Ensemble gleichsam austoben darf.

Trotzdem gleitet die Inszenierung durch diese Vorgehensweise nie in den Verdacht der Willkür oder haltlosen Improvisation ab und dieser Umstand wird von Pollesch wie üblich über die Miteinbeziehung seiner DarstellerInnen gewährleistet und abgesichert. Denn sobald ein Schauspieler eine Beziehung zu seinem Text herzustellen im Stande ist – und zwar in Form der Frage nach der Anwendbarkeit der vertextlichten Gedanken auf sein jeweils eigenes Leben –, tritt ein Mehrwert an Authentizität zu Tage, der dem Zuschauer gleichsam automatisch gedankliche Aufmerksamkeit abringt (auch wenn diese Aufmerksamkeit aufgrund der inhärenten Wahrnehmungsüberforderung stets gefährdet bleibt und der Blick des Publikums immer wieder abgleiten muss).

Die Überfülle der Zeichen zieht sich gleichsam durch alle Ebenen der Inszenierung. Nicht nur der Raum entzieht sich der gewohnten Einheitlichkeit in der Gestaltung, auch die Figuren verabschieden jede Form von Einteilbarkeit oder gar Psychologisierung. Filmische Sequenzen und geisteswissenschaftliche Theoreme stürzen bruchstückhaft und in unterschiedlicher Intensität miteinander verwoben auf die Zuschauer ein und fordern Offenheit und Flexibilität der Wahrnehmung ein.

²⁹⁸ Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater, S. 151.

²⁹⁹ Ebd.

Der Erfolg der Inszenierung beweist weitestgehend, dass das Publikum keineswegs auf bestimmte Rezeptionsmuster angewiesen scheint, obwohl ich selbst Zeuge werden durfte, als einige Besucher bereits nach wenigen Minuten das Stück verließen, nachdem sich die Verständnislosigkeit tief in ihre Gesichter graviert hatte. Dem Gros der Zuseher ist es aber offensichtlich möglich, dieser Form von Theater einen wie auch immer gearteten Unterhaltungswert abzuringen.

6. Zusammenfassung

Die vordergründige Fragestellung der vorliegenden Arbeit bezog sich grundsätzlich auf die Anwendbarkeit des Begriffes der Postdramatik auf das Theaterschaffen René Polleschs.

Das Ergebnis der Untersuchung lässt diese Unternehmung als durchaus ertragreich erscheinen. Das von Hans-Thies Lehmann erstellte System der Postdramatik korrespondiert auf unterschiedlichsten Ebenen sowohl mit der textlichen als auch mit der inszenatorischen Arbeit Polleschs.

Eine Untersuchung der historischen, vor allem theatergeschichtlichen Bedingtheit der Postdramatik, lieferte zunächst folgende Erkenntnisse:

Der Gattungsbegriff der Postdramatik ist ein keinesfalls willkürlicher, sondern ein von Lehmann penibel recherchierter und durchargumentierter, der sich auf einen wesentlichen Teil modernen Theaters, demnach auch auf die Arbeiten Polleschs nutzbringend anwenden lässt. In weiterer Folge lässt die Beschreibungskategorie der Postdramatik die Beeinflussungssphären und Implikationen historischer Theaterformen bestehen, also überwindet nicht etwa beispielsweise das Theater des Absurden oder das Epische Theater Brechts. Vielmehr arbeitet sich postdramatisches Theaterschaffen an der Tradition ab, bleibt aber Teil von ihr, macht in bestimmten Zusammenhängen sogar Schnittmengen fruchtbar.

Nachdem im zweiten Teil der vorliegenden Arbeit die Kennzeichen und Besonderheiten des postdramatischen Theaters herausgearbeitet wurden, konnten wiederum diese Ergebnisse an konkreten Texten (wie beispielsweise an Elfriede Jelineks „*Wolken.Heim.*“) erprobt werden.

Der nächste Hauptteil behandelte zunächst ganz allgemein die Texte beziehungsweise die Regie- und Inszenierungsarbeit René Polleschs, um in diesem Kontext bereits die Signifikanzen postdramatischen Theaterschaffens in Beziehung mit dem Œuvre Polleschs zu setzen. Die konkreten Untersuchungsfelder waren vielfältig und wurden naturgemäß schon in den Kapiteln zur historischen Verortung und den Signifikanzen postdramatischen Theaters vorweggenommen:

Die Kategorien von Gegenwart, Dialog und Handlung, die auf die Aristotelische Poetik zurückgehen und im Laufe dieser Diplomarbeit mit Hilfe Peter Szondis und seiner „*Theorie des modernen Dramas*“ erarbeitet und in die Gegenwart transferiert wurden, waren als Untersuchungsgebiete prioritär. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Begriffen wie Figuration und damit in Zusammenhang stehende Aspekte wie Körperlichkeit oder

Mehrstimmigkeit waren für die vorliegende Erhebung ebenfalls unumgänglich. Ein Hauptaugenmerk lag schließlich auf dem Untersuchungsfeld der Sprache. Die Stilmittel der Montage, Wiederholung und artifiziellen Erhöhung oder Poetisierung der Sprache seien an dieser Stelle beispielhaft herausgestrichen.

Die abschließende Stückanalyse von „Das purpurne Muttermal“ vereinte zuletzt die vorangegangenen Gedanken und Ergebnisse.

Zusatzbemerkung:

Zuletzt ist es mir noch ein persönliches Anliegen, auf eine interessante Beobachtung hinzuweisen. Die Bearbeitung der Inszenierungen Polleschs im Kontext der journalistischen Berichterstattung lässt den Schluss zu, dass bei einem Großteil der herangezogenen Materialien gleichsam eine Kritik der Kritik unumgänglich ist. Vor allem der leichtfertige Umgang mit Begrifflichkeiten wie Figur, Drama, Handlung und vielem mehr macht diese Erkenntnis augenscheinlich. Beispielhaft ist in diesen Zusammenhängen der Umgang mit dem Begriff der Komödie. Es scheint so, als würde alles, was imstande ist, zum Lachen oder Schmunzeln zu bringen, als Komödie bezeichnet werden. Tatsächlich ist eine Komödie aber eine Form des Dramas (und das wäre auch schon der erste Stein des Anstoßes), in der menschliche, grundsätzlich harmlose Schwächen dargestellt werden und etwaige Konflikte auf eine vor allem heitere Weise gelöst werden. In den Inszenierungen Polleschs kann nun weder von einer dramatischen Gattung ausgegangen werden, weil diese beispielsweise die Absolutismen von Gegenwart, Dialog und Handlung als definitorische Voraussetzung beinhaltet, noch kommt es zu einer Lösung oder Auflösung von Konflikten – ganz abgesehen davon, dass es gar nicht so einfach ist, überhaupt die Konflikte ausfindig zu machen.

Es ist festzuhalten, dass die Mehrzahl der Stückkritiken dem Anspruch und der Komplexität der Inszenierung Tribut zollt. Einzige im Zuge der Recherche gefundene Ausnahme stammt aus der Zeitschrift News:

Am Akademietheater wird ein Stück des Modeautors René Pollesch uraufgeführt. Doch wer in der jüngeren Theatergeschichte firm ist, weiß, woher das alles kommt: Wolfgang Bauer, dem die zweifelhafte Existenz eines Feuilleton-Darling nicht zuerkannt wurde, hat es in seinem genialem Spätwerk vorgelegt. Nur dass die

Stilprinzipien dort Anarchie, formale und sprachliche Radikalität waren. Pollesch hingegen gelangt über gepflegt absurdes Schmunzeltheater nicht hinaus.³⁰⁰

Abgesehen davon sind die eingesehenen Materialien fast durchgängig von positiven Reaktionen geprägt – wie erwähnt wird aber geradezu fahrlässig mit Begrifflichkeiten umgegangen, was am beispielhaften Terminus der Komödie anschaulich gemacht werden kann: „So wenig unterkomplex war schon lange keine Komödie mehr auf den heimischen Bühnen.“³⁰¹ „Komödiantentum auf höchstem Niveau.“³⁰² „[E]ine philosophische Auseinandersetzung, verpackt in schepperndste Komödiantik.“³⁰³ „René Pollesch liebt Foucault und Feydeau. Deshalb kommen in seinen Stücken, die allesamt hyper-schrilte Komödien sind, meistens philosophische Themen vor.“³⁰⁴ „Eine Liebes- und Verwechslungskomödie mit hochkarätiger Besetzung und seltsamen Persönlichkeiten.“³⁰⁵ Wolfgang Kralicek rettet sich definatorisch in folgende Formulierung: „Ein Thesenstück als Schauspielerdrama als Boulevardkomödie.“³⁰⁶

Auffällig ist auch, dass in den von mir eingesehenen Onlinebeiträgen zum Stück in vielen Fällen erhellendere, kompetentere und besser recherchierte Stellungnahmen zu finden waren – paradigmatisch dafür seien an dieser Stelle die Texte von Judith Helmer³⁰⁷ und Christina Kaindl-Hönig³⁰⁸ erwähnt.

³⁰⁰ Sichrovsky, Heinz: Das purpurne Muttermal von René Pollesch. In: News (48/06), S. 118.

³⁰¹ Cerny, Karin: Unsere prekären modernen Leben. In: Salzburger Nachrichten (28. 11. 2006), S. 41.

³⁰² Reiterer, Reinhold: Lasst ihn den Ernst spielen. In: Kleine Zeitung (28. 11. 2006), S. 28.

³⁰³ Hirschmann, Christoph: Inkontingenzproblem im Slapstickmantel. In: Österreich (27. 11. 2006), S. 10.

³⁰⁴ Ders.: Sophie Rois spielt Hans Moser. In: Österreich (28. 11. 2006), S. 12. Hirschmann vollbringt es in dieser Kritik auch, dreimal „Das purpurne Muttermal“ zu schreiben.

³⁰⁵ Gabler, Thomas: Bühnenvirtuosen im Liebes-Tollhaus. In: Kronen Zeitung (28. 11. 2006), S. 53.

³⁰⁶ Kralicek, Wolfgang: Liebe ist ein Parasit. In: Falter (50/06), S. 34.

³⁰⁷ Helmer, Judith: Die Narrenkappe als perfekte Tarnung.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=315&Itemid=35 (28.11.2006).

³⁰⁸ Kaindl-Hönig, Christina: Das Monster Freiheit.

<http://archiv.tagesspiegel.de/drucken.php?link=archiv/28.11.2006/2927006.asp> (28.11.2006).

7. Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: Wolken. Heim. Nachwort von Evelyne Polt-Heinzl. Stuttgart: Reclam 2000.

Pollesch, René: Heidi Hoh arbeitet hier nicht mehr. In: ders.: www - slums. Herausgegeben von Corinna Brocher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003, S. 29-102.

Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke. Texte. Interviews. Werkverzeichnis. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2009.

Pollesch, René: Prater-Saga. Hsg. von Aenne Quiñones. Berlin: Alexander Verlag 2005.

Die Serie beinhaltet fünf Folgen:

1. 1000 Dämonen wünschen dir den Tod
2. Twopence-Twopence und die Voodoothek
3. In diesem Kiez ist der Teufel eine Goldmine
4. Diabolo – Schade, dass er der Teufel ist
5. Die Magie der Verzweiflung

Pollesch, René: www - slums. Herausgegeben von Corinna Brocher. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003.

Die Serie beinhaltet sieben Folgen:

1. Soaps sehen nur live richtig gut aus!
2. Hütten aus notebooks
3. Bevor ich lodernd in Bargeld aufging ...
4. Deregulierte Märkte brauchen deregulierte Emotionen
5. Betten sind Orte erhöhter Wachsamkeit
6. Dauernd Platten tauschen
7. Scheißleben sind mit Aufwand verbunden

Sekundärliteratur

Aristoteles: Poetik. Bibliographisch ergänzte Ausgabe. Stuttgart: Reclam 1994.

Bayerdörfer, Hans-Peter: Maeterlincks Impulse für die Entwicklung der Theatertheorie. In: Kafitz, Dieter (Hg.): Drama und Theater der Jahrhundertwende. Tübingen: Francke 1991, S. 121-138.

Brecht, Bertolt: Anmerkungen zur Oper "Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny". In: ders.: Gesammelte Werke. Bd. 17, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1967.

Brecht, Bertolt: Schriften zum Theater. Band 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1963.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Gender Studies. Vom Unterschied der Geschlechter. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991.

Derrida, Jacques: Das andere Kap. Die aufgeschobene Demokratie. Zwei Essays. Frankfurt am Main: Suhrkamp³ 2003.

Diederichsen, Diedrich: Maggies Agentur. In: Pollesch, René: Prater-Saga. Hsg. von Aenne Quiñones. Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 7-20.

Emrich, Hinderk u. a.: Welche Farbe hat der Montag? Synästhesie: Das Leben mit verknüpften Sinnen. Mit Textdokumenten von dreizehn Synästhetikern. Stuttgart: Hirzel 2004.

Esslin, Martin: Das Theater des Absurden. Frankfurt am Main: Athenäum 1964.

Esslin, Martin: Die Zeichen des Dramas. Theater, Film, Fernsehen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989.

Fischer-Lichte, Erika: Die semiotische Differenz: Körper und Sprache auf dem Theater. Von der Avantgarde zur Postmoderne. In: Dramatische und theatralische Kommunikation.

Beiträge zur Geschichte und Theorie des Dramas und Theaters im 20. Jahrhundert. Hg. von Herta Schmidt und Jurij Striedter. Tübingen: Forum Modernes Theater 8. 1992, S.123-140.

Fischer-Lichte, Erika: Kurze Geschichte des deutschen Theaters. 2. unveränd. Aufl. Tübingen, Basel: Francke 1999.

Groys, Boris: Das kommunistische Postskriptum. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005.

Handke, Peter: Stücke 1. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1973.

Haraway, Donna: Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe. In: Programmheft Burgtheater GesmbH, Wien: Das purpurne Muttermal. Heft 146. Spielzeit 2006/2007, S.36-44.

Hoffmann, Yasmin: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Opladen, Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1999.

Jelinek, Elfriede: Krankheit oder Moderne Frauen. Hrsg. u. mit e. Nachw. von Regine Friedrich. Köln: Prometh-Verlag 1987.

Kohlenbach, Margarete: Montage und Mimikry. Zu Elfriede Jelineks *Wolken. Heim*. In: Dossier. Die Buchreihe über österreichische Autoren. Band 2. Hg. v. Franz Nabl Institut für Literaturforschung der Universität Graz. Graz, Wien: Droschl 1991, S. 121-155.

Lehmann, Hans-Thies: Postdramatisches Theater. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren³ 2005.

Lehmann, Hans-Thies: Theater und Mythos. Die Konstitution des Subjekts im Diskurs der antiken Tragödie. Stuttgart: Metzler 1991.

Liessmann, Konrad und Zenaty, Gerhard: Vom Denken. Einführung in die Philosophie. Wien: Braumüller 1996.

Lukács, Georg: Die Theorie des Romans. Ein geschichtsphilosophischer Versuch über die Formen der großen Epik. München: dtv 1994.

Liotard, Jean-François: Beantwortung der Frage: Was ist postmodern? In: Welsch, Wolfgang (Hg): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie² 1994, S. 193-203.

Liotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Wien: Passagen Verlag 1994.

Mader, Johann: Von der Romantik zur Postmoderne. Wien: WUV-Universitätsverlag 1996.

Meyer-Gosau, Frauke: Ändere Dich, Situation! René Polleschs politisch-romantisches Projekt der „www - slums“. In: Pollesch, René: www - slums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2003, S. 9-28.

Mukarovsky, Jan: Kapitel aus der Ästhetik. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1970.

Pfister, Manfred: Das Drama. Theorie und Analyse. München: Wilhelm Fink Verlag 2000.

Pollesch, René: Dialektisches Theater now. Brechts Entfremdungs-Effekt. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital, S.301-305.

Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext: aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1991.

Reiter, Wolfgang: Wiener Theatergespräche. Über den Umgang mit Dramatik und Theater. Wien: Falter Verlag 1993.

Schäfer, Rolf: Ästhetisches Handeln als Kategorie einer interdisziplinären Theaterwissenschaft. Aachener Studien zur Semiotik und Kommunikationsforschung. Band 21. Aachen 1988.

Schmitt-Sasse, Joachim: Thesen über die Ungleichzeitigkeit des Theaters. TZS, 14 (1985/86).

Szondi, Peter: Theorie des modernen Dramas. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959.

Welsch, Wolfgang: Einleitung. In: Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie² 1994, S. 1-44.

Welsch, Wolfgang (Hg): Wege aus der Moderne. Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion. Berlin: Akademie² 1994.

Wirth, Andrzej: René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer. In: Werk-Stück: Regisseure im Porträt. Hrsg. v. Anja Dürrschmidt u. Barbara Engelhardt. Berlin: Theater der Zeit. Arbeitsbuch. 2003, S. 126-131.

Programmhefte

Pollesch, René: Programmheft Burgtheater GesmbH, Wien: Das purpurne Muttermal. Heft 146. Spielzeit 2006/2007. Das Gespräch zwischen René Pollesch und Andreas Beck ist ein Originalbeitrag für dieses Heft.

Pollesch, René: Programmheft Burgtheater GesmbH, Wien: Fantasma. Heft 186. Spielzeit 2008/2009. Das Gespräch zwischen René Pollesch und Sebastian Huber ist ein Originalbeitrag für dieses Heft.

Interviews

Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitschrift 7, 1984.

Niedermeier, Cornelia: Alarm im Hotel Gegenwart. Interview mit René Pollesch, Sophie Rois und Caroline Peters. In: Der Standard. 17. Juni 2004, S. 25.

Pollesch, René befragt von Cornelia Niedermeier: Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater. In: Pollesch, René: Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke. Texte. Interviews. S. 313-318.

Pollesch, René: „Ich bin der Antiromantiker“. René Pollesch über Theorie und Alltag, Liebe und Arbeit, schreiende Schauspieler und rassistische Regisseure im Gespräch mit Wolfgang Kralicek. In: ders.: Liebe ist kälter als das Kapital. S. 357-364.

Pollesch, René: Interviews. Ich bin Heidi Hoh. René Pollesch im Gespräch mit Jürgen Berger. In: ders.: www - slums. S. 341-348.

Pollesch, René: Was es bedeutet, kein Material zu sein. Ein Gespräch zwischen René Pollesch, Aenne Quiñones, Jochen Becker und Stephan Lanz. In: ders.: Prater-Saga. Hsg. von Aenne Quiñones. Berlin: Alexander Verlag 2005, S. 21-38.

Pollesch, René: Wie kann man darstellen, was uns ausmacht. René Pollesch im Gespräch mit Romano Poca, Martin Saar und Ruth Sonderegger. In: ders.: Lieber ist kälter als das Kapital. S. 327-346.

Pucher, Stefan: Genauso zubetoniert wie wir alle. Stefan Pucher im Gespräch mit Aenne Quiñones. In: Pollesch, René: Prater-Saga, S. 173-186.

Zeitschriften- und Zeitungsbeiträge

Cerny, Karin: Unsere prekären modernen Leben. In: Salzburger Nachrichten (28. 11. 2006), S. 41.

Diederichsen, Diedrich: Denn sie wissen, was sie nicht leben wollen. Das kulturtheoretische Theater des René Pollesch. In: Theater Heute (Nr. 3) 2002, S. 56-63.

Gabler, Thomas: Bühnenvirtuosen im Liebes-Tollhaus. In: Kronen Zeitung (28. 11. 2006), S. 53.

Hilpold, Stephan: Gib dem Affen Zucker. Frankfurter Rundschau (05. 12. 2006), S. 36.

Hirschmann, Christoph: Inkontingenzproblem im Slapstickmantel. In: Österreich (27. 11. 2006), S. 10.

Hirschmann, Christoph: Sophie Rois spielt Hans Moser. In: Österreich (28. 11. 2006), S. 12.

Höbel, Wolfgang: Laptop dogs im Partyzwinger. In: Theater Heute (Nr. 2) 2001, S. 48-51.

Kralicek, Wolfgang: Ja, Panik! In: Falter 49 /08, S. 32.

Kralicek, Wolfgang: Liebe ist ein Parasit. In: Falter (29. 11. 2006), S. 34.

Meyer-Gosau, Frauke: Arbeit! Liebe! Verzweiflung! In: Theater Heute (Nr. 10) 2001, S. 41-52.

Pohl, Ronald: Planet der UFA. In: Der Standard (28. 11. 2006), S. 31.

Rathmanner, Petra: Neoliberaler Nahkampf. In: Wiener Zeitung (28. 11. 2006), S. 16.

Reiterer, Reinhold: Lasst ihn den Ernst spielen. In: Kleine Zeitung (28. 11. 2006), S. 28.

Sichrovsky, Heinz: Das purpurne Muttermal von René Pollesch. In: News (48/06), S. 118.

Wiesauer, Caro: Was Termiten mit Hollywood zu tun haben. In: Kurier (28. 11. 2006), S. 34.

Internetpublikationen

Helmer, Judith: Die Narrenkappe als perfekte Tarnung.

http://www.corpusweb.net/index.php?option=com_content&task=view&id=315&Itemid=35
(28. 11. 2006)

Kaindl-Hönig, Christina: Das Monster Freiheit.

<http://archiv.tagesspiegel.de/drucken.php?link=archiv/28.11.2006/2927006.asp>

(28.11.2006)

Nachschlagewerke

Halder, Alois: Philosophisches Wörterbuch. Völlig überarb. Neuausg. Freiburg: Herder 2000.

8. Anhang

8. 1. Abstract

Es waren der Fragestellungen und auch Grundannahmen mehrere, welche die vorliegende Arbeit ab ovo begleiteten und zusammenfassend lässt sich sagen, dass der antizipierte Argumentationsweg ein begehbarer war.

Zunächst wurde der Begriff der Postdramatik auf seine historische Einbettung, genauer: auf seine dramengeschichtlichen Voraussetzungen hin, analysiert. Die Kernerkenntnis dieses Arbeitsschrittes war die argumentative Zulässigkeit des von Hans-Thies Lehmann entwickelten Begriffs, weil er gerade in seinen kunst- und auch philosophiehistorischen Implikationen und seiner Eingebundenheit in die Genese des Theaters an sich in einer folgerichtigen Beweisführung gewählt scheint. Es sei an dieser Stelle aber festgehalten, dass in Hinblick auf Gattungsbegrifflichkeiten ganz allgemein ein permanenter Diskurs anzustreben ist, um eine generelle Offenheit im Umgang mit Epochen- und Kanonbildung zu gewährleisten. Gerade Lehmanns Thesen scheinen ein gelungener Versuch zu sein, in diesem permanenten Abarbeiten an der Gattungsgeschichte neue Erkenntnisse hervorbringen zu können.

In einem nächsten Schritt wurde der Versuch unternommen, die wesentlichsten Momente und Merkmale der postdramatischen Tendenz des modernen Theaters festzumachen und herauszuarbeiten, um auf diesem Pfad ein Instrumentarium zu entwickeln, das es ermöglichen sollte, das Theaterschaffen René Polleschs zu analysieren beziehungsweise auf seine Relation mit dem Feld der Postdramatik hin zu untersuchen. Experiment und Risiko, die großen Untersuchungsfelder von Gegenwart, Dialog und Handlung, die Dimension von Körperlichkeit und nicht zuletzt die spezifischen Inhalte, die ja auch mit den theatertheoretischen Grundlagen in Beziehung stehen, seien als einige unter vielen Signifikanzen hervorgehoben.

Auf dieser Basis wurde abschließend mit „Das purpurne Muttermal“ eine konkrete Inszenierung Polleschs bearbeitet. Festzuhalten ist, dass die recherchierten Merkmale der Postdramatik sich mühelos auf die konkrete Theaterarbeit Polleschs übertragen ließen. Die Grundfrage all dieser Bemühungen war schließlich durchgängig, ob der Begriff der Postdramatik in einer direkten Anwendung auf die sowohl textliche als auch inszenatorische Arbeit Polleschs fruchtbar zu machen wäre. Die vorliegende Diplomarbeit ist nun im besten

Falle der Beweis für die Möglichkeit und Stimmigkeit einer dahingehend ausgerichteten Analyse. Die inhaltlichen und formalen Aspekte der Arbeiten Polleschs um die Phänomene von Sprache, Zeit, Raum oder etwa Körperlichkeit, auch die Verbindung zu den Implikationen einer modernen Medienlandschaft und vor allem das Abarbeiten an den Begrifflichkeiten von Realität und Identität vermögen es grundsätzlich, mit den Thesen Lehmanns zu korrespondieren.

Ein weiterer Aspekt, der die vorliegende Untersuchung begleitete, war der Versuch, eine Beziehung zwischen dem Begriff der Postdramatik, der künstlerischen Arbeit Polleschs und dem philosophischen Terminus der Postmoderne herzustellen. Auch in diesen Zusammenhängen ergaben sich offensichtliche Schnittmengen, die eine argumentative Engführung dieser Bereiche rechtfertigen. Die grundsätzliche Ungesicherheit der Wirklichkeit, auch die Enthierarchisierung von vermeintlichen Wissensinhalten und die damit verbundene Unterwanderung gleichsam totalitärer Denk- und Wahrnehmungsstrukturen können in diesem Kontext als Beispiele fungieren.

8. 2. Lebenslauf

Persönliche Daten:

Name: Georg Dobnig

Geburtsdatum: 22.10.1975

Geburtsort: Graz

Ausbildung:

1986 – 1992 BG und BRG Lichtenfelsgasse, Graz

1992 – 1995 Borg Hasnerplatz, Graz

1999 Matura am Borg Hasnerplatz

2000 – 2001 Germanistikstudium an der Karl-Franzens-Universität Graz

seit 2001 Studium der Germanistik, Philosophie und Theaterwissenschaft
an der Universität Wien