



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Joker aus dem Reich der Mitte begehen Verfassungsbruch.
Das purpurne Muttermal von René Pollesch im Kontext von
»moderner Verfassung« und »Harlekin-Prinzip«

Verfasserin

Laurette Burgholzer

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer: Univ. Prof. Dr. Stefan Hulfeld

INHALT

BEDIENUNGSANLEITUNG	5
EINLEITUNG: <i>DAS PURPURNE MUTTERMAL</i>	14
I. DIE VERFASSUNG DER MODERNE/ DIE „KOPERNIKANISCHE GEGENREVOLUTION“	18
LINEARE ZEIT (18) – ‚DIE ANDEREN‘ (19) – DICHOTOMIEN (20) – DIE „KOPERNIKANISCHE GEGENREVOLUTION“ (26) – ZEIT ALS SPIRALE (27) – HYBRIDE/QUASI-SUBJEKTE/CYBORGS (27) – „FAITICHES“ (30) – TRANSFORMATION (32) – „SITUIERTES WISSEN“ (33) – „REICH DER MITTE“ (34) – VARIABLE ONTOLOGIEN (35) – RELATIVE EXISTENZ (37)	
II. MASKEN/SPIEL/REGELN	39
WECHSEL DER EBENEN (40) – WIEDERHOLUNGSTÄTER (48) – GROTESKE KÖRPER? (53) – ZWISCHEN-SPIEL: SEIN/SCHEIN/SPIEL (60) – KOMÖDIANT & BETRÜGER (65) – ICH HABE KEIN KONTINGENZPROBLEM! (67) – DAS SEIN TRÜGT (73) – ZWISCHEN-SPIEL: VON SUBJEKT/OBJEKT-MÄRCHEN & „ANDEREN GESCHICHTEN“ (78) – OBJEKTSTATUS QUO (82) – ICH IST SO VIELE (91) – ECCOMI-HANS MOSER! (100)	
III. SPIELREGELN: ETIKETTENWECHSEL IM THEATERSPIEL	107
GESPALTENE/DOPPELGÄNGER (108) – „JOKER-PRINZIP“ (112) – ANEIGNUNG DURCH MARKIERUNG (114)	
IV. DER PROTAGONIST IST EIN PROTIST? DIE AMÖBE AUS DEM MODELLBAUKASTEN	117
V. MODERNE UND AMODERNE ‚SCHAUSPIEL‘-THEORIE	126
ROLLENKRISE (127) – SELBST/RE/PRÄSENTATION (129) – PHÄNOMENALER LEIB/SEMIOTISCHER KÖRPER (133) – „ZWIEFALTIGKEIT“ (136) – „VERLEGENHEITSLÖSUNG“: PERFORMER (141) – AMODERNE HYPOTHESEN (142)	
FORT-SATZ	148
ANHANG	152
BIBLIOGRAPHIE	156
FILM/VIDEOGRAPHIE	165
INTERNETQUELLEN	165

BEDIENUNGSANLEITUNG

„[...] Betrüger · Beutelschneider · Fälscher · Falschmünzer · Falschspieler · Frömmler · Gaukler · Heuchler · Komödiant [...]“¹, so lautet ein Ausschnitt aus der alphabetisch sortierten „Sachgruppe“ „15.53 Betrug“² (einer Untergruppe von „15 Menschliches Zusammenleben“³) in einer Publikation zum deutschen Wortschatz. Diese bürokratische Ordnung vermittelt eine moralisch wie gesetzlich wenig schmeichelhafte Gesellschaft des Komödianten. Ein lange andauernder geschichtlicher – und im alltäglichen Sprachgebrauch noch gegenwärtiger – Diskurs über schwer zu kategorisierende Akteure begleitet die Gleichsetzung von „Komödiant“ und „Betrüger“ wie auch den Versuch deren Abgrenzung voneinander. Das Ordnungsprinzip folgt dabei stets einer entweder synonymen oder konträren Setzung von Bezeichnungen: der unehrliche Betrüger ist bedeutungsgleich mit dem unehrlichen Komödianten, oder aber der unehrliche Betrüger bildet einen Gegenpol zum ehrlichen Komödianten⁴. Im oben genannten Beispiel gehören Komödianten dem ‚Taxon‘ der Betrüger an; die Art des vorgenommenen, schematischen Kategorisierens könnte als typisch modern bezeichnet werden. Dem Wissenschaftstheoretiker Bruno Latour in seinem Begriff von ‚Moderne‘ folgend, bedeutet dieses Vorgehen „Reinigungsarbeit“, also ein Denken und Ordnen in binären Oppositionen wie ‚Subjekt/Objekt‘, ‚wahr/falsch‘, ‚Sein/Schein‘, etc. Ich werde in dieser Arbeit derartige Polaritäten der „modernen Verfassung“ nach Latour mit einer mutmaßlich ‚modernen‘ Theaterproduktion – *Das purpurne Muttermal* (Premiere: 2006) von René Pollesch –, in Beziehung setzen. Als Bindeglied verwende ich ein Prinzip von „Theaterspiel“, das als amodern – bzw. als historisch und daher gegenwärtig (zumindest in westlichen Kulturraum) nicht oder kaum mehr existent – gilt: Rudolf Münz‘ „Harlekin-Prinzip“. Ich werde das Experiment durchführen, Akteure des ‚Pollesch-Theaters‘ anhand der genannten Produktion in Zusammenhang zu setzen mit Praktiken komödiantischen

¹ Dornseiff, Franz/Uwe Quasthoff: *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*. 8., völlig überarbeitete und mit einem vollständigen alphabetischen Zugriffsregister versehene Auflage. Berlin: de Gruyter, 2004. S. 291.

² Ebd. S. 291f.

³ Ebd. S. 269-300.

⁴ Von „ehrlichen“ Komödianten (des neuen Berufstheaters, der „commedia dell’arte“) im Unterschied zu „Possenreißern“, „Gauklern“ etc. ist beispielsweise die Rede in den so genannten „Harlekin-Variationen“ aus Garzonis *Piazza universale* (1585; dt. Übersetzung 1619), zitiert nach Rudolf Münz, s. Münz, Rudolf: „Sind ‚die großen Erzählungen‘ im Theater zu Ende?“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Hrsg. von Gerda Baumbach unter Mitarb. von Martina Hädge. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 2002. S. 347.

(Schau)Spiels und dem „Harlekin-Prinzip“ – am ‚Spielplatz‘ der „modernen Verfassung“.

Der ‚Status quo‘ (theater)wissenschaftlicher Arbeiten zu Pollesch bietet mehrheitlich dazu differierende Ansätze: die Schwerpunkte liegen auf einer Beschäftigung mit Intermedialität oder aktuellem politischem Theater bzw. der Einordnung von ‚Pollesch-Theater‘ seit den 1990er Jahren als so genanntes „postdramatisches Theater“. In zahlreichen Artikeln wird die Frage ‚Worum geht es?‘ mit einer Kritik an Globalisierung, Neoliberalismus, Kapitalismus und der Gefährdung des ‚Subjekts‘ inmitten dieser postmodernen Welt beantwortet. Titel zu Pollesch-Sprechtexten oder -Aufführungen lauten beispielsweise „Die Dialektik der Postmoderne in Theatertexten von René Pollesch. Zur Verschränkung von Neoliberalismus und Gender“⁵, oder auch „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“⁶.

In exemplarischen Zuschreibungen und Kategorisierungen ist – oftmals Bezug nehmend auf Interviewaussagen René Polleschs, die dadurch beinahe Absolutheitscharakter bekommen⁷ – zu lesen, es ginge um das Phantasma von „Selbstverwirklichung“ und das Thematisieren der „heterosexuellen Matrix“ des westlichen Geschlechtersystems⁸, um Globalisierung⁹, um Zustände in einer „[...] totalen Ökonomie des globalen Neo-Kapitalismus [...]“¹⁰ und das „beherrschte Subjekt der Globalisierung“¹¹. Ferner heißt es, ‚Pollesch-Theater‘ sei

⁵ S. Bergmann, Franziska: „Die Dialektik der Postmoderne in Theatertexten von René Pollesch. Zur Verschränkung von Neoliberalismus und Gender“, in: Schössler, Franziska/Christine Bähr [Hg.]: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 193-208.

⁶ Geisenhanslüke, Achim: „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, in: Gilcher-Holtey, Ingrid [Hg.]: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Campus, 2006. S. 254-268.

⁷ S. beispielsweise Bergmann, Franziska: „Die Dialektik der Postmoderne in Theatertexten von René Pollesch. Zur Verschränkung von Neoliberalismus und Gender“, in: Schössler, Franziska/Christine Bähr [Hg.]: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 193-208.

⁸ Ebd. S. 197.

⁹ Vgl. Barnett, David: „Political Theatre in a Shrinking World. René Pollesch’s Postdramatic Practices on Paper and on Stage“, in: *Contemporary Theatre Review*, 2006,1. S. 36.

¹⁰ Lengers, Birgit: „Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch.“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 149.

¹¹ Geisenhanslüke, Achim: „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, in: Gilcher-Holtey, Ingrid [Hg.]: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Campus, 2006. S. 258.

„Generationsagitpoptheater für Stadtindianer“¹², bzw. ‚neues‘ politisches Theater¹³, das allerdings nur bedingt subversiv und mehr brechtianisch zeigend sei¹⁴.

In misstrauisch-postmodernem Entlarvungstonfall schreibt David Barnett, „[t]he figures of Pollesch’s theatre do not represent characters, rather they present the logic of late capitalism [...]. [S]ubjecthood has been banished and irony pervades the speeches“¹⁵, und – in Bezug auf „Postdramatik“ –, „[t]he extreme stylisation of the text and their performance is drawn from a mode of contemporary existence and cannot be mistaken for life in other times.“¹⁶

Grundsätzlich wird die Gegenwartigkeit und Aktualität, das Postmoderne, das ‚absolut Neue‘ an dieser Theaterform betont. Doch schon die von Hans-Thies Lehmann eingeführte Kategorie des „postdramatischen Theaters“ ist, bezogen auf das dadurch evozierte Zeit- bzw. Geschichtsbild, problematisch: Andreas Kotte gibt zu bedenken, dass Lehmann sich eines geschichtlichen Schichtenmodells (von „prä-dramatisch“ über „dramatisch“, bis hin zu „postdramatisch“) bedient, und schlägt stattdessen ein Parallelitätsmodell (von „literarischen“ und „nicht literarischen“ Theaterformen) vor, das geeigneter wäre, um Differenzierungen vorzunehmen.¹⁷

Ich möchte auch aus diesem Grund *Das purpurne Muttermal* und die Qualität der Akteure nicht von vornherein – und, wie ich in dieser Arbeit demonstrieren möchte, auch nicht im Nachhinein –, als etwas grundsätzlich Neues, noch nie Dagewesenes verstehen.

Stefan Hulfeld historisiert die in Diskursen über Theater beobachtbare Tendenz, das Beschriebene komplizenhaft höher zu werten, indem diesem betont Innovation zugeschrieben wird:

¹² Wirth, Andrzej: „René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer“, in: Dürrschmidt, Anja/Barbara Engelhardt [Hg.]: *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*. (Theater der Zeit. Arbeitsbuch.) Berlin: 2003. S. 126-131.

¹³ Vgl. Geisenhanslüke, Achim: „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne.“, in: Gilcher-Holtey, Ingrid [Hg.]: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Campus, 2006. S. 256.

¹⁴ Bloch, Nathalie: „»ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!« Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch“, in: Ernst, Thomas [Hg.]: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 167.

¹⁵ Barnett, David: „Resisting Easy Consumption. The Politics of Form in Selected Plays of the Berlin Republic“, in: Haas, Birgit [Hg.]: *Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. (Film-Medien-Diskurs; Bd. 12). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 180.

¹⁶ Barnett, David: „Political Theatre in a Shrinking World. René Pollesch’s Postdramatic Practices on Paper and on Stage“, in: *Contemporary Theatre Review*, 2006,1. S. 39.

¹⁷ Vgl. Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. (UTB, Bd. 2665). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005. S. 112.

Die Spaltung dieser Personalunion [von Theaterpraxis und -diskurs] konsolidierte sich zwar durch die Szientifizierung von Theaterwissenschaft. Aber die Einmütigkeit lebt in der Tendenz fort, dass sich die Wissen Schaffenden mit den innovativen Kräften der Praxis verbünden.¹⁸

Auch in Bezug auf die oftmalige Berufung auf eine ‚Avantgarde der Avantgarde‘ durch Gebrauch des Präfixes ‚Post-‘ – sei es nun die ‚Postmoderne‘ oder die ‚Postdramatik‘ –, ist dieses Innovations-Paradigma nicht unproblematisch. Wie ich noch ausführen werde, kann mit Bruno Latour die so genannte ‚Postmoderne‘ systematisch mit der ‚Moderne‘ analog gesetzt werden, wobei beide auf Fortschritts- bzw. Verfallsdenken beruhen. Und womöglich gilt „Wir sind nie modern gewesen“¹⁹, geschweige denn ‚postmodern‘.

Ich werde in der vorliegenden Arbeit den Fokus auf die Akteure in *Das purpurne Muttermal* und ihr Thematisieren und Spielen mit – so meine These – der modernen Verfasstheit unseres Zeit/Raums legen. Allerdings werde ich dabei nicht auf Begrifflichkeiten eines bürgerlichen Kunsttheaterbegriffs, wie ‚Schauspieler‘ bzw. ‚Darsteller‘²⁰ und ‚Rolle‘, ‚Stück‘ bzw. ‚Drama‘ und ‚Interpretation‘, zurückgreifen.²¹

Zu „Schauspielertheater“ lässt sich laut Jens Roselt in stark verkürzter Form folgendes sagen:

Dem Schauspieler kommt dabei die Rolle (!) zu, vorgegebene Formen, mithin seine Rolle, adäquat auszufüllen. Es beweist seine Virtuosität geradezu darin, als ästhetisch Handelnder zu verschwinden, indem er die Ununterscheidbarkeit zwischen seiner Rolle und seiner Person herstellt.²²

Gerda Baumbach beschreibt „Schauspielen“ als im 18. Jahrhundert begründete und reglementierte Praxis, die im 19. Jahrhundert im „Kunsttheater“ vorherrschend war – und deren Begrifflichkeiten noch immer im Gebrauch sind: „Schauspielen wurde

¹⁸ Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. (Materialien des ITW Bern, Bd. 8). Zürich: Chronos, 2007. S. 347.

¹⁹ S. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

²⁰ Diesen Begriff verwendet beispielsweise Birgit Lengers bezüglich Pollesch-Produktionen, vgl. Lengers, Birgit: „Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 143-155.

²¹ Zu den Anfängen der theoretischen Bearbeitung von „Schauspiel“ im 18. Jahrhundert im deutschsprachigen Raum s. Hochholding-Reiterer, Beate: „Zu den Anfängen einer Theoretisierung von Schauspielkunst im deutschsprachigen Raum“, in: Böhler, Arno/Krassimira Kruschkova [Hg.]: *Dies ist kein Spiel. Spieltheorien im Kontext der zeitgenössischen Kunst und Ästhetik*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 54,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2008. S. 107-119.

²² Roselt, Jens: „In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 166.

ausgeprägt und festgelegt als eine in sich geschlossene Fiktion, als täuschend echter Schein des sich selbst genügenden Menschen. Dabei wird die Kunstleistung bemessen an der Überwindung der Maske.“²³

Da ich die dichotomischen Ordnungsprinzipien von ‚Sein/Schein‘, ‚Schauspieler/Rolle‘ etc. problematisieren werde, kommen derartige Beschreibungsmuster hier nicht in Frage. Diederich Diederichsen formuliert das Problem, Pollesch-Akteure zu kategorisieren, in einer Negativ-Definition:

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.²⁴

Im Fall von *Das purpurne Muttermal* ist der Rollen- bzw. Figurenbegriff²⁵ (wie auch immer sich ein ‚Schauspieler‘ dazu verhält) ohnehin unpassend – aber auch ‚authentische‘ Handelnde/‚Performer‘ sind im Kontext einer amodernen Perspektivierung keine Alternative²⁶. Ich werde mich nicht der ‚Postdramatik‘ und der ‚Performativität‘ des momentan aktuellen Theaterdiskurses bedienen – auch wenn diese mitunter in Kombination mit Bestimmungen aus dem 18. Jahrhundert auftreten: „Von der Maxime, dass Schauspielen die Darstellung des Menschen durch Menschen ist, wird dabei [im postdramatischen Theater] nicht abgerückt.“²⁷

Im Zuge meiner Recherchen zur bisherigen theaterwissenschaftlichen Thematisierung von Pollesch-Produktionen konnte ich allerdings einen einzigen Ausnahmefall in Bezug auf eine mögliche Assoziation bzw. Kontextualisierung der Akteure finden: in einer französischsprachigen Publikation finden sich im Abschluss eines Beitrags von Eliane Beaufils knappe, ungewöhnliche Aussagen zu den Akteuren, die ihr zufolge durch alle erdenklichen Zustände gehen, aber nie abgeschlossen sind, zum Flüstern bis hin zum Schreien, zum Zersetzen und wieder Zusammensetzen:

²³ Baumbach, Gerda: „Maschera, ve saludo! – Maske, sei begrüßt! Anmerkungen zu Maske, Theater-Maske und Masken-Theater in der europäischen Neuzeit“, in: Schäfer, Alfred/Michael Wimmer [Hg.]: *Masken und Maskierungen*. Opladen: Leske + Budrich, 2000. S. 140.

²⁴ Diederichsen, Diederich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan [Hg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 107.

²⁵ wie auch ‚Charakter‘ und ‚dramatis persona‘ etc.

²⁶ Da ich mit Latour auch die Selbstverständlichkeit des Gegensatzpaares ‚Subjekt/Objekt‘ – wie auch die synonyme Verwendung von ‚Subjekt‘, ‚Individuum‘ und ‚Identität‘ – in Frage stellen werde, kommen auch diese Begriffe nicht als Werkzeuge in Frage.

²⁷ Roselt, Jens: „In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater.“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 168.

Viser ce geste impossible de décomposition / récomposition apparaît peut-être mythique. Et de fait, ces personnages, ces acteurs qui renvoient aux spectateurs, évoquent la figure originelle du «Schelm» [...], il ne connaît ni bien ni mal, se dévore et renaît, ou plutôt, continue à vivre autre. Il s'agit d'un chaos originel qui a une entité, une harmonie ridicule.²⁸

Mit Verweis auf C. G. Jung²⁹ macht die Autorin hier eine Perspektive auf, die ich spezifizieren möchte. Vom „Schelm“ bzw. ‚Trickster‘ verlagere ich den Fokus auf die prinzipiell ganz ähnliche, dem Theater(spiel) zugehörige, Maske – im Verständnis des Struktur-Figur-Begriffs laut Münz‘ phänotypisch komplettiertem „Harlekin-Prinzip“:

‚Fahrende‘, Ciarlatani, Akrobaten waren (aus einer ‚modernen‘ Perspektive) ‚primitivere‘, anonyme Varianten dessen, was mit der ‚Geburt‘ des Harlekin im späten 16. Jahrhundert als Grundstein des ‚modernen‘ Harlekin-Theaters fixiert wurde. Dessen kleinster gemeinsamer Nenner in – historiographisch oftmals als ‚obszön‘ und ‚gemein‘ markierten – Themen sind Arbeit und existentielle Absicherung, Fortpflanzung, Kampf, Tod und Wiedergeburt³⁰ – durchaus als Anti-Disziplinierungsmaßnahmen im Rahmen fortschreitender Normierungen und ‚Zivilisierung‘ in diesen Themenfeldern. Die Mittel des Harlekin-Prinzips sind

[...] seine besonderen Raum- und Zeitstrukturen (des Spiels auf verschiedenen Ebenen), seine eigentümlichen, von Verwandlung und Verzauberung geprägten Subjekt-Objekt-Beziehungen, seine (von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen) akasale, arationalistische, amoralische Gestaltungsweise, seine umfassende Sinnlichkeit und Körpernähe und das darauf bezogene Verhältnis von »Geist und Bauch«, seine charakteristische Einheit von Natürlichem und Phantastisch-Absurdem, von Regel, ja Schematismus und Spontaneität [...].³¹

Ich werde die Akteure in *Das purpurne Muttermal* in einer amodernen Perspektivierung, ohne ‚Revolutionäres‘ bzw. mit ‚der Vergangenheit‘ Brechendes zu attestieren, als Akteure von gegenwärtigem „Theaterspiel“ beschreiben – als ‚Pollesch-Masken‘. Das (amoderne) „Harlekin-Prinzip“ fungiert hierbei als verbindendes ‚Gelenk‘ zwischen der gewählten Produktion, die ‚Gegenwartstheater‘, und dennoch womöglich nicht ‚modern‘ ist, und den spezifischen Problemen Latours

²⁸ Beaufils, Eliane: „Un festin de restes: Liebe Kannibalen Godard ou l'endocannibalisme politique contemporain chez Jonigk et Pollesch“, in: Inderwildi, Hilda/Catherine Mazellier [Hg.]: *Le Théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage*. Paris: L'Harmattan, 2008. S. 203f.

²⁹ Jung, Carl Gustav: „Zur Psychologie der Schelmenfigur“, in: Radin, Paul/Karl Kerényi/Carl Gustav Jung: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*. Zürich: Rhein, 1954. S. 183-207.

³⁰ Vgl. Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«.“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 61.

³¹ Ebd. S. 63.

‚moderner Verfassung‘ respektive einer potentiellen amodernen Verfassung, in welcher auch ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ in Gegenüberstellung „[...] *polemische* Entitäten und keine unschuldigen metaphysischen Bewohner der Welt [sind].“³²

Das Zeitbild, auf dem diese Kontextualisierung – im Sinne des Verknüpfens einer bestimmten Form ‚aktuellen‘ Theaters mit theatralen Praktiken der ‚abgeschlossenen Vergangenheit‘ – basiert, ist kein lineares, sedimentäres, sondern vielmehr eines, das auf Transformationen anstatt auf Brüchen beruht, und somit auch den Stempel des ‚genuin Innovativen‘ grundsätzlich in Frage stellt.³³

Ich werde mich neben der ‚Maske‘ auch auf den Begriff ‚Akteur‘ – der in seiner Neutralität bezüglich ‚Sein/Schein‘-Gegensätzen sowohl in Bezug auf theatrale Praktiken als auch im wissenschaftstheoretischen Bereich Latours anzutreffen und anwendbar ist –, stützen, da er auch prinzipiell nicht auf menschliche Vertreter beschränkt ist.³⁴ Wie der Titel der Arbeit es bereits aufwirft, wird unter den Voraussetzungen, die ich in Bezug auf ‚Pollesch-Masken‘ herausarbeiten werde, auch der – Michel Serres entlehnte –, Begriff des „Jokers“ (mit seiner Indifferenz als ‚Charakteristikum‘) Anwendung finden.

Der theaterwissenschaftliche Ansatz dieser Arbeit soll mit einer kulturwissenschaftlichen bzw. wissenschaftstheoretischen Fragestellung nach der Disziplinierung von Masken³⁵ in ‚Subjekt/Objekt‘-Differenzierungen zusammengeführt werden. ‚Pollesch-Masken‘ thematisieren, problematisieren, ignorieren oder spielen als Komödianten mit den ‚Paradogmen‘ der „Verfassung der Moderne“, sie geraten in ‚Dichotomie-Konflikte‘.

Da die Ansätze Bruno Latours (wie auch die von Donna Haraway und Michel Serres aus der ‚Peripherie‘ der ‚modernen Verfassung‘) nicht zu theaterwissenschaftlichen Grundlagentexten zählen, werde ich – nach einem einleitenden Kapitel, in dem ich knapp die Eigenheiten der Produktion *Das purpurne Muttermal* umreiße – die „Verfassung der Moderne“ und ihre Auswirkungen ausführlicher beschreiben.

³² Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 362.

³³ Zudem ist ‚Innovation‘ lediglich aus einer großen zeitlichen/räumlichen Distanz heraus mit einem historiographischen Gestus ‚im Nachhinein‘ als solche beurteilbar, bestätigt durch das, was anschließend geschah, und durch die (moralische) Wertung darüber, ob dieses ‚Innovative‘ nun avantgardistisch in eine ‚bessere‘/‚fortschrittlichere‘ Zukunft gewiesen hat, oder aber frühes Anzeichen eines Verfalls/einer Dekadenz war.

³⁴ Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 115.

³⁵ Und ihre ‚Verwandten‘ in prinzipieller Hinsicht: „Joker“, „Quasi-Subjekte/Objekte“, „Faitiches“, „Trickster“.

Anschließend werde ich anhand von BEI-SPIELEN, in denen ich Handlungs- und Sprechtextpassagen aus *Das purpurne Muttermal* wiedergebe, eine Verknüpfung des Agierens und Verbalisierens der ‚Pollesch-Masken‘ mit Münz‘ „Harlekin-Prinzip“ an der ‚Reibungsfläche‘ zwischen ‚amodernen‘ Akteuren und ‚moderner Verfassung‘ vornehmen. Die gewählten BEI-SPIELE sind nach thematischem Fokus geordnet und werden (der narrativen Struktur bzw. den ‚Spielregeln‘ dieser Produktion gemäß) nicht in den Aufführungen entsprechender, chronologischer Reihenfolge bearbeitet, denn es handelt sich nicht um dramaturgisch in sich geschlossene ‚Szenen‘ bzw. ‚Dialoge‘³⁶, sondern um Querschnitte im zeitlichen Verlauf der Aufführung und Ausschnitte im räumlichen (Sicht)Feld.

Ich beschränke mich in dieser Arbeit größtenteils auf die Bearbeitung einer einzigen Pollesch-Produktion – pragmatisch gesehen, da ich zahlreiche Aufführungen von *Das purpurne Muttermal* besucht habe, aber auch, weil es sich in Polleschs serieller Produktionsweise (mit einem über gewisse Zeit/Räume teils konstant bleibenden ‚Pool‘ an thematischen Motiven, und Akteuren, die teils über Staatsgrenzen hinweg in verschiedenen Pollesch-Produktionen auftreten)³⁷ anbietet, mit Fokus auf eine relativ beliebig gewählte ‚Momentaufnahme‘ zu arbeiten.

Im Anschluss an die Kontextualisierung von ‚Pollesch-Masken‘, gruppiert nach Eigenheiten des „Harlekin-Prinzips“, folgt – in einer Parenthese – ein Kapitel zu einem möglichen, auf Masken-, ‚Morphismus‘ beruhendem Modell für Akteure. Zuletzt werde ich mich vom Fokus auf *Das purpurne Muttermal* lösen und die Hypothese einer auf moderner „Reinigungsarbeit“ basierenden ‚Schauspiel‘-Theorie aufstellen, die ich mit ‚Indizien‘ aus einer kleinen Auswahl ‚Schauspieler‘ bzw. ‚Performer‘ und ‚Masken‘ thematisierender, theaterwissenschaftlicher Texte in Ansätzen belegen möchte, wobei auch die Frage nach einer möglichen Alternative in Form einer amodernen Perspektive aufgeworfen wird.

‚Traduttore, traditore!‘ gilt auch für diese Arbeit, die unter anderem mit in Schriftsprache transformierten bzw. übersetzten Beobachtungen aus Aufführungen

³⁶ So wie zu betonen ist: auch wenn manche Sprechtexte aus Produktionen – in nachträglich ‚fixierter‘ Form – publiziert erscheinen, kann dieses Material nicht als ‚Drama‘ oder ‚Stück‘ bezeichnet werden.

³⁷ Schlagworte wie „serielle Dramatik“, „Serientäter“, etc. in Bezug auf Produktionen von René Pollesch fallen z.B. in: Hentschel, Ingrid: „Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 223; Lengers, Birgit: „Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 151.

operiert – unter Voraussetzung einer Wertung –, ebenso wie die zu Beginn erwähnte Gleichsetzung von Komödiant und Betrüger. Es gibt keine (gender)neutrale³⁸, objektive, passive und von Zusammenhängen abgekoppelte Sprache als Träger von Information. Wertfreier ausgedrückt bringt die Veränderung des Mediums respektive der Form auch eine Inhaltsänderung mit sich – doch diese muss überhaupt nicht negativ oder als ‚Verlust‘ gegenüber einem ‚Original‘ betrachtet werden. Vielmehr ist eine Übersetzungsleistung auch in diesem Kontext eine Transformation.

Die Perspektive auf *Das purpurne Muttermal* in dieser Arbeit ist eine rezeptionsseitige, markierte³⁹ – um nicht durch penible ‚detektivisch-semiotische‘ Recherche und Aufschlüsselung möglichst sämtlicher Materialien, die durch ‚Sampling‘ in diese Produktion eingeflossen sind, einen angeblich allwissenden, alles gleichermaßen wahrnehmenden ‚Superrezipienten‘ zur Erzeugung von ‚Objektivität‘ zu erschaffen.

³⁸ Ich werde in dieser Arbeit keine konsequente Genderschreibweise anwenden, da diese – formal gesehen – meiner (noch erfolgenden) Kritik an dichotomischen Ordnungsprinzipien (hier ‚männlich‘/‚weiblich‘) eher widerspricht, da sie ein ‚Sowohl/Als auch‘ betont, aber eine ‚dritte‘ (bzw. x-te) Möglichkeit nicht inkludiert. Wenn also ich beispielsweise von ‚Akteur(en)‘ spreche, so ist dies ohne Beschränkung auf einen ‚männlichen‘ Pol gemeint und in diesem Sinne primär als ‚menschlich‘ zu verstehen (wobei in Latours Begriff von ‚Akteuren‘/‚Aktanten‘ auch Nicht-Menschliches gefasst wird). ‚AkteurInn(en)‘ wäre in meinem Verständnis dieser Polaritäten keine Verbesserung.

³⁹ Unter ‚Markierung‘ verstehe ich hier im Sinne Donna Haraways die Situierung und Offenlegung der Bedingungen der Perspektive auf einen ‚Gegenstand‘. Deren ‚Vorgangsweise‘ folgend heißt dies im Fall meiner ‚Situierung‘ in dieser Arbeit: ‚weiblich, in westlichen/europäischen Demokratien mit katholischem Hintergrund sozialisiert, existentiell abgesichert, Studentin der Theater-, Film- und Medienwissenschaft, mit meiner momentanen Lektüreerfahrung, fünf Aufführungsbesuchen und einer Videoaufzeichnung von *Das purpurne Muttermal* versehen.‘

EINLEITUNG: *DAS PURPURNE MUTTERMAL*⁴⁰

Die für diese Arbeit zentrale Produktion von René Pollesch, *Das purpurne Muttermal*, war in den Spielzeiten 2006/07 bis 2008/09 im Akademietheater in Wien zu sehen.

Der Sprechtext wird im Folgenden gemäß der mittlerweile publizierten Version zitiert, wobei es von Aufführung zu Aufführung gewisse Abweichungen im Wortlaut, in der Reihenfolge der Sätze, in der Wiederholung oder Auslassung gab. Die Beschreibungen dessen, was zu sehen und zu hören war, beruhen auf Notizen, die ich während und nach insgesamt fünf Aufführungsbesuchen⁴¹ angefertigt habe, und der Sichtung einer (internen) Videoaufzeichnung des Akademietheaters⁴².

Die räumliche Wahrnehmungssituation bei Aufführungen von *Das purpurne Muttermal* ist – abgesehen vom wiederholten Betreten des Parketts durch einen Akteur – von einer konsequenten Trennung von Zuschauerraum und Bühnenraum gekennzeichnet, wenngleich die Anwesenheit des Publikums wiederholt durch die Akteure thematisiert wird.

Der Bühnenraum wird in der Tiefe durch eine ‚semipermeable Membran‘ in zwei Räume geteilt: eine zimmerhohe ‚Wand‘ aus Holzrahmen und bedruckter, blickdichter Folie trennt über die gesamte Bühnenraumbreite eine schmale ‚Vorderbühne‘ von einer tieferen ‚Hinterbühne‘. Die ‚Vorderbühne‘ ist komplett in pastellenen, hellen Farbtönen gestaltet, mit verschiedenen praktikablen, stoffbezogenen Sitzmöbeln ausgestattet, und kann Assoziationen zu klischeeartigen Darstellungen eines gutbürgerlichen Salons aus Boulevardtheaterinszenierungen des 19. Jahrhunderts wecken. In großen, gotisch inspirierten Buchstaben steht am oberen Rand der ‚Membran‘ geschrieben: „Do I want to escape?“⁴³

Es gibt unterschiedliche Verbindungen zwischen ‚Vorder-‘ und ‚Hinterbühne‘: in der Mitte der ‚Membran‘ ist ein offener Kamin abgebildet, über dessen Sims eine etwa ebenso große, rechteckige, eingerahmte Projektionsfläche zu sehen ist. Dieses Einweg-‚tableau‘ zeigt durch live-Rückprojektion während der Aufführungen statische oder dynamische Aufnahmen der ‚Hinterbühnen‘-Situation bzw. -Aktion in Schwarz/Weiß, so wie auch die Tonebene der ‚Hinterbühne‘ durch den Gebrauch

⁴⁰ Angaben zur Produktion und ‚Besetzung‘, sowie Abbildungen von Bühne und Akteuren finden sich im Anhang, S. 152ff.

⁴¹ Am 11.05.2007, 31.10.2008, 06.11.2008, 11.11.2008 und 29.11.2008.

⁴² Aufzeichnung der Aufführung am 28.11.2006. Kamera: Trittnar, Harry/Reinhard Werner. Schnitt: Michael Toppel.

⁴³ Vgl. Abb. 8 im Anhang, S. 155.

von Mikrofonen und (auf der Bühne nicht sichtbaren) Lautsprechern übertragen wird, über die auch mehrmals während der Aufführung Orchestermusik eingespielt wird. Zusätzlich gibt es in der ‚Membran‘ zwei mit Tür-Abbildungen, drei mit Fenster- und Aussichts-Abbildungen, sowie eine mit einer Bücherschrank-Abbildung bedruckte Klappen, die allesamt mit Klinken versehen und praktikabel sind. Auch können einzelne Teile der Folie, die mit Klettband fixiert sind, durch die Akteure von den Holzrahmen abgezogen werden, um weitere Öffnungen zwischen ‚Vorder-‘ und ‚Hinterbühne‘ zu schaffen.

Während erstere ein konventionell-bürgerliches Theaterbühnenbild evoziert und mitunter von den Akteuren selbst als „Bühne“ bezeichnet wird, werden auf der ‚Hinterbühne‘ Assoziationen zu einem Filmset geweckt: unterschiedliche ‚Spielstätten‘ – ein Doppelbett samt verspiegelter Rückwand, die Front eines Oldtimers vor einer Projektionsleinwand, ein ‚Querschnitt‘ durch ein Zugabteil, ein weißer Flügel, ein Schminktisch mit Spiegel und eine Couch samt dahinter hängendem ‚Wand-Teppich‘ – sind zu erkennen. Ich werde diese verschiedenen Spielstätten im Folgenden allerdings nicht als (Film-)Sets bezeichnen, sondern – einen Begriff der mittelalterlichen Simultanbühnenpraxis entlehrend –, von ‚Loki‘ sprechen.

Die Dramaturgie der ca. 105 Minuten dauernden Aufführungen folgt einer eigensinnigen Narration teils assoziativ verknüpfbarer Handlungs- und Sprechtextelemente, die nicht in konventioneller Mono- bzw. Dialogform arrangiert sind und keinem stringenten ‚roten Faden‘ folgen. Es handelt sich dennoch nicht um Nicht-Dramaturgie der Beliebigkeit und Strukturlosigkeit: so genannte „Clips“, als abgeschlossene (wenn auch nicht ‚logische‘) Handlungseinheiten, die auch als ‚Intermezzi‘ bezeichnet werden könnten, strukturieren durch Unterbrechung den Sprechtextfluss und ermöglichen eine verstärkte Fokussierung auf körperliche Aktion, begleitet von einer Musik- und/oder Geräuschkulisse. Der Wechsel wie auch die Simultaneität von Handlungsintensität an unterschiedlichen Orten der ‚Vorder-‘ und ‚Hinterbühne‘, das variierend unmittelbare und mittelbare Beobachten-Können der Akteure und die Wiederholung bzw. Variierung von (körper)sprachlichen Motiven bestimmen den Rhythmus und die narrative Struktur (die auch als ‚Sampling‘ bezeichnet werden könnte⁴⁴) von *Das purpurne Muttermal*. Sprechtext

⁴⁴ Auch auf Grundlage der – u.a. in Interviews mit den an der Produktion Beteiligten und im Programmheft teils offengelegten – Materialien unterschiedlicher Provenienz (wie beispielsweise Hollywood-Filme, Theorietexte aus dem philosophisch-sozialwissenschaftlichen Bereich, etc.), die in wortwörtlicher bis stark transformierter Form als in neuen Zusammenhängen kombinierte ‚Narrations-Elemente‘ in die Aufführung eingeflossen sind.

und Bühnenaktion konzentrieren sich meist auf den Bereich der Akteure – Zuschauer werden kaum direkt in die Aufführung eingebunden. Abgesehen von einigen Zuschauern, deren Plätze sich in einer bestimmten Reihe im Parkett befinden, in die und aus der sich während der Aufführung kurzzeitig ein Akteur begibt, und die sich folglich aktivieren (also aufstehen) müssen, wird das Publikum lediglich indirekt und im Kollektiv angesprochen – etwa wenn Akteure auf der ‚Hinterbühne‘ aus nächster Nähe direkt in die Kamera sprechen. Dies kann auch als (spielerisches) Aufgreifen des ‚à part‘ historischer Dramenpraxis aufgefasst werden. ‚Anfang‘ und ‚Ende‘ der Aufführung wirken eher wie die zufällige bzw. gleich-gültige Wahl des Beginn- und Endpunkts einer Sequenz bzw. eines ‚Querschnitts‘ aus einer in beiden Richtungen beliebig weiterdenkbaren Transformationskette von Körper/Sprache.

Sieben im Programmheft ausgewiesene Akteure⁴⁵ interagieren in *Das purpurne Muttermal*. Hinzu kommen allerdings noch eine – oftmals in Pollesch-Produktionen vertretene – Souffleuse, die sich mit ihrer Textmappe während der Aufführung meist in unmittelbarer Nähe zu den anderen Akteuren befindet, in seltenen Fällen Blicke oder Worte mit Akteuren austauscht, die – geplant oder ungeplant – einen ‚Hänger‘ haben, und sich ansonsten passiv-beobachtend verhält, und diverse ‚Bühnendiener‘, die auf der ‚Hinterbühne‘ Kamera und Mikrofone steuern und teils in den projizierten Aufnahmen oder durch die Öffnungen in der ‚Membran‘ vom Parkett des Zuschauerraums aus zu sehen sind.

Ich werde in dieser Arbeit nicht (der ‚Besetzungsliste‘ entsprechend) von den „Kunsttheater“-‚Schauspielern‘ in deren bürgerlichen Namen sprechen, und ebenso wenig von ‚Figuren‘, die diese ‚verkörpern‘ oder ‚zeigen‘. Ich möchte meiner Behauptung gemäß, *Das purpurne Muttermal* als Form von „Theaterspiel“ und die Akteure als Masken auffassen zu können, nicht mit Trennungen und Begrifflichkeiten eines bürgerlichen bzw. modernen (?) Theaterverständnisses operieren. Um die einzelnen Akteure im Text dennoch zu unterscheiden, ohne auf dahinter stehende Schauspieler oder dar- bzw. vorgestellte Figuren in suggeriert synonyme Bedeutung zu „Theaterspiel“-Akteuren zu verweisen, verwende ich stattdessen durchgehend einzelne Buchstaben (wie C, M, S etc.). Es handelt sich um die Anfangsbuchstaben der (bürgerlichen) Vornamen der ‚Schauspieler‘ dieser Produktion, so wie sie als Kürzel auch in der publizierten

⁴⁵ Vgl. Beck, Andreas/René Pollesch [Redaktion]: *Das purpurne Muttermal*. Uraufführung. Burgtheater im Akademietheater. [Programmheft; 146]. Wien: Burgtheater GesmbH, Spielzeit 2006/07. S. 2.

Version des Sprechtextes von *Das purpurne Muttermal* als Markierungen der jeweiligen Sprecher anzutreffen sind. Der Einfachheit sei es geschuldet, dass ich diese abstrakten, geschlechtsneutralen Platzhalter⁴⁶ nicht mit *A*, *B*, *C* etc. bezeichnet habe.

Die sieben aktions- und wortreichen Akteure, die ich im Folgenden fokussiert besprechen werde, zeichnen sich in ihrem – der Genderneutralität der ‚Platzhalter‘ allerdings widersprechenden – Erscheinungsbild⁴⁷ darin aus, dass sie allesamt doppelt ‚weiblich‘ bzw. ‚männlich‘ codiert auftreten: *S* (dieser ‚Hybrid‘, der hier nicht als ‚Sophie Rois‘ oder, dem Programmheft entsprechend, als „Hans Moser, Schauspieler“ bezeichnet werden soll) trägt stets Kleider – z.B. ein langes Satin-Abendkleid oder ein weißes Krankenschwesternkleid –, dazu eine hellblonde Haarmähne und High Heels. Auch *C* und *Sa* entsprechen semiotisch dem minimalen Grundmuster von ‚Weiblichkeit‘, wie es auch noch meist zur geschlechtlichen Zuordnung öffentlicher Toiletten zum Tragen kommt: ihre Attribute sind lange Haare und Kleid bzw. Rock. Analog dazu treten *M*, *D*, *H* und *St* nach dem Muster ‚kurze Haare, Hosenanzug‘ auf.

⁴⁶ Die Bezeichnung der Akteure mithilfe von Platzhaltern entspricht auch der Wertneutralität des auf ebendiese bezogenen ‚Joker-Prinzips‘. Vgl. in der vorliegenden Arbeit, S. 111ff.

⁴⁷ Vgl. Abb. 1-8 im Anhang, S. 153ff.

I. DIE VERFASSUNG DER MODERNE/ DIE „KOPERNIKANISCHE GEGENREVOLUTION“

Was ist die Moderne, und wie kann deren Verfasstheit beschrieben werden? Die Moderne ist wie auch das Theater zunächst einmal ein „terminologisches Kuckucksei“⁴⁸. Der Begriff ist in so zahlreichen unterschiedlichen Zeit/Räumen, Kontexten und Bedeutungen anzutreffen, dass eine allgemeingültige Definition dessen, was die Moderne ist, hier nicht nur nicht möglich ist, sondern auch – in der Ambition der Erschaffung eines möglichst starren, engen Begriffs –, nicht der Methodik der vorliegenden Arbeit entspricht.

Bruno Latour sieht jedoch in den verschieden ausgerichteten Nennungen von ‚Moderne‘ eine gemeinsame Tendenz – den Verweis auf einen Lauf der Zeit, und den Verweis auf Differenzierung:

Mit dem Adjektiv »modern« bezeichnet man ein neues Regime, eine Beschleunigung, einen Bruch, eine Revolution der Zeit. Sobald die Worte »modern«, »Modernisierung«, »Moderne« auftauchen, definieren wir im Kontrast dazu eine archaische und stabile Vergangenheit. Mehr noch, das Wort wird immer im Verlauf einer Polemik eingeführt, in einer Auseinandersetzung, in der es Gewinner und Verlierer, Alte und Moderne gibt. »Modern« ist daher doppelt asymmetrisch: Es bezeichnet einen Bruch im regelmäßigen Lauf der Zeit, und es bezeichnet einen Kampf, in dem es Sieger und Besiegte gibt.⁴⁹

LINEARE ZEIT

Die Vorstellung eines linearen, irreversiblen zeitlichen Verlaufs, gekoppelt an ein Fortschrittsdenken, ist Teil der modernen Verfassung.⁵⁰ „Die Modernen haben die Eigenart, den Lauf der Zeit so zu verstehen, daß er tatsächlich die Vergangenheit hinter sich abschafft.“⁵¹ Revolutionäre Brüche werden als Grenzsteine dieses andauernden Abschließens gesetzt: die kopernikanische Revolution, der Buchdruck,

⁴⁸ Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000. S. 563.

⁴⁹ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 18f.

⁵⁰ In Bezug auf Theatergeschichtsschreibung wäre hier eine eventuelle Analogie ‚moderner‘ Tendenzen in der „Leistungsschau“ von Reformtheaterhistoriographie und deren Ausrichtung auf einen „point de perfection“ zu erforschen. S. Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichtsschreibung als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. (Materialien des ITW Bern, Bd. 8). Zürich: Chronos, 2007.

⁵¹ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 92.

die Französische Revolution, die Atombombe, Jesus, die Psychoanalyse, Computer etc. werden als Barrieren benutzt, um eine Zeit ‚davor‘ und eine Zeit ‚nach‘ diesem Platzhalter zu definieren.⁵² Latour argumentiert mit Nietzsche die entstehenden Unstimmigkeiten dieses Zeit- bzw. Vergangenheitsverständnisses: die Modernen leiden an der Geschichte, da sie möglichst alles Vergangene – mit dem sie gebrochen haben und das in ihrem Verständnis auf immer entfernt ist –, behalten, datieren, rekonstruieren, akkumulieren wollen. Archive, Sammlungen, Museen, Dokumentation und Historiographie sind Versuche der „manischen Konservierung“ – symmetrisch zur „manischen Zerstörung“.⁵³

Zwischen dem Durcheinander von Dingen und Menschen der Vergangenheit und der Trennung bzw. Ordnung der Zukunft besteht ein asymmetrisches Verhältnis.⁵⁴ Die moderne Verfassung impliziert somit eine (positivistische) Geschichte der nicht-mehr-primitiven, fortschrittlichen Sieger.

‚DIE ANDEREN‘

Auch auf Ebene ‚der Gegenwart‘ ist die Beziehung der Modernen zu ‚den Anderen‘ eine betont differenzierende: „Wir Abendländer sind absolut anders als die anderen“⁵⁵ ist zugleich Siegesschrei der Modernen über eine begeisterte Herausforderung, als auch Klage über eine schicksalhafte Bürde. Die Große Trennung verläuft zwischen ‚uns‘ und ‚ihnen‘, allen ‚Anderen‘, „[...] vom chinesischen Meer bis nach Yucatan, von den Inuit bis zu den Ureinwohnern Tasmaniens.“⁵⁶ Diese radikale, absolut gesetzte Differenz ist asymmetrisch. Auf der einen Seite steht ‚das Abendland‘, das für sich die Normposition einfordert und somit nicht nur eine Kultur unter vielen ist, und auf der anderen Seite das Sammelbecken aller ‚Kulturen‘.⁵⁷

Obwohl das moderne (wissenschaftliche) Vorgehen eines der Trennung von Natur und Kultur ist, wird sehr wohl in Hinsicht auf „die Anderen“ eine diesem widersprechende Methode der Vermischung angewandt: Natur/Kultur wird im Rahmen der Anthropologie/Ethnologie nicht separat, sondern in einem Gewebe angenommen:

⁵² Vgl. ebd. S. 95f.

⁵³ Vgl. ebd. S. 92.

⁵⁴ Vgl. ebd. S. 96.

⁵⁵ Ebd. S. 129.

⁵⁶ Ebd. S. 129.

⁵⁷ Vgl. ebd. S. 129.

Selbst der rationalistischste Ethnologe ist, wenn er Feldforschung betreibt, durchaus in der Lage, Mythen, Ethnowissenschaften, Genealogien, politische Formen, Techniken, Religionen, Sagenwelt und Riten der von ihm erforschten Völker in ein und derselben Monographie zu verbinden [...], in [der] Himmel, Ahnen, Hausbau, Jamswurzeln-, Maniok- oder Reiskulturen, Initiationsriten, Regierungsformen und Kosmologien miteinander verwoben sind.⁵⁸

Für ‚uns‘, die wir ‚keine Wilden‘ sind, gelten andere Maßstäbe der Erforschung, da es im modernen Gefüge kein nahtloses Gewebe, keine Kontinuität der Analysen geben kann.⁵⁹

DICHOTOMIEN

Dem ‚nahtlosen Gewebe‘ der (dem linearen Zeitbild und Fortschrittsdenken gemäß) ‚vormodern‘ genannten ‚Anderen‘ entspricht in der modernen Übereinkunft ein an Dichotomien orientiertes Denken, Sprechen und Handeln, „[...] als seien die organischen, hierarchischen Dualismen, die den ›westlichen‹ Diskurs seit Aristoteles regulieren, noch immer gültig. Dabei sind diese längst gegessen, oder wie Zoe Sofia (Sofoulis) sagen würde ›technologisch verdaut.‹“⁶⁰ Diese binären Oppositionen sind – aus Haraways Perspektive – systematischer Bestandteil von Denk- und Handlungsformen der „Herrschaft“

[...] über Frauen, farbige Menschen, Natur, ArbeiterInnen, Tiere – kurz, der Herrschaft über all jene, die als *Andere* konstituiert werden und deren Funktion es ist, Spiegel des Selbst zu sein. Die wichtigsten dieser problematischen Dualismen sind Selbst/Andere, Geist/Körper, Kultur/Natur, männlich/weiblich, zivilisiert/primitiv, Realität/Erscheinung, Ganzes/Teil, HandlungsträgerIn/Ressource, SchöpferIn/Geschöpf, aktiv/passiv, richtig/falsch, Wahrheit/Illusion, total/partiell, Gott/Mensch. Das Selbst ist der Eine, der nicht beherrscht wird, und dies durch die Knechtschaft der Anderen weiß. Die/der Andere ist die/derjenige, der/dem die Zukunft gehört und dies durch die Erfahrung der Herrschaft erkennt, die die Autonomie des Selbst als Lüge entlarvt. Der Eine zu sein, heißt autonom, mächtig, Gott, aber auch eine Illusion zu sein [...]. Noch bedeutet der/die Andere zu sein, vielfältig und ohne klare Grenze, aufgegeben und unwesentlich zu sein.⁶¹

Gegensätze bestimmen die Art der Trennung und Kategorisierung, die Latour als „Reinigungsarbeit“ der Moderne bezeichnet. Ihr Pendant findet letztere in der

⁵⁸ Ebd. S. 14.

⁵⁹ Ebd. S. 15.

⁶⁰ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 51.

⁶¹ Ebd. S. 67.

„Übersetzung“ bzw. Vermischung, die parallel zur „Reinigungsarbeit“ vonstattengeht und zugleich marginalisiert wird. Das moderne ‚Paradox‘ besteht in der gleichzeitigen Bildung neuer Natur-Kultur-Hybride bzw. Netze durch „Übersetzung“, und andererseits deren Kritik, Reinigung und der daraus resultierenden Bildung zweier getrennter ontologischer Zonen: menschlich und nicht-menschlich.⁶²

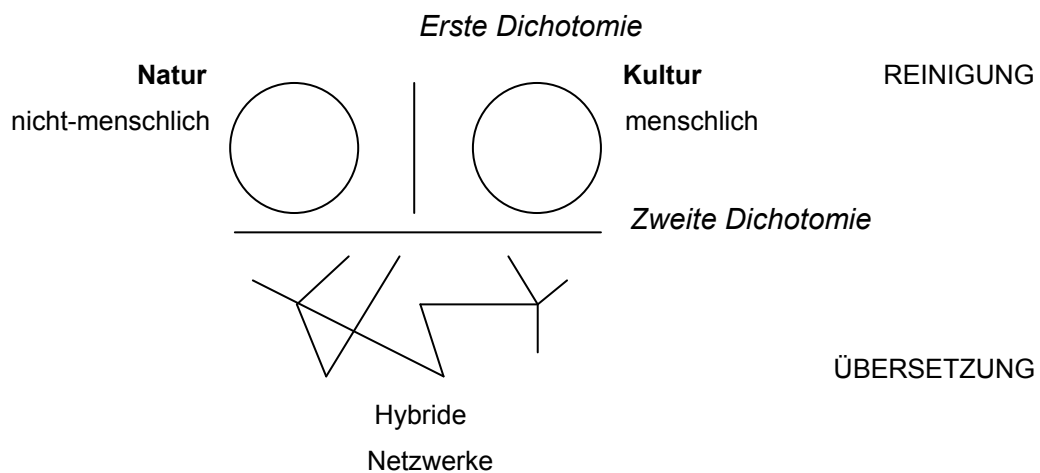


Abb.: Reinigungs- und Übersetzungsarbeit⁶³

Die „terra incognita“, das unerforschte „Reich der Mitte“ der Hybride und Netzwerke, wird von der modernen Verfassung nicht negiert, jedoch im Rahmen massiver Komplexitätsreduktion zum Raum bloßer Zwischenglieder bzw. Elementen dritter Klasse (nach Subjekten und Objekten) reduziert. Hybride werden in den modernen Erklärungen tranchiert und sortiert den Polen zugeordnet, um die jeweils ‚reinen‘ sozialen und objektiven Bestandteile zu erhalten.⁶⁴

Die Verfassung der Moderne vereinnahmt und collagiert außerdem paradoxe Bestimmungen von Natur und Gesellschaft: Natur, die möglicherweise eine menschliche Konstruktion aus dem Laboratorium ist, wird dennoch als transzendent und präexistent betrachtet; Gesellschaft, die womöglich transzendent ist und uns unendlich übersteigt, gilt zugleich als Konstruktion und als unserem Handeln immanent. Daher ist Latour zufolge die Einhaltung zweier Dichotomien für die Funktionsweise der modernen Verfassung Bedingung (siehe Abb.: Reinigungs- und

⁶² Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 19f.

⁶³ Vgl. ebd. S. 20.

⁶⁴ Vgl. ebd. S. 104f.

Übersetzungsarbeit). Natur- und Kultur- bzw. Gesellschaftspol müssen ebenso strikt getrennt bleiben wie die Arbeit der Reinigung von der Arbeit der Vermittlung.⁶⁵

Auch das ‚Menschliche‘ wird auf problematische Weise als Gegenpol zum ‚Technischen‘ definiert – obwohl selbst menschliche Körper weitgehend in Veränderung begriffene Resultate soziotechnischer Aushandlungen und Artefakte sind, und somit Bewohner der „Mitte“.⁶⁶ Die Ordnung der ‚Subjekt/Objekt‘-Dichotomie hat allerdings keine Kapazitäten, diese sich vermehrenden, ausgeschlossenen Dritten zu re-präsentieren: die „Reinigungsarbeit“ ist von „[...] Embryonen im Reagenzglas, Expertensystemen, digitalen Maschinen, Robotern mit Sensoren, hybridem Mais, Datenbanken, Drogen auf Rezept, Walen mit Funksendern, synthetisierten Genen, Einschaltmeßgeräten, etc. [...]“⁶⁷ völlig überfordert. Die Vervielfältigung der Hybride hat „[...] den konstitutionellen Rahmen der Moderne gesprengt.“⁶⁸

Die Mängel des dichotomischen ‚modernen‘ Systems werden von unterschiedlichen (philosophischen) Perspektiven aus bearbeitet, doch auch durch die von der Dialektik zahlreich eingefügten Pfeile von Wirkungen und Rückwirkungen, Schleifen und Spiralen zwischen den getrennten Polen nicht ausgeglichen.⁶⁹ Vereinfacht lassen sich drei Strategien der „großen Philosophen“ ausmachen, die Hybride des „Reichs der Mitte“ und die moderne Verfassung zu integrieren: erstens, der Versuch eines Spagats zwischen sich immer weiter voneinander entfernenden Subjekten und Objekten; zweitens, die Aufgabe der Extreme und Konzentration auf die Mitte unter dem Schlachtruf der „Semiotischen Wende“; drittens, die Isolierung des „Seins“ und Verwerfung der Trennung von Subjekten, Diskurs und Objekten in der generellen Dekonstruktion abendländischer Metaphysik.⁷⁰

Der zu vollführende Spagat zwischen den Extremen wird – gemessen am wachsenden Abstand zwischen Objekt- und Subjektpol –, zur Akrobatennummer: Trennung (Kant) wird Widerspruch (Hegel), wird unüberwindliche Spannung (Phänomenologie), wird Inkommensurabilität (Habermas), wird Hyper-Inkommensurabilität (Postmoderne).⁷¹

Die ‚Semiotik‘, ‚Semiologie‘ oder ‚linguistische Wende‘ genannte Tendenz entledigt sich wiederum der Beschäftigung mit der „Reinigungsarbeit“, indem sie sich ganz

⁶⁵ Vgl. ebd. S. 43ff.

⁶⁶ Vgl. ebd. S. 262f.

⁶⁷ Ebd. S. 67.

⁶⁸ Ebd. S. 69.

⁶⁹ Vgl. ebd. S. 75.

⁷⁰ Vgl. ebd. S. 76ff.

⁷¹ Vgl. ebd. S. 79f.

auf den Diskurs, den anscheinend von ‚Natur‘ und ‚Gesellschaft‘ unabhängigen Mittler, beschränkt. Die Identität der sprechenden Subjekte und Referenzen ‚zur Natur‘ bleiben ausgeklammerte Fragen, und im Primat ‚des Texts‘ – von Architektur, Mode, Mythologie, Politik etc. – kreisen Signifikate als Trabanten um ursprüngliche Signifikanten: „Aus den sprechenden Subjekten werden durch Bedeutungseffekte hervorgebrachte Fiktionen [...]“⁷²

Die absolute Trennung von (menschlichem) Subjekt und (nicht-menschlichem) Objekt impliziert auch die asymmetrische Verteilung von Aktivität und Geschichtlichkeit auf diese beiden Pole. Während den – historischen – Subjekten der modernen Verfassung das Aktivitäts-Monopol zugeschrieben wird, gelten die – ahistorischen – Objekte als rein passive Entitäten.⁷³ Beziehungsweise, in Haraways Worten ausgedrückt: objektivierte Körper werden als Rohstoff für den Akt der Aneignung, als passives Objekt gegenüber einem geistigen bzw. kulturellen, gesellschaftlichen, diskursiven aktiven Subjekt, betrachtet. Die Welt wäre demnach die Werkstatt eines „Meister-Dekodierers“, der sein „Rohmaterial der Humanisierung“ bearbeitet.⁷⁴ Dieses Verhältnis kann wiederum mit dem „parasitären Pfeil“ Michel Serres‘ in Verbindung gebracht werden:

Die alte Unterscheidung zwischen dem Subjekt einerseits und dem Objekt andererseits ist eine weitere Wiedereinsetzung des parasitären Pfeils. Der einfache Pfeil läuft zwischen ihnen. Das Subjekt nimmt und gibt nichts, das Objekt gibt und erhält nichts. Da wir keine Theorie der Relationen besitzen, bleiben wir geblendet von den Polen und Stationen, den Substanzen und Substantiven [...].⁷⁵

Erst vor dem Hintergrund dieses Gefüges der modernen Verfassung der Dichotomien und der asymmetrischen Bestimmung, wer Akteur ist und wer/was nicht, ist meiner Auffassung nach die kulturgeschichtlich sehr prominente Frage nach der Subjektkonstitution möglich. Erklärungsmodelle zum ‚Protagonisten‘/ Subjekt können verschiedene Formen annehmen: Geister in Gefäßen⁷⁶ bzw.

⁷² Vgl. ebd. S. 85.

⁷³ Vgl. ebd. S. 175ff.

⁷⁴ Vgl. Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 94.

⁷⁵ Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 333.

⁷⁶ S. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 11f.

Gehirne in Tanks⁷⁷, prekäre Verbindungen von Leib und Seele⁷⁸, unterschiedlichste Metaphern der so genannten Postmoderne⁷⁹, etc. Es wird mitunter auch der Tod des Subjekts⁸⁰ postuliert. Zwei Schwierigkeiten bleiben auch bei allen ‚neuen‘ Versuchen stets bestehen: zum Einen werden nicht-menschliche Entitäten eben weder als Akteure gesehen, noch verfügen sie über ‚Subjektibilität‘; sie sind somit von der Frage nach dem Subjekt ausgeklammert. Zum Anderen sind ‚wir‘ nie außerhalb von ‚uns‘, d.h. es kann keine eindeutige, in modernem Verständnis objektive Antwort auf diese Frage geben: die Beantwortung bleibt eine – mehr oder weniger kreative – Übung in Selbstreflexivität.

Latour sieht in der Akkumulation von Erklärungsmodellen die große Bandbreite menschlicher Gestalten aus der ‚Sammlung‘ der Moderne: das Rechtssubjekt, den Bürger, den ‚Anderen‘, das Bewusstsein, das Cogito, das Ich der Tiefenpsychologie, Intersubjektivität etc. Allen gemeinsam ist ihre Asymmetrie – sie sind Pendant des unbeachteten wissenschaftlichen Objekts. Das „Menschliche“ kann aber nicht im Gegensatz zu einer unbesetzten, unbearbeiteten, unbekanntem Positionen (des Nicht-Menschlichen) gefasst werden.⁸¹ Dennoch vervielfältigen die Wissenschaften Konzeptionen des Menschen, ohne bereits bestehende zu ersetzen oder eine Vereinheitlichung zu erreichen: „Die Wissenschaften fügen Realität hinzu, sie ziehen keine ab.“⁸²

Die Vereinheitlichung bzw. die Ambition, objektive Aussagen tätigen zu können, ist eine methodische Problematik der modernen Verfassung, da sie auf Polaritäten und Großen Trennungen beruht. Haraway äußert sich in ihren Überlegungen zum „situierten Wissen“ zu Distanzeffekten und Objektivitätsstrategien, die komplementär zu Latours Gedanken verwendet werden können: „Das Versprechen der Objektivität liegt darin, daß wissenschaftlich Erkennende nicht die Subjektposition der Identität

⁷⁷ S. Putnam, Hilary: „Gehirne im Tank“, in: Putnam, Hilary: *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*. Übersetzt von Joachim Schulte. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 853). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982. S. 15-40.

⁷⁸ Zur Leib/Seele-Dichotomie in Philosophie und Psychologie S. Guttman, Giselher: „Die Meßbarkeit des Erlebens und der Irrtum mit dem Ich“, in: Stadler, Friedrich [Hg.]: *Elemente moderner Wissenschaftstheorie. Zur Interaktion von Philosophie, Geschichte und Theorie der Wissenschaften*. (Veröffentlichungen des Instituts Wiener Kreis, Bd. 8). Wien [u.a.]: Springer, 2000. S. 73-90.

⁷⁹ „[...] die Auflösung des ›Ich‹ ins Gasförmig-Wolkenhafte oder Flüssig-Rohrgeleitete [...]“, Blumenberg, Hans: „›Das Ich‹ II“, in: Blumenberg, Hans: *Begriffe in Geschichten*. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. S. 85.

⁸⁰ S. Reijnen, Willem van: „Das unrettbare Ich“, in: Frank, Manfred/Gerard Raulet/Willem van Reijnen [Hg.]: *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. S. 389.

⁸¹ Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 180f.

⁸² Ebd. S. 181.

suchen, sondern die der Objektivität, d.h. der partialen Verbindung.“⁸³ Die Tendenz zur Distanzierung des Wissenssubjekts vom Wissensobjekt wird durch Visualisierungstechnologien gedoppelt: der Blick von einer unmarkierten Position aus, von „Nirgendwo“, von einer „Weltraumplattform“ aus, macht „Vision“ zu

[...] unkontrollierte[r] Gefräßigkeit. Jegliche Perspektive weicht unendlich beweglicher Vision, die den göttlichen Trick, alles von nirgendwo aus sehen zu können, nicht länger nur mythisch erscheinen läßt, sondern den Mythos zur täglichen Praxis gemacht hat.⁸⁴

Dieser „Mythos täglicher Praxis“ wird von Haraway in Form der Produkte des weißen, kapitalistischen, heterosexistischen Patriarchats (Akronym: ‚WKHP‘), wie „Mensch“ und „Natur“, erklärt,⁸⁵ als „[...] das tiefsitzende europäische, monotheistisch, patriarchal und kulturell geprägte Verständnis der Welt als einer durch Gesetzesverbote gemachten, geformten und strukturierten Entität.“⁸⁶ Die westliche Wissenschaftstradition des ‚WKHP‘ zementiert die Prämissen „Fortschritt“, Aneignung der „Natur“ für die Hervorbringung von „Kultur“, Reproduktion des „Selbst“ durch die Reflexion im „Anderen“, und die Relation „Organismus vs. Maschine“ als Grenzkrieg.⁸⁷

Als Alternative zu dieser asymmetrischen Relation sieht Haraway „[...] Objektivität [...] als etwas, das mit partikularer und spezifischer Verkörperung zu tun hat und definitiv nichts mit der falschen Vision eines Versprechens der Transzendenz aller Grenzen und Verantwortlichkeiten.“⁸⁸ Latour verweist in Bezug auf diese Distanzeffekte auf die doppelte Bedeutung von „Über-Sicht“: sie verspricht

⁸³ Haraway, Donna: „Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 86.

⁸⁴ Ebd. S. 81.

⁸⁵ Vgl. Haraway, Donna: „Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 97.

⁸⁶ Ebd. S. 97.

⁸⁷ Vgl. Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 34f.

⁸⁸ Haraway, Donna: „Situieretes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 82.

Beherrschung durch den Blick, impliziert aber auch das Potential des Übersehens und Ignorierens von Elementen, Zusammenhängen etc.⁸⁹

DIE „KOPERNIKANISCHE GEGENREVOLUTION“

Wenn nun eine Diagnose für die paradoxal konstituierte, auf Differenzsetzungen beruhende Verfassung der Moderne vorliegt, so stellt sich die Frage nach möglichen Auswegen.

Der Postmodernismus – als Überwindung der Moderne – ist nach Latour allerdings „[...] ein Symptom und keine neue, unverbrauchte Lösung. Er lebt unter der modernen Verfassung, aber glaubt nicht mehr an die Garantien, die sie bietet.“⁹⁰ Die „Reinigungsarbeit“ wird zwar durch die Postmodernen kritisiert, empirische Arbeit jedoch zugleich als Illusion oder Szientismus verworfen. „»No future« ist ihr Slogan, der dem der Modernen, »no past«, zur Seite tritt.“⁹¹ In den Worten Haraways: „Es reicht nicht aus, auf die grundlegende historische Kontingenz zu verweisen und zu zeigen, wie alles konstruiert ist.“⁹²

Latour schlägt vor, nicht die „[...] verzweifelte Flucht der Post-Post-Postmodernisten fort[zusetzen]. Wir müssen uns nicht länger an die Avantgarde der Avantgarde hängen [...], noch gerissener, noch kritischer [...] sein, die Ära des Verdachts noch weiter [vorantreiben].“⁹³ Denn es genügt eine Verschiebung der Perspektive, ein Blick auf die von der modernen Verfassung gleichzeitig erlaubte als auch verbotene Arbeit der Produktion von Hybriden, die sogleich wieder beseitigt werden, um festzustellen, dass ‚wir‘ im Sinne der modernen Verfassung nie modern gewesen sind.⁹⁴

⁸⁹ Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 51.

⁹⁰ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 64.

⁹¹ Ebd. S. 64.

⁹² Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 78.

⁹³ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 65.

⁹⁴ Vgl. ebd. S. 65.

ZEIT ALS SPIRALE

In der linearen, irreversiblen, modernen Zeitlichkeit müssen sämtliche Entitäten diszipliniert werden, um einem eindeutigen Abschnitt auf der Zeitleiste und einer Ontologie zugeordnet werden zu können. Doch die Vermehrung der Quasi-Objekte/Quasi-Subjekte (dieser mutmaßlichen Ausnahmen) macht es zunehmend unmöglich, Akteure einer kohärenten Gruppe bzw. Zeit zuzuordnen:

Niemand weiß mehr, ob der in den Pyrenäen wieder heimisch gemachte Bär, ob die Kolchosen, die Spraydosen, die grüne Revolution, die Pockenschutzimpfung, der Krieg der Sterne, die moslemische Religion, die Rebhuhn jagd, die Französische Revolution, das Unternehmen der dritten Art, die Gewerkschaften, die kalte Kernfusion, der Bolschewismus, die Relativität, der slowenische Nationalismus, Segelschiffe etc. altmodisch, aktuell, futuristisch, zeitlos, inexistent oder permanent sind.⁹⁵

Durch eine Änderung des Klassifizierungsprinzips und eine differente Vorstellung von Zeitlichkeit (beispielsweise als Spirale) ist Zeit nicht mehr unbedingt vorgegebener Rahmen, sondern eher ein provisorisches Resultat von Verbindungen menschlicher und nicht-menschlicher Akteure – das Auswählen macht die Zeiten, nicht aber die Zeit das Auswählen.⁹⁶

HYBRIDE/QUASI-SUBJEKTE/CYBORGS

Die Schwierigkeit der dichotomischen Verfasstheit der Moderne liegt im Erfassen von „Hybriden“, denn sie sind gleichzeitig real, diskursiv und sozial.⁹⁷ Weder am Subjekt- noch Objektpol noch in einer Mittelposition sind diese „Quasi-Objekte“ oder „Quasi-Subjekte“, diese „[...] Monstren der ersten, der zweiten und dritten industriellen Revolution, diese sozialisierten Fakten und diese zu Bestandteilen der Naturwelt gewordenen Menschen“⁹⁸, kategorisierbar und ablegbar.⁹⁹ Die einzige zentrale Position, die die moderne Verfassung zulässt, ist der (mathematische) Punkt der Erscheinung auf der Verbindungslinie zwischen Objekt- und Subjektpol, doch dieser Punkt ist ein „Un-Ort“. Erst durch den Wechsel in die nicht-moderne Dimension wird dieser „[...] zum Punkt, an dem die Vermittlungsarbeit in die

⁹⁵ Ebd. S. 99.

⁹⁶ Vgl. ebd. S. 103.

⁹⁷ Vgl. ebd. 2008. S. 87.

⁹⁸ Ebd. S. 78.

⁹⁹ Vgl. ebd. S. 70.

Verfassung einbricht. Es ist nicht leer, im Gegenteil, hier vermehren sich die Quasi-Objekte oder Quasi-Subjekte.“¹⁰⁰

Haraway begegnet ihnen mit dem programmatischen „Cyborg-Manifest“: die Herausforderung der dichotomischen Ordnungspläne durch Produkte und Verbindungen von Mensch und Maschine der Hochtechnologien macht die Fragen „Wer/was stellt her?“ und „Wer/was ist hergestellt?“ nicht eindeutig beantwortbar – „wir [sind] Cyborgs, Hybride, Mosaik, Chimären.“¹⁰¹

Im späten 20. Jahrhundert, in unserer Zeit, einer mythischen Zeit, haben wir uns alle in Chimären, theoretisierte und fabrizierte Hybride aus Maschine und Organismus verwandelt, kurz, wir sind Cyborgs. [...] Die Cyborg ist ein verdichtetes Bild unserer imaginären und materiellen Realität, den beiden miteinander verbundenen Zentren, die jede Möglichkeit historischer Transformation bestimmen.¹⁰²

Haraway sieht in dieser „Ausweitung der Ontologien“ das Potential einer Veränderung, vielmehr noch das Potential ständiger Wandelbarkeit, und „[...] Cyborgisierung als Strategie der Wandlung, des beständigen Umbauens des Erscheinungsbildes, des *Image-bricolage*.“¹⁰³ Mit der Vorgabe oder Annahme permanenter Wandlungsprozesse wird die Möglichkeit eines einheitlichen Körpermodells fraglich. Der „Bio-Leib“ als „eigentlicher“ Menschenkörper ist ebenso ein extremes Produkt von „Reinigungsarbeit“, das phänotypisch überhaupt nicht existiert (so wie der medizinisch absolut gesunde Mensch), das auf Ein- und Ausschlusskriterien beruht.¹⁰⁴ Haraway Schlüsse geben vor allem Möglichkeiten dieser Cyborg-Metaphorik wieder: „[D]as Cyborguniversum [könnte] dem Planeten ein endgültiges Koordinatensystem der Kontrolle aufzwingen, die endgültige Abstraktion [...]“¹⁰⁵, oder aber

¹⁰⁰ Vgl. ebd. S. 128.

¹⁰¹ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 67.

¹⁰² Ebd. S. 43.

¹⁰³ Ernst, Wolf-Dieter/Susanne Foellmer: „Bastelanleitung für einen Cyborg“, in: Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposiums „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.-28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 231.

¹⁰⁴ Vgl. ebd. S. 231.

¹⁰⁵ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 40.

[...] die Cyborgwelt [könnte] gelebte soziale und körperliche Wirklichkeiten bedeuten, in der niemand mehr seine Verbundenheit und Nähe zu Tieren und Maschinen zu fürchten braucht und niemand mehr vor dauerhaft partiellen Identitäten und widersprüchlichen Positionen zurückschrecken muß.¹⁰⁶

Wenn Serres davon schreibt, dass „[d]er Dualismus [...] nur ein Gespenst auf der einen, ein Skelett auf der anderen Seite erkennen [lässt]“¹⁰⁷, so kann dies auch bildlich verstanden werden als (Problem-)Basis für Haraways Überlegungen, wie Entitäten bzw. Körper den ‚substanzlosen‘ Resultaten eines derartigen ‚Entweder/Oder‘-Schemas entgegen gesetzt werden können: Körper sind weder dem Diskurs vorausgehende Referenten (des ‚Naturpols‘), noch werden sie rein innerdiskursiv (am ‚Kulturpol‘) hergestellt; sie sind vielmehr „generativ“ und „materiell-semiotische Erzeugungsknoten“, deren Grenzen immer neu ausgehandelt und in sozialer Interaktion materialisiert werden. Beispielsweise ist „gender“/„sex“ nach Haraway nicht präexistent oder fixiert, sondern Ergebnis einer Aushandlung und Konstruktion durch gesellschaftliche Interaktionsprozesse: das Vorverständnis der Welt wird im Rahmen von Erzählungen erzeugt.¹⁰⁸

Haraway versteht unter der Materialität von Körpern nicht eine Beharrlichkeit oder Gesetzmäßigkeit Cartesianischer Tradition, sondern eine strukturierende Aktivität im Prozess, in dem Körper zeitlich-räumliche Begrenzungen erhalten.¹⁰⁹ Es handelt sich bei dieser strukturierenden Aktivität ebenso um eine ‚Arbeit‘ – die der Vermischung: sie setzt Hybriden zusammen, webt Kollektive (die nicht ausschließlich aus sozialen Beziehungen bestehen) – doch diese Arbeit wird von der modernen Verfassung „[...] unsichtbar, unvorstellbar, undenkbar [...]“¹¹⁰ gemacht, denn dort finden sich

[z]ur Linken die Dinge als solche, zur Rechten die freie Gesellschaft sprechender und denkender Subjekte, die Werte und Zeichen. Alles spielt sich in der Mitte ab, [...] zwischen den beiden Polen, alles geschieht durch Vermittlung, Übersetzung und Netze, aber dieser Ort in der Mitte existiert nicht [...].¹¹¹

¹⁰⁶ Ebd. S. 40.

¹⁰⁷ Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1389). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S. 23.

¹⁰⁸ Vgl. Hammer, Carmen/Immanuel Stieß: „Einleitung“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 16.

¹⁰⁹ Vgl. ebd. S. 19ff.

¹¹⁰ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 49.

¹¹¹ Ebd. S. 53.

Die Hybride, die in dieser Verfassung keinen Ort haben, sieht Latour nicht als singuläre, isolierte, autonome Akteure, sondern als „Quasi-Objekte“ bzw. – synonym dazu – „Quasi-Subjekte“, die stets in Kollektiven vernetzt agieren. Den Begriff „Quasi-Objekt“/„Quasi-Subjekt“ entlehnt Latour Michel Serres, welcher ihn in seiner zirkulierenden Einbettung im Kollektiv und Auswirkung anhand von Modellen aus Gesellschafts- und Ballspielen erklärt:

Der jeweilige Spieler, der in ‚Ballbesitz‘ und durch den Ball markiert/bezeichnet ist, ist das Zentrum von Angriff und Verteidigung, solange das Spiel im Gange ist, während alle weiteren Spieler eine Gruppe von Nicht-Individuen bilden. „Der hin- und herlaufende Ball webt [...] das Kollektiv, indem er virtuell jedes Individuum für tot erklärt.“¹¹² „Der Ball ist dieses Quasi-Objekt, Quasi-Subjekt, durch das ich Subjekt bin, d.h. unterworfen, gefallen, heruntergezogen, niedergetreten, [...] ausgestellt und dann plötzlich durch diese Stellvertretung ersetzt“¹¹³, wobei

Spielen [...] nichts anderes [heißt], als sich zum Attribut des Balls als der Substanz zu machen. [...] Geschicklichkeit mit dem Ball erfordert eine ptolemäische Revolution, zu der wenige Theoretiker fähig sind, da sie es gewohnt sind, Subjekte in einer kopernikanischen Welt zu sein, in der die Objekte Knechte sind.¹¹⁴

Die Umkehrung der Subjekt-Attribut-Relation ist zugleich eine nicht-moderne Perspektive, die Objekt- und Subjektstatus nicht ins Gegenteil vertauscht, aber von den Extremen der Dichotomie weg in die ‚Mitte‘ rückt und andere Mischverhältnisse herstellt.

„FAITICHES“

„Reine Stoffe sind mehr als unwahrscheinlich [...]“¹¹⁵, dies gilt neben ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘ ebenso für die binären Oppositionen „Fakt“ und „Fetisch“. Latour nimmt eine gemeinsame Etymologie beider Begriffe als sehr wahrscheinlich an¹¹⁶ – jedoch sind sie verfassungsgemäß getrennt: ein Fetisch ist ein fälschlich mit Bedeutung

¹¹² Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 348.

¹¹³ Ebd. S. 348.

¹¹⁴ Ebd. S. 347.

¹¹⁵ Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1389). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S. 26.

¹¹⁶ Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 334.

versehenes ‚leeres Objekt‘, ein Fakt hingegen absolute Gewissheit. Wenn allerdings sowohl die Fabrikation der Fakten im Laboratorium als auch die explizite Fabrikation der Fetische durch ihre Hersteller hinzugefügt werden, löst sich der Gegensatz auf, und an seiner Stelle erscheint der „Faitiche“¹¹⁷, ein Hybrid – oder Bastard, das kommt auf die wertende Perspektive an –, aus „fait“ und „fétiche“, die wiederum selbst in Latours Argumentation nur Überreste der von den modernen Bilderstürmern in Gegen-Teile gespaltenen „Faitiches“ sind.¹¹⁸

Faitiches sind – analog zu Hybriden, Quasi-Objekten/Quasi-Subjekten – zu finden im „Reich der Mitte“. Zugleich manifest wie auch ignoriert von der bipolaren Verfassung, die permanent in einer großangelegten Reinigungsaktion Fakt von Fetisch trennt. Auf einer Seite befindet sich ‚das Ding‘/‚der Realismus‘, und gegenüber ‚der Wissenschaftler‘/‚der Konstruktivismus‘. Die Antwort auf die Frage ‚Wer fabriziert?‘ kann hier nur nach dem Entweder/Oder-Schema ablaufen bzw. eine ausweichende Dialektik des Sowohl/AIs auch sein. In diesem Gefüge wird autonomes Handeln bzw. die absolute Kontrolle im Fabrizieren vorausgesetzt – doch „[d]er *Homo faber* ist eine Menschenfabel, ein *Homo fabulosus* durch und durch, nur eine Rückprojektion einer bestimmten Definition von Materie, Menschlichkeit, Beherrschung und Tätigkeit [...]“¹¹⁹ mit nur einem handlungsfähigen und tatsächlich aktiven, menschlichen ‚Subjekt‘ als Protagonist.

Die (wissenschaftliche) Praxis kann zur Aufmerksamkeitsverschiebung von einer modernen zu einer nicht-modernen Redeweise beitragen: hier gibt es „Gelegenheiten“, „Ereignisse“, „Vermischungen“, „Verzweigungen“, „Verhandlungen“¹²⁰, die die absolute Kontrolle bzw. Herrschaft im Fabrizieren fraglich machen – bildlich im unabgeschlossenen, dynamischen „Pass“ bzw. in der „Passage“ ausgedrückt:

Wenn wir die moderne Welt aufgeben, geraten wir nicht an jemanden oder an etwas, wir stoßen auf keine Wesenheit, sondern auf einen Prozeß, auf eine Bewegung, eine Passage, wortwörtlich einen Paß in der Bedeutung, den dieses Wort in den Ballspielen hat. Wir gehen aus von einer fortgesetzten und gewagten Existenz – fortgesetzt, weil gewagt – und nicht von einer Wesenheit.¹²¹

¹¹⁷ Ebd. S. 336f.

¹¹⁸ Vgl. ebd. S. 340.

¹¹⁹ Ebd. S. 346.

¹²⁰ Vgl. ebd. S. 347.

¹²¹ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 171.

TRANSFORMATION

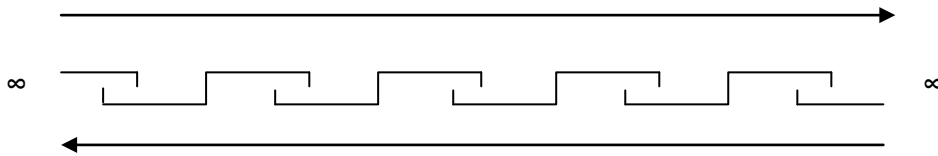


Abb. Zirkulierende Referenz¹²²

Latour spricht in diesem Zusammenhang von „Transformation“ und „zirkulierender Referenz“: anstelle der Phänomene Kants, die zwischen unerreichbaren Dingen-an-sich und dem aktiven Subjekt liegen¹²³ und einer – in der Sicht der modernen Verfassung – stabilen Referenz zwischen zwei Polen wird in der nicht-modernen Perspektive von einer reversiblen, laufenden Transformationskette ausgegangen, durch die sich in einer Art ‚Gewinn- & Verlustrechnung‘, d.h. durch Reduktion und Amplifikation, bei jedem Schritt der Referenz dynamische, veränderliche Gefüge ergeben. „Anstatt sich von zwei extremen Fixpunkten her auf die Mitte, auf einen stabilen Schnittpunkt hin zu bewegen, *wächst die instabile Referenz von der Mitte zu den Extremen*, die sie immer weiter vor sich herschiebt.“¹²⁴

Man hat die Wissenschaft für ein realistisches Gemälde gehalten und sich eingebildet, man würde exakt die Welt kopieren. Die Wissenschaft tut etwas ganz anderes – die Bilder allerdings auch. Sie verbinden uns über sukzessive Schritte mit der Welt, die ihrerseits ausgerichtet, transformiert und konstruiert ist. Dabei verlieren wir zwar die Ähnlichkeit, aber wir gewinnen etwas anderes: [...] diese lange Kette von Transformationen, diese Folge von Vermittlungen [...].¹²⁵

Das Prozessuale von Amplifikation und Reduktion in reversiblen Abläufen als Gegenentwurf zum Beharren und regulierten Funktionieren ergibt auch einen Entwurf ‚amöboider‘ Akteure. Um mit Serres zu sprechen: Es gibt zwar eine Begrenzung des Körpers durch die Haut, diese allerdings stellt keine Synthese dar, sondern eine stets provisorische Collage bzw. Flickarbeit. „Jedesmal, wenn einer

¹²² Dies ist eine vereinfachte Version von Latours Vermittlungsmodell zirkulierender Referenz. Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus. d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 89.

¹²³ Vgl. ebd. S. 87.

¹²⁴ Ebd. S. 88.

¹²⁵ Ebd. S. 95.

»System« zu einem lebenden Gebilde sagt, sollten Sie »Harlekinsgewand« denken.¹²⁶

„SITUIERTES WISSEN“

Wenn es keine absolute Spaltung von ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘¹²⁷ mehr gibt, rückt auch ein anderes Verständnis von ‚Objektivität‘ an die Stelle des ‚Blicks von Nirgendwo‘: Haraway verwendet den Begriff der „Vision“ (engl. ‚vision‘: Sehvermögen, Gesehenes, Vorstellung, Weitblick, Erscheinung), um binäre Oppositionen zu vermeiden: Vision ist immer körperlich, und steht für verkörperte Objektivität bzw. situiertes Wissen mit markierten Positionen.¹²⁸

Wissen ist grundsätzlich parteilich und ortsgebunden, d.h. abhängig von der Perspektive. Universales Wissen hingegen würde bedeuten, dass der Blick eben nicht ortsgebunden ist, und sozusagen aus dem ‚Nirgendwo‘ kommt. Es gibt eine Vielzahl heterogener, im Raum verteilter Positionen mit jeweils partieller Sichtweise, die durch Vision (die keine ‚Utopie‘ ist) zu einem Netz verbunden werden können, das eine Transformation der Positionierungen bewirken kann, ohne Differenzen in einer Zentralperspektive aufzulösen.¹²⁹ Totalisierung (im Sinne einer einzigen Sicht von ‚nirgendwo‘) wie auch Relativismus (als gleichwertige Sicht von ‚überall‘) sind „göttliche Tricks“¹³⁰ – es gibt keine Möglichkeit kritischer Überprüfung, und keine Verantwortlichkeit. Die ‚zyklopische‘ Objektivität des traditionellen wissenschaftlichen Realismus ist tendenziell ein totalitärer Anspruch: dieser Realismus ist leer, abgesehen von Tricks, die die kategorische Reinheit von Natur

¹²⁶ Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1389). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S. 304.

¹²⁷ Vgl. Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 82.

¹²⁸ Vgl. ebd. S. 80f.

¹²⁹ Vgl. Hammer, Carmen/Immanuel Stieß: „Einleitung“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 23f.

¹³⁰ Vgl. Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 84.

und Gesellschaft/menschlich-nicht menschlich sicher stellen.¹³¹ Seine Alternative ist „[...] eine Vielfalt partialen, verortbaren, kritischen Wissens, das die Möglichkeit von Netzwerken aufrechterhält [...]“¹³², die der einseitigen, distanzierten Sicht vorzuziehen ist, denn „Einäugigkeit führt zu schlimmeren Täuschungen als Doppelsichtigkeit oder medusenhäuptige Monstren.“¹³³

Während Haraway in ihrer Vielheit der Perspektiven als vermengende Alternative zu ‚Realismus‘ und ‚Relativismus‘ die Vision, den Blick, die Perspektive – kurz: den Sehsinn – metaphorisch ins Zentrum rückt, befasst sich auch Latour mit derselben Problematik, argumentiert allerdings mit Rückgriff auf den Hörsinn:

Realismus und Relativismus bilden die „zwei Gesichter der Wissenschaften“, einen Januskopf, der simultan entgegengesetzte Annahmen äußert. Das Gesicht des Realisten, der Natur als Ursache versteht, spricht: „Natur ist der Grund, auf dem sich Kontroversen bilden.“ Das Gesicht des Relativisten, der Natur als Auswirkung fasst, sagt: „Natur ist die Konsequenz aus diesen gebildeten Kontroversen“. Zu hören ist demnach wissenschaftliches ‚double-talk‘, und das Hören (in ‚Stereo‘!) und Beobachten dieses janusköpfigen Verhaltens der Wissenschaften könnte auch Methode sein: „The method offers us, so to speak, a stereophonic rendering of fact-making instead of ist monophonic predecessors!“¹³⁴

„REICH DER MITTE“

„Die Verfassung [der Moderne] erklärte alles, aber indem sie ausließ, was in der Mitte war [...]“, doch der mittige vermeintliche „Rest“ ist „[...] nahezu alles. Sie

¹³¹ Vgl. Haraway, Donna: „Das Abnehme-Spiel. Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur, Feminismus“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 141ff.

¹³² Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 84.

¹³³ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 40.

¹³⁴ Latour, Bruno: *Science in action. How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge: Harvard University Press, 1987. S. 96ff.

[Hybriden/„cyborgs“/„tricksters“] bilden nicht nur unsere Kollektive, sondern auch die der ‚Anderen‘, von uns irreführend als vormodern bezeichnet.“¹³⁵

Es kann also nicht darum gehen, wiederum „vormodern“ zu werden. Stattdessen soll eine „nichtmoderne Verfassung“ dasjenige denkbar und kontinuierlich analysierbar machen, was die „moderne Verfassung“ in ihren asymmetrischen Klassifizierungen offiziell tabuisiert bzw. ikonoklastisch auftrennt – die Quasi-Objekte bzw. Quasi-Subjekte des „Reichs der Mitte“: „Natur und Gesellschaft sind nicht zwei unterschiedliche Pole, sondern eine und dieselbe Produktion aufeinanderfolgender Zustände von Kollektiven, von Gesellschaften/Naturen.“¹³⁶

Die „Kopernikanische Gegenrevolution“ bringt modellhaft gesprochen eine

[...] Verschiebung von den Extremen zum Zentrum und nach unten, wodurch Objekt wie Subjekt um die Praxis der Quasi-Objekte und Mittler zu kreisen beginnen. Wir brauchen unsere Erklärungen nicht mehr an den beiden reinen Formen Objekt und Subjekt/Gesellschaft festzumachen: Diese sind vielmehr die partiellen und bereinigten Resultate der zentralen Praxis, welche allein uns interessiert. Auch in der von uns gesuchten Erklärung werden Natur und Gesellschaft enthalten sein, aber als Endresultat, nicht als Ausgangspunkt.¹³⁷

Der Versuch einer nicht-modernen Perspektive verändert auch die Stellung des ‚Objekts‘ – weg vom passiven, „natürlichen“ „Ding an sich“, hin zum Kollektiv, damit auch die vielfach gestellte und vielfach beantwortete Frage „Wie konstituiert das Subjekt (das Kollektiv/die Intersubjektivität/die Episteme) das Objekt?“ symmetrisch ergänzt werden kann mit der Frage: „Wie konstituiert das Objekt das Subjekt?“¹³⁸

VARIABLE ONTOLOGIEN

Aus der ‚Subjekt/Objekt‘-Dichotomie folgt auch, dass lediglich zwei ontologische „Arten“ gefasst werden können: Geist (bzw. Gesellschaft) und Natur, und stabile Referenzen zwischen den Polen als Garant für den ‚Wahrheitsgehalt‘ einer Aussage.¹³⁹ Um Ontologien nicht nach einem Alles-oder-Nichts-Schema zu bestimmen, und um Entitäten in variablen Ontologien fassen zu können, muss die

¹³⁵ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 65.

¹³⁶ Ebd. S. 185.

¹³⁷ Ebd. S. 106.

¹³⁸ Ebd. S. 110ff.

¹³⁹ Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus. d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 178f.

horizontale gedachte Achse des zweidimensionalen dichotomischen Ordnungssystems der modernen Verfassung mit einer weiteren, vertikalen, Skala ergänzt werden: ‚Natur‘ und ‚Gesellschaft‘ können als variable Bezugspunkte zur Differenzierung von Entitäten, als Breitengrad von Ost und West, gesehen werden. Der Längengrad von Nord und Süd kann als ‚Stabilisierungsgrad‘ von Ereignis bis zur Wesenheit bestimmt werden. So erhält die Ontologie der Mittler eine variable Geometrie.¹⁴⁰

Quasi-Objekte/Quasi-Subjekte weben Netze – sie sind real, kollektiv (denn sie zirkulieren und bilden dadurch soziale Zusammenhänge), diskursiv, erzählt, historisch, aber auch instabil und existentiell. Inkompatibel und getrennt sind diese vier Repertoires nur in der „offiziellen Sicht“ der Verfassung, nicht jedoch verbunden und vernetzt in der Praxis.¹⁴¹

Sie sind „Propositionen“¹⁴², sie lassen sich nicht in einem modernen System binärer Oppositionen einordnen, doch wenn keine tiefe Kluft zwischen den Polen mehr zuzuschütten ist, und kein Korrespondenz-Steg die ‚idée fixe‘ stabiler Referenz garantieren muss, kann Korrespondenz als zirkulierende, d.h. fortbewegende Referenz durch viele kleine Brüche und kleine Unterschiede zwischen aktiven Entitäten verstanden werden, die sämtliche beteiligten Akteure in diesem Prozess transformiert.

Das Entweder/Oder-System schränkt die Ontologie von Entitäten auf zwei Möglichkeiten ein: entweder ist das unbewegliche Ziel-‚Objekt‘ X schon immer, oder aber nie gewesen. Ein Fallbeispiel: Pasteur ‚entdeckt‘ das Milchsäureferment im Jahr 1858, demnach hat seine Aussage eine spezifische Geschichte; das Ferment wiederum kann keine Geschichte haben, da es entweder immer da war oder niemals gewesen ist. Passive, auf ihre ‚Entdeckung‘ als Referenz wartende, präexistente oder aber fiktive ‚Objekte‘ haben keine Geschichte, sie können nicht auftauchen, verschwinden, variieren. Wenn ‚Geschichte‘ jedoch in diesem Sinne nur die Aktivierung einer bereits vorhandenen Ursache, einer Potentialität, ist, dann

¹⁴⁰ Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 114f.

¹⁴¹ Vgl. ebd. S. 118f.

¹⁴² Latour verwendet diesen Begriff im Sinne von „Vorschlägen“: Entitäten bzw. Akteure bieten sich gegenseitig Propositionen an und können sich durch „Ereignisse“ verknüpfen. Vgl. Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus. d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 185ff und S. 379.

kann nichts Neues geschehen, sondern nur Wirkung sichtbar werden – ein „Nullsummenspiel“.¹⁴³

Im Subjekt/Objekt-Rahmen plagen Ambivalenz, Mehrdeutigkeit, Ungewißheit und Plastizität nur die Menschen, die einen Weg hin zu den an sich feststehenden Phänomenen suchten. Doch Ambivalenz, Mehrdeutigkeit, Ungewißheit und Plastizität begleiten ebenso die Geschöpfe, denen das Laboratorium die Möglichkeit, die historische Gelegenheit zur Existenz bietet. Wenn Pasteur zögert, müssen wir sagen, daß die Fermentierung *ebenfalls* zögert. Objekte zögern oder beben nie. Propositionen wohl.¹⁴⁴

RELATIVE EXISTENZ

Der Begriff der „relativen Existenz“ – keiner Fakt/Fiktion-Dichotomie folgend –, berücksichtigt die Instabilität und Wandelbarkeit von Entitäten/Phänomenen und deren Abhängigkeit von Praxen und Institutionen. Entitäten können durch permanente Aktivität, d.h. Institution oder Sedimentierung, zu „Substanzen“ werden.¹⁴⁵ Durch die Einführung dieser graduellen (anstatt einer absoluten) Existenz wird es möglich, das Geschichtlichkeits- und Subjektivitätsmonopol ‚menschlicher Akteure‘ aufzulösen und ‚nichtmenschliche Akteure‘ gleichermaßen einzubeziehen.¹⁴⁶

Entitäten werden nicht definiert, indem nach einer „Essenz“ derselben Ausschau gehalten wird, sondern nach der Menge aller Assoziierungen/Syntagmen, in die die Entität verwoben ist.¹⁴⁷ Die Frage nach Sein oder Schein, Realität oder Konstruktion des „Faitiche“ ist nicht relevant bzw. führt nur zurück in die Schranken der modernen Verfassung. Es geht nicht darum, in postmoderner Manier in einem Rundumschlag alles zu ‚Illusion‘, ‚Erzählung‘, ‚Schein‘ zu degradieren. Der „Faitiche“ ist vielmehr real, weil er konstruiert ist¹⁴⁸: „Konstruktion“ und „autonome Realität“ sind nicht Antipoden, sondern Synonyme.¹⁴⁹

Entitäten erfahren einen Realitätszuwachs, wenn sie mit vielen weiteren assoziiert werden, und einen Realitätsverlust im Fall der Reduktion ihrer menschlichen und nichtmenschlichen ‚Verbündeten‘ – eine Entität kann somit nicht „[...] *durch*

¹⁴³ Vgl. ebd. S. 177ff.

¹⁴⁴ Ebd. S. 184.

¹⁴⁵ Vgl. ebd. S. 209.

¹⁴⁶ Vgl. ebd. S. 188f.

¹⁴⁷ Vgl. ebd. S. 195.

¹⁴⁸ Vgl. ebd. S. 338.

¹⁴⁹ Vgl. ebd. S. 338.

Trägheit, Ungeschichtlichkeit und Natürlichkeit in die Ewigkeit versetzt [werden]¹⁵⁰ – denn keine „Substanz“ durchquert unverändert Zeit-Räume – jedoch durch „[...] Black-Boxing, Sozialisierung, Institutionalisierung, Standardisierung und Training“¹⁵¹ vom Sachverhalt zur Tatsache und schließlich zur Selbstverständlichkeit werden.

Eine solche Öffnung der Wirklichkeit für jede Entität scheint auf den ersten Blick eine Herausforderung für den gesunden Menschenverstand darzustellen, denn goldene Berge, Phlogiston, Einhörner, kahlköpfige französische Könige, Chimären, Urzeugung, schwarze Löcher [...] bevölkern nun alle die gleiche Raum-Zeit wie Hamlet, Popeye und Ramses II [...]¹⁵²

doch eine Definition von Realität und Existenz soll nicht mehr auf einer Eins-zu-eins-Entsprechung zwischen isolierter Aussage und Sachverhalt basieren, sondern auf einer Alternative, der „[...] Signatur und Bewegungsspur, die Assoziationen und Substitutionen durch den Begriffsraum ziehen. [...] *Über* dem Kollektiv und *jenseits* der Geschichte gibt es keinen höheren Gerichtshof.“¹⁵³

¹⁵⁰ Ebd. S. 193.

¹⁵¹ Ebd. S. 193.

¹⁵² Ebd. S. 196.

¹⁵³ Ebd. S. 196.

II. MASKEN/SPIEL/REGELN

Produktionen von René Pollesch werden in wissenschaftlichen Publikationen häufig mit Etiketten versehen, welche die mutmaßlich größte Auffälligkeit dieser Art von „Kunsttheater“ bezeichnen – die Dominanz und Besonderheit von Sprache und Sprechen. Meist verallgemeinernd – und rhetorisch als eine Art ‚Pollesch-Prinzip‘ formuliert –, sind Formulierungen wie „Denkorgien“¹⁵⁴, „Diskurstheater“¹⁵⁵, „polyphoner Monolog“¹⁵⁶, „Rausch der Sprache“¹⁵⁷ und „Diskursanalyse in der 1. Person“¹⁵⁸ anzutreffen. Wenn nicht rigoros die „Sprache als Hauptdarsteller“¹⁵⁹ proklamiert wird, so sind die Akteure (bloße) „Textträger“¹⁶⁰ oder „[...] Sprechautomaten [...], die angeschlossen sind an eine Textmaschine.“¹⁶¹ Und diese Sprache, die nicht durch Akteure „verkörpert“, sondern „transportiert“ wird, hat angeblich eine Besonderheit: „[...] Pollesch's *Sprechtex*te are anything but natural [...]“¹⁶². „The idea of voice-splitting is [...] to develop a vocal rhythm that follows its own dynamic and demonstrates the very lack of authenticity.“¹⁶³

¹⁵⁴ Hentschel, Ingrid: „Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 223.

¹⁵⁵ Lengers, Birgit: „Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 153.

¹⁵⁶ Karschnia, Alexander: „Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz.POP. Spoken Words“, in: Kurzenberger, Hajo/Annemarie Matzke [Hg.]: *TheorieTheaterPraxis*. Theater der Zeit, Recherchen 2003,17. S. 189.

¹⁵⁷ Hentschel, Ingrid: „Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 223.

¹⁵⁸ Karschnia, Alexander: „Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz.POP. Spoken Words“, in: Kurzenberger, Hajo/Annemarie Matzke [Hg.]: *TheorieTheaterPraxis*. Theater der Zeit, Recherchen 2003,17. S. 186.

¹⁵⁹ Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnentexte und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997. S. 296, zitiert nach: Barnett, David: „Political Theatre in a Shrinking World. René Pollesch's Postdramatic Practices on Paper and on Stage“, in: *Contemporary Theatre Review*, 2006,1. S. 38.

¹⁶⁰ Ebd. S. 33.

¹⁶¹ Lengers, Birgit: „Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 152.

¹⁶² Barnett, David: „Political Theatre in a Shrinking World. René Pollesch's Postdramatic Practices on Paper and on Stage“, in: *Contemporary Theatre Review*, 2006,1. S. 39.

¹⁶³ Primavesi, Patrick: „A Theatre of Multiple Voices. Works of Einar Schleeef, Christoph Marthaler and René Pollesch“, in: *Performance Research*, Vol. 8 (1), März 2003. S. 71.

Die ‚Sammlung‘ ließe sich noch weiter ergänzen, allerdings ermöglicht auch diese kleine Auswahl bereits einen Einblick in einen Konsens, unter welchem Etikett bzw. unter welcher Prämisse ‚Pollesch-Theater‘ meist betrachtet wird: sein primäres Merkmal ist das Entäußern von ‚Verbalsprachmasse‘ durch nebensächliche bzw. austauschbare ‚Sprecher‘.

Außerdem lassen sich anhand der oben angeführten Formulierungen Schlüsse auf Tendenzen und Referenzen dieser Differenzierungsversuche in Bezug auf zugrunde liegende Theaterbegriffe ziehen: wenn ‚Theater‘ das Attribut ‚Diskurs-‘ erhält, so im Sinne einer Unterscheidbarkeit von einem ‚normalen Theater‘, das offenbar nicht-diskursiv ist. Der „polyphone Monolog“ operiert mit einem (vorausgesetzten) Formmittel des kanonisierten, konventionellen „Kunsttheaters“ – dem Monolog – und differenziert dieses Mittel aus ‚dem alten Theater‘ durch eine Aufspaltung auf mehrere akustisch wahrnehmbare Quellen in der Aufführung. Akteure werden häufig als dem Sprechtext untergeordnet beschrieben, als „Vehikel“¹⁶⁴, wobei in dieser Unterordnung auch ein Werturteil liegt: sie sind nur (‚Gepäck-‘)Träger oder objektivierte, mechanische Reproduzenten von ‚unnatürlichem‘ Sprachmaterial, das – wiederum klar Bezug nehmend auf institutionalisiertes „Kunsttheater“ –, hier ‚Hauptdarsteller‘ ist.

Im Folgenden sollen diese weitgehend konsensualen Perspektiven auf eine zentrale Position von Sprache, deren Besonderheit im (philosophisch bzw. sozialwissenschaftlich) Diskursiven und der meist anonym behandelten „Textträger“ in den Produktionen von René Pollesch ‚ver-rückt‘ werden: die ‚Merkwürdigkeit‘ der Akteure im sprachinhaltlich Disparaten soll mit der Narration nach „Harlekin-Prinzip“ und nach Art der „Verfassung der Moderne“ anhand eines BEI-SPIELS aus *Das purpurne Muttermal* kontextualisiert werden.

WECHSEL DER EBENEN

Die Aufführung beginnt bei leicht gedimmtem Licht im ‚Zuschauerraum‘ in Begleitung von eingespielter feierlicher Orchestermusik, die an Filmmusik erinnert. Zentral auf der noch nicht bespielten, menschenleeren ‚Vorderbühne‘ ist auf der Projektionsfläche das aus gleichbleibender Perspektive gefilmte Geschehen auf der

¹⁶⁴ „[...] es gibt kein Drama, es geht ums Delivern von Text, man ist Vehikel als Performer und niemals persona.“, Karschnia, Alexander: „Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz.POP. Spoken Words“, in: Kurzenberger, Hajo/Annemarie Matzke [Hg.]: *TheorieTheaterPraxis*. Theater der Zeit, Recherchen 2003,17. S. 189.

‚Hinterbühne‘ zu sehen: Der Bildausschnitt zeigt den Locus ‚Bett‘, daneben den Locus ‚Schminktisch‘ samt Spiegel, im Hintergrund die Rückwand der ‚Membran‘, eine Requisiten-Tür und mehrere Stative. Akteure betreten und verlassen immer wieder in verschiedenen Richtungen den Bildausschnitt, begrüßen sich gegenseitig, ziehen Kostümteile an, betrachten sich im Spiegel, sprechen unhörbar miteinander. Dann verstummt die Musik, S betritt kurz vor M die ‚Vorderbühne‘ und es folgt eine – zunächst stumme – Handlung: M blickt in ein in den Händen gehaltenes, aufgeschlagenes Buch und beobachtet stehend bzw. gehend S, auf einem Sessel an einem kleinen Tisch sitzend beim angestrengten Schreiben auf ein Blatt Papier. S äußert den ersten hörbaren Satz der Aufführung, „Darf ich dir den Brief vorlesen? Er ist an meine Mutter!“¹⁶⁵ und beginnt mit dem langwierigen Vortragen dieses Briefes, in dem die demenzkranke Maria Schell, Angst, das Vergessen und das Getrenntsein-vom-Leben angesprochen werden, während M penibel mit einem Messer eine Mandarine schält, S exzessiv aufmunternd-kontemplierend anlächelt und dann vorschlägt, im Brief auch noch das Kontingenzproblem zu berühren, „[d]ie prinzipielle Offenheit der menschlichen Existenz“¹⁶⁶, die ‚stockende Konversation‘ und die ‚Komplexitätsreduktion‘. S verlässt die ‚Vorderbühne‘ (um einen ‚Kalbsbraten‘ für M zu machen), und auch M tritt von der ‚Vorderbühne‘ ab. Die bewegungsreichere Aktion verlagert sich wieder auf die ‚Hinterbühne‘, wo das Spielen in der Wirklichkeit, der Schein, Sigourney Weaver, das europäische Wahrheitsdenken, Kontingenzproblem und Komplexitätsreduktion, Nebenbuhler und Betrüger, mitunter assoziativ verknüpft, thematisiert werden. Während M zurück auf die ‚Vorderbühne‘ geht und dort mit einem Buch in den Händen ruhig und langsam einen ‚Monolog‘ zu halten beginnt („Manchmal sitze ich da und betrachte meine Frau, ohne dass sie es weiß. Am liebsten sitzt sie dort drüben [...]“¹⁶⁷) beginnt – ca. 15 Minuten nach Beginn der Aufführung – das folgende BEI-SPIEL.

BEI-SPIEL: „Heidegger & Pyjamas“

[...] St: (auf der ‚Hinterbühne‘, im Flüsterton zu S) Du bist dran! S: (am Bett liegend, springt überrascht auf, hektisch und flüsternd, während Sa und St rasch Kostüm- und Requisiteile an S anbringen) Oh. Wo ist der Koffer? St: (flüsternd, in verständnislosem Tonfall) Welcher Koffer? S: (die Handflächen fragend präsentierend, im gepressten Flüsterton) Komm ich nicht gerade von

¹⁶⁵ Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 63.

¹⁶⁶ Ebd. S. 64.

¹⁶⁷ Ebd. S. 70.

einer Weltreise zurück? (die nächsten auf der ‚Hinterbühne‘ gesprochenen Sätze sind kaum zu verstehen, da der ‚Monolog‘ von M auf der ‚Vorderbühne‘ lautstärker ist) St: Nein. Du bist in Schweden. In diesem Landhaus. Du weißt schon ... Wird schon schiefgehen. (S betritt durch die linke Tür die ‚Vorderbühne‘, Sa, St, C bleiben auf der Projektionsfläche sichtbar) S: (neben der Tür stehend, in monotonem, teilnahmslosem Tonfall, mit leiser Stimme) Liebling, darf ich dir den Brief vorlesen? Er ist an meine Mutter. M: (setzt sich mit dem Buch und den Händen im Schoß links auf die Couch, mit aneinander gepressten Beinen und sehr aufrecht, den Kopf zu S gewandt, in ruhigem, teilnahmslosem Tonfall) Ja, gerne! S: (neben M stehend und nun im ‚Vortrags-Modus‘ laut und artikuliert sprechend, vor Interpunktion und Satzenden die Stimme absenkend, kurzatmig deklamierend mit dem Blatt Papier in der Hand) Mutter! (Pause) Ich weiß nicht, vielleicht hättest du Lust, zu uns nach Blindal zu kommen, für ein paar Tage oder Wochen ins Pfarrhaus. Ich kann dir versichern, dass das Pfarrhaus sehr groß ist. Wem gegenüber sollen wir noch Rechenschaft ablegen? (M sitzt mit an den Körper gepressten, angewinkelten Armen und krampfhaft angewinkelten Beinen da, mit einer Pfeife in der Hand, und führt diese immer wieder zögerlich zum Mund, S immer noch aufmerksam-angespannt fixierend) Da ist keine Religion, keine Philosophie, nirgends eine Entscheidung, die auf einen geschichtlichen Auftrag des Seins antwortete. Heidegger steht da ganz ratlos vor dieser Entscheidung, die plötzlich weg ist, wenn alles möglich ist. Mutter, wir kommen mit dem Rationalen nicht mehr weiter. Warum sollten wir unsere Physiologie nicht in Wunder involvieren. An uns sind alle Geschichten vorbeigezogen. Wie an einem Pyjama. (kurze Pause: M und S blicken sich an, S schüttelt skeptisch den Kopf hin und her, M lächelt) Pyjamas haben auch keine Geschichte mehr. Das erzählt niemandem mehr was, sich umzuziehen fürs Bett. (S faltet das Blatt, mit hängenden Schultern und skeptischem Tonfall) Vielleicht schreib ich ihn lieber nochmal! M: (nach einer langen Pause, in der M immer wieder zu S hin- und wieder wegschaut, wie um die Gedanken zu sammeln, mit der Pfeife in der Hand in Mundhöhe gestikulierend; dann langsam, in sehr getragener, ernsthaftem Tonfall, zu S hin sprechend) Erstaunlich, welchen Problemen du dich widmest. Ich dachte, unsere Problemlosigkeit sei die eigentliche Gefahr in unserer Ehe. [...] ¹⁶⁸

Worum geht es hier überhaupt? Ist das nicht eine seltsame thematische Konstellation für den Brief einer Tochter an ihre Mutter? Wer spricht da? Oder sind das unangebrachte Fragen? Ist das also „Diskurstheater“?

Nach hektischem Geflüster auf der ‚Hinterbühne‘ und Differenzen über die aktuelle Verortung sind zwei in Körpersprache und Umgangsformen ostentativ um Wahrung von ‚Höflichkeit‘ und ‚Anstand‘ bemühte Gestalten inmitten eines historistisch

¹⁶⁸ Sprechtext zitiert nach: Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 71f.

inspirierten Salon-Settings zu sehen, deren ‚Diskurs‘ von der Versicherung bezüglich der stattlichen Größe eines Pfarrhauses über den ‚Auftrag des Seins‘, Heidegger und den Endpunkt des Rationalen bis hin zu geschichtslosen Pyjamas geht, und mit der Feststellung endet, wie erstaunlich bzw. erfreulich doch die Beschäftigung mit derartigen Problemen sei.

Absurd, wirr, chaotisch oder unlogisch mag diese Passage anmuten – allerdings nur, falls adäquate Relationen, Ordnung und Logik als Normen der Wahrnehmung fungieren. Wenn nun aber versuchsweise andere, für diese Form des ‚Diskurses‘ und seine Wahrnehmung konstitutive, Regeln gelten, verändern sich auch die häufig diagnostizierten Verhältnisse von übergeordneter Sprache und untergeordneten Aussprechern, denn innerhalb dieser ‚anderen Spielregeln‘ von Masken – im „Theaterspiel“ – sind Ortsbestimmungen und -wechsel durch allein sprachliche Markierungen möglich, und neben räumlichen Sprüngen ist auch der spontane Wechsel auf sprachinhaltlicher Ebene Teil des ‚Eigensinns‘ dieser Struktur-Figuren:

Was ihre »Struktur-Genres« anbelangt, so gehören diese einmal in den Bereich, den man als Lachkultur bezeichnet hat: Rätsel, Wortspiele, Prognostika [...], lange Reihen von Geschwätzigkeiten (ital. »cicalate«, frz. »fatras« und »coq-à-l'âne«), Non-sense, der eher Contra-sense war [...] aber auch insbesondere »Motive«, die es in unterschiedlichen Varianten gibt: »hoch« und »niedrig«, »ernsthaft« und »burlesk«, »elitär« und »volkstümlich«.¹⁶⁹

Wenn die Gestalten aus dem BEI-SPIEL „*Heidegger & Pyjamas*“ nicht als anonyme Träger eines auf mehrere Sprecher verteilten Monologs von Sprechtextmasse, sondern als ‚Pollesch-Masken‘ betrachtet werden, so werden in ersterer Sicht annehmbare Regelwidrigkeiten (der inhaltlich unlogische, übergangslose Verlauf, die Inkohärenz verschiedener Diskurs-Niveaus, die fehlende Klarheit linear-dramaturgischer Muster) zu Regelkonformitäten.¹⁷⁰

¹⁶⁹ Münz, Rudolf: „Commedia italiana“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 151.

¹⁷⁰ Ein weiteres BEI-SPIEL für unmittelbaren Ebenenwechsel (diesmal zwischen zwei Akteuren) mischt das Kontingenzenproblem mit einem Affen und Erdnüssen („*M*: Aus! Es ist aus! So können doch Menschen nicht miteinander umgehen! Die können doch nicht einfach aufstehen und gehen, das war nicht zu erwarten! Es war ein Affe im Publikum und der ist rausgegangen. *S*: Ein Affe? Schatz, reagierst du nicht etwas überspannt? *M*: Wo kommen wir denn da hin, wenn wir nicht mehr davon ausgehen können, dass die sitzen bleiben. *S*: Es war ein Affe, vielleicht wollte er sich Erdnüsse holen! *M*: Ich meine, diese Täuschungen in der Wirklichkeit. So können wir doch nicht miteinander umgehen, wenn wir annehmen, es ist so und gleichzeitig ist es ganz anders.“, Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 77f.)

„Non-sense“ transportiert auch eine Abwertung durch einen bloßen Mangel gegenüber dem positiv konnotierten ‚Sinn‘ mit, wohingegen in „Contra-sense“ ein kreatives Potential, eine Entgegensetzung, eine Alternative zum ‚Sinn‘ enthalten ist. Die Logik einer Narration¹⁷¹ durch Masken folgt einem Gegensinn oder Eigensinn¹⁷²:

An die Stelle eines über die gesamte Dauer einer Aufführung konsequent verfolgten schematischen, linearen Ablaufs von Handlungen und Erzählungen tritt ein Formprinzip, das als ‚Geschwätzigkeit‘ (in Bezug auf historische Commedia-Masken) oder als „Rausch der Sprache“ (in Bezug auf ‚Pollesch-Theater‘) wahrgenommen und begrifflich fixiert werden kann – oder, abstrakter formuliert, als „coq-à-l’âne“¹⁷³-Prinzip. Thematische Sprünge im Redefluss und bruskes Wechseln des inhaltlichen oder sprachlichen Niveaus wie auch in der Handlungsorientiertheit sind mit dieser neuen/alten ‚Norm‘ des ‚Masken-Prinzips‘ die Basis einer anderen Narration ohne ‚roten Faden‘. Die Struktur von Handlungsverläufen ist beweglich und dennoch vorhanden – Kohärenz ist jedoch weitgehend vernachlässigbar und dies ermöglicht eine größere Freiheit im Collagieren, Aneinanderreihen und parallelem Montieren von Narrations-Motiven. So ist auch der Sprung von Heidegger zu Pyjamas einer ‚vom Hahn zum Esel‘ und im Kontext des ‚Masken-Prinzips‘ zwar momentan vielleicht ungewöhnlich, aber nicht neuartig, und auch nicht etwa eine ‚Erfindung‘ der historischen Avantgarde oder des so genannten „postdramatischen Theaters“. Es ist das Prinzip des „unzusammenhängenden

¹⁷¹ Wenn ‚Narration‘ bzw. ‚Erzählung‘ nicht über die Einhaltung konventioneller Formen für Abfolge und Aufbau bzw. einheitlicher, konstanter Muster gefasst werden, sondern über eine ‚Minimaldefinition‘ des (körper)sprachlichen Mitteilens von Themen/Zuständen/etc. in einer losen, wandelbaren Rhythmisierung bzw. Strukturierung.

¹⁷² Der Begriff ‚Eigensinn‘ [der nebenbei bemerkt auch in den Arbeiten von Alexander Kluge Verwendung findet] wird meist im Zusammenhang mit uneinsichtigen, unvernünftigen Personen oder Kindern in Beziehung gesetzt, d.h. er ist konnotiert mit (fehlschlagenden) Erziehungs- bzw. Disziplinierungsmaßnahmen; Masken des Theaterspiels sind eigensinnig par excellence, sie sind absolut nicht-diszipliniert.

¹⁷³ Dieses verweist auf eine französische Redewendung („sauter du coq à l’âne“, wörtlich übersetzt „vom Hahn zum Esel springen“), die unvermittelte, weite Gedankensprünge in einer mündlichen oder schriftlichen Erzählung markiert. Die Bezeichnung geht auf französischsprachige ‚Unsinnlyrik‘ des 16. Jahrhunderts zurück, s. Meylan, Henri: *Épîtres du coq à l’âne. Contribution à l’histoire de la satire au XVI^e siècle*. Genf: Librairie E. Droz, 1956. Der „fatras“ (bzw. die „fatrasie“), eine mittelalterliche, später durch Reformen disziplinierte respektive verdrängte Form von Lyrik, dessen Bezeichnung womöglich dieselben Ursprünge wie die „Farce“ aufweist, ist auf die ‚Pollesch-Masken‘ weniger anwendbar, da in den „fatras“ einzig grammatikalische Regeln eingehalten werden und Reime auf phonetischen Assoziationen beruhen, s. Porter, Lambert C.: *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au moyen âge*. Genf: Librairie E. Droz/Paris: Librairie Minard, 1960. Zu „coq-à-l’âne“ und „fatras“ in Bezug auf Lachkultur s. Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabrielle Leupold, hg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. S. 468ff.

Zusammenhangs“¹⁷⁴. Münz‘ „Harlekin-Prinzip“ umfasst auch die „[...] (von einem bestimmten Standpunkt aus gesehen) akausale, arationalistische, amoralische Gestaltungsweise [...]“¹⁷⁵ der Masken.

Die übergangslos aufeinander folgenden Diskurselemente, die sich – der modernen Verfassung entsprechend – absolut voneinander unterscheiden, können doch durch die (mögliche) Assoziationsleistung eines Publikums verknüpft werden.

So wird in *Das purpurne Muttermal* ‚hoher‘ Gelehrtdiskurs (mit Versatzstücken aus philosophischen, sozialwissenschaftlichen Theorietexten) und ‚niedriges‘ Trivialgeschwätz (mit Anleihen aus verschiedenen Kinofilmen) in permanenten Ebenenwechseln übergangslos aneinander gereiht und durcheinander gemengt. Allerdings geschieht dies – wie auch im oben vorgestellten BEI-SPIEL – ohne Hierarchisierung der Ebenen bzw. Wertung der Sprachinhalte. So wie Münz die narrativen Motive der Masken im Spiel mit den Ebenen (‚hoch/niedrig‘, ‚ernst/burlesk‘, ‚elitär/volkstümlich‘) sieht, lässt sich auch für die ‚Pollesch-Masken‘, ihre ‚Übersprunghandlungen‘¹⁷⁶ und ihre nur assoziativ verknüpfbaren Sprünge thematischer und sprachlicher Art Entsprechendes feststellen: ‚hoher‘ Theoriediskurs (wie etwa der ‚Auftrag des Seins‘ und ‚das Rationale‘) und ‚niedrige‘ Themen (wie etwa Pyjamas und das Nichtssagende am ‚Sich-Umziehen-für’s-Bett‘), ‚ernste‘ Form (des Vortragens eines Briefs an die Mutter) und ‚burleskes‘ Verhalten (der Kunstpausen, der verkrampft-disziplinierten Körper, der ‚großen Mimik‘), ‚elitärer‘ Reizwortgebrauch (wie das unvermittelte In-den-Diskurs-Werfen von Heidegger) und ‚volkstümliche‘ bzw. populäre Ausdrücke und Formen (wie der profane Pyjama und das Transformieren des ‚Mutterbriefe-Motivs‘ aus dem Bergman-Film *Herbstsonate*) werden durcheinandergemengt. Da allerdings die Sanktionierung dieses Ebenenwechsels ausbleibt und auch keine Wertung des ‚höheren‘ gegenüber dem ‚niedrigen‘ Niveau explizit gemacht wird, kann es sich in den sinnfreien Tiraden in *Das purpurne Muttermal* anstatt um Gelehrtdiskurs und Trivialgeschwätz¹⁷⁷ ebenso um Gelehrtingeschwätz und Trivialdiskurs handeln.

¹⁷⁴ In diesem – assoziativen – Zusammenhang sei auf Nestroys (verschollenes) Quodlibet des Jahres 1829, *Der unzusammenhängende Zusammenhang*, hingewiesen, s. Bauer, Anton: *150 Jahre Theater an der Wien*. Zürich/Wien [u.a.]: Amalthea, 1952. S. 128.

¹⁷⁵ Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 63.

¹⁷⁶ Vgl. dazu in der vorliegenden Arbeit, S. 73ff.

¹⁷⁷ Bzw. „[...] speakers combine sophisticated ideas and earthy slang without any apparent incongruity.“, Barnett, David: „Political Theatre in a Shrinking World. René Pollesch’s Postdramatic Practices on Paper and on Stage“, in: *Contemporary Theatre Review*, 2006,1. S. 35f.

Komik entsteht hierbei zum Einen durch das meist hohe Sprech- und Aktionstempo, das möglicherweise überforderten, ‚reizüberfluteten‘ Rezipierenden kaum Möglichkeiten lässt, den ‚Überblick‘ zu behalten, bzw. während der Aufführung (in ruhigeren Momenten oder Sprechpausen) das Gesehene und Gehörte zu reflektieren oder zu ordnen. Auch das ist eine Methode des „Entzugs der Synthesis“¹⁷⁸, die allerdings auch durch das Fehlen des pädagogischen Leitfadens viel Freiraum für spontane Assoziationen lässt.

Auch gerade die Überganglosigkeit in vielen Situationen und Sprechtext-Passagen kann eine komische Wirkung haben. Womöglich entsteht durch die ‚Verkürzung‘ von Sprech- und Handlungsabläufen der Eindruck des ‚Absurden‘. Allerdings lässt sich hier die Frage stellen, wann und wozu überhaupt Übergänge oder Überleitungen von einem Thema zum nächsten bzw. von einer Situation zur nächsten – parallel zur Konvention zeitlicher Verkürzungen von Handlungsfolgen –, in den Kanon von Narration aufgenommen wurden.

Das „coq-à-l’âne“-Prinzip der losen bis nicht vorhandenen Assoziationszusammenhänge von Themen, Begriffen, Personen, Objekten etc. lässt sich nun auch mit den Prozessen der Vermischung und der „Reinigungsarbeit“ innerhalb der „Verfassung der Moderne“ in Verbindung setzen:

Laut Latour funktioniert das Praktizieren von Wissenschaft, das Schreiben von Geschichte, die Haraway zufolge ebenfalls narrativ gebildet wird¹⁷⁹ – und in diesem Zusammenhang eben auch die Narration im institutionalisierten, konventionellen „Kunsttheater“ –, nach den Regeln der Trennung und der „Reinigungsarbeit“. Demnach werden strikt sprachliche und inhaltliche Ebenen getrennt beschrieben, und Akteure als autonome Entitäten aus den Netzen herausgelöst. Einzig die ‚reinen‘ Subjekte haben das Monopol für ‚Geschichte‘, die Objekte hingegen sind ahistorisch. In einem anderen Narrationsmodell – etwa dem des Journalismus – finden sich hingegen laut Latour Mischformen nebeneinander positioniert und miteinander in Verbindung gesetzt: In journalistischen Formaten ist die Vermischung verschiedenster ‚Kategorien‘ von Akteuren im Narrativ einer Kausalität gewöhnlich; so kann es beispielsweise im Fall eines Berichts über Verhütungsmittel zu einer Assemblage aus chemischen, wissenschaftlichen, klerikalen, wirtschaftlichen, politischen, biologischen, juristischen Akteuren kommen, die in einer Geschichte

¹⁷⁸ S. Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 3., veränderte Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2005. S. 139ff.

¹⁷⁹ Vgl. Hammer, Carmen/Immanuel Stieß: „Einleitung“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 17f.

Verbindungen finden – gemeinsam bilden sie „[...] eine seltsame Heerschaar aus Papst, Bischöfen, Chemiefirmen, Eileitern und texanischen Fundamentalisten [...]“¹⁸⁰.

Im Vermischen der Ebenen, der Subjekte und Objekte, der Theorie und der Trivialität, der Akteure und Themen zeigt sich ein utopisches, amodernes Potential der ‚Pollesch-Masken‘: sie agieren entgegen der konventionellen Vorstellung von Sinn, Kategorisierung und Trennung – sie vollführen eine Bewegung von den Extremen bzw. Polen der Dichotomien hin zur Mitte, führen getrennt Gedachtes zusammen, und kreieren auf diese Weise weitere Hybride und Vernetzungen, bzw. ein – wie Gerald Siegmund es bezeichnet – „sprachliche[s] Amalgam“¹⁸¹, das in seiner Strukturierung nicht in Kategorien von konventionellen Dramaturgien eingeschrieben werden kann. Dennoch sind diese Vermischungen und die Nichtbeachtung von linearen Abläufen und trennenden Anordnungen nicht gleichbedeutend mit einer völlig chaotischen ‚Adramaturgie‘¹⁸², denn zum ‚Masken-Prinzip‘ gehört neben der Insubordination der Masken in Relation zur „Fabel“ auch ihre Funktion als „Ordnungsmaske“:

Die Strukturfiguren sind das Maß aller Dinge; sie sind es, die im Gegensatz zu den Rollen oder Figuren im traditionellen [bzw. „konventionellen“, Anm. d. A.] Theater, die die Strukturen (Ordnungen!) schaffen: die Erzählungen/Geschichten gehen prinzipiell von ihnen aus, nicht umgekehrt.¹⁸³

Wie im BEI-SPIEL „*Heidegger & Pyjamas*“ liegt die Wahl, was Teil der Narration wird, d.h. was thematisiert oder zumindest reizwortartig ausgesprochen wird, bei den ‚Pollesch-Masken‘ – und ebenso die Art, wie diese sprachinhaltlichen

¹⁸⁰ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 8.

¹⁸¹ Siegmund, Gerald: „Der Skandal des Körpers: Zum Verhältnis von Körper und Sprache in der Farce bei Feydeau und René Pollesch“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 259.

¹⁸² Wobei auch Diederichsen feststellt, dass es in den Pollesch-Produktionen ab ca. 2006, also auch *Das purpurne Muttermal* inkludierend, zu einer verbindlicher verfolgten Narration und Konstanz bei den Identitätszuschreibungen kommt als in den „Motivverklumpungen“ früherer Stücke, vgl. Diederichsen, Diederich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan [Hg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 109.

¹⁸³ Münz, Rudolf: „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte“, in: Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposiums „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.- 28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 109.

Versatzstücke in der Narration angeordnet und präsentiert werden. Letzteres ‚Wie‘ zeichnet sich dadurch aus, dass sprachliche Ebenen bzw. Diskursniveaus nicht voneinander getrennt werden. Zusätzlich wird die dramaturgische ‚Überleitung‘ ignoriert (so wie es auch grundsätzlich in *Das purpurne Muttermal* keinen konsequenten ‚roten (Leit-)Faden‘ gibt), indem es weder stimmlich noch im Körpergebrauch im Moment dieser ‚Niveausprünge‘ Veränderungen bzw. Brüche zu beobachten gibt, oder aber sie wird explizit problematisiert¹⁸⁴ wie zu Beginn des BEISPIELS: es herrscht zunächst Uneinigkeit über die Verortung des Geschehens, und die Beliebigkeit der Ortsbehauptung bzw. des Handlungszusammenhangs („Weltreise“ oder „Landhaus in Schweden“) spielt mit den Konventionen von „Kunsttheater“ und Film: es herrscht in *Das purpurne Muttermal* neben Uneinigkeit auch Uneinheit bezüglich Ort und Handlung. Dennoch wird diese Verortungsfrage eifrig und unter Druck flüsternd diskutiert und erhält dadurch eine sehr prominente Stellung: die Überleitung zur folgenden Handlung auf der ‚Vorderbühne‘ wird explizit ‚geklärt‘, allerdings bleibt sie dann für das mutmaßlich ‚eingeleitete‘ Vortragen des Briefs völlig irrelevant: großer Aufwand zeigt k(l)eine Wirkung.¹⁸⁵

WIEDERHOLUNGSTÄTER

Die Narration nach Maskenart folgt ebenso keiner linear fortschreitenden, in konventioneller „Kunsttheater“- und moderner Manier Etappen hinter sich lassenden Entwicklungsdramaturgie. Es handelt sich eher um eine Narration der assoziativen Verknüpfungen und Motive, die wiederholt bzw. variiert werden, wodurch – zusätzlich zu den „Clips“/„Intermezzi“ – eine Strukturierung bzw. Rhythmisierung der an verschiedenen Loki situierten körper/sprachlichen ‚Artikulationsexzesse‘ entsteht.

Bestimmte Begriffe oder Floskeln werden im Laufe der Aufführung von *Das purpurne Muttermal* in der Gruppe von beteiligten ‚Pollesch-Masken‘ herumgereicht und immer wieder in unterschiedlichen Kontexten aufgegriffen. Die Liste dieser

¹⁸⁴ Wie beispielsweise auch in einer späteren Passage, in der C um 300 Euro bittet, woraufhin S beginnt, nach dem Kontext dieser Bitte zu fragen, was von C konstatiert wird mit den Worten „Mein Gott. Brauchen die immer eine zusammenhängende Geschichte von mir, nur weil ich 300 Euro brauche.“, vgl. Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Anne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 75.

¹⁸⁵ Auch ohne Konzentration auf Körperspannung und -bewegungen von Akteuren lässt dies an Eugenio Barba Prinzip maximalen Aufwands denken, vgl. Barba, Eugenio: *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. Übersetzt von Richard Fowler. London [u.a.]: Routledge, 1995. S. 16.

‚Topoi‘ ist lang: Mikroorganismus, Konversation, vom Leben getrennt Sein, Komplexität, Spiel, Schein, Bauchredner, Kontingenzproblem, Nicht-Menschliches, Zweitbesetzung, Betrügen, etc.

Einige dieser Reizworte oder Themen finden sich, bedingt durch die serielle Produktionsweise, auch in den Sprechtexten weiterer, in zeitlicher Nähe zu *Das purpurne Muttermal* entstandenen Produktionen von René Pollesch.¹⁸⁶

Neben diesen im Wortlaut wiederholten ‚Motiven‘ sind auch kleine, formal durch ihre relative Begrenztheit und Klarheit von ‚Anfang‘ und ‚Ende‘ auffallenden, Interaktions- ‚Einheiten‘ bemerkbar, die – unter Beteiligung verschiedener ausführender ‚Pollesch-Masken‘ – in mal geringeren, mal größeren zeitlichen Abständen zueinander im Laufe der Aufführung immer wieder angespielt oder auch durchexerziert werden.

Das folgende BEI-SPIEL „*Darf ich dir den Brief vorlesen?*“ ist eine Sammlung von vier Momenten aus *Das purpurne Muttermal*, die ein bestimmtes Sprech- und Handlungsmuster, den ‚Mutterbrief‘¹⁸⁷, aufweisen.

BEI-SPIEL: „*Darf ich dir den Brief vorlesen?*“

[...] S (mit M auf der ‚Vorderbühne‘; in neutral-freundlichem Frageton): Darf ich dir den Brief vorlesen? Er ist an meine Mutter! M: (S vom Sessel aus anblickend; sehr freundlich und lächelnd) Ja, gerne. S: (neben dem Sessel stehend; betont höflich) Stör ich dich auch nicht. Möchtest du nicht das Konzert zu Ende hörn? M: (in ermutigendem Tonfall) Nein, lies ruhig vor. S: (schwenkt um in den ‚Vortragsmodus‘ und spricht mit fester Stimme deklamierend-monoton) Mutter! Wir werden von unseren Leben getrennt. [...] ¹⁸⁸

[...] S: (mit M auf der ‚Vorderbühne‘; mit leiser Stimme in leierndem Tonfall sprechend) Liebling, darf ich dir den Brief vorlesen? Er ist an meine Mutter. M: (S zunächst den Rücken zuwendend, dann auf der Couch sitzend; höflich und unbeteiligt) Ja, gerne! S: (neben der Couch stehend;

¹⁸⁶ Beispielsweise in *Tod eines Praktikanten* (Volksbühne im Prater, Berlin, Premiere: 11.01.2007), s. Pollesch, René: „*Tod eines Praktikanten*“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 121-169.

¹⁸⁷ Das Motiv der ‚Mutterbriefe‘ ist dem Film *Herbstsonate* (F, BRD, S 1978; Regie: Ingmar Bergman; OT: *Höstsonaten*), entlehnt und wird beispielsweise auch in der Produktion *Liebe ist kälter als das Kapital* (Schauspielhaus, Staatstheater Stuttgart, Premiere am 21.09.2007) mehrmals wiederholt, s. Pollesch, René: „*Liebe ist kälter als das Kapital*“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 171-224.

¹⁸⁸ Sprechtext zitiert nach: Pollesch, René: „*Das purpurne Muttermal*“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 63.

deklamierend) Mutter! Ich weiß nicht, vielleicht hättest du Lust, zu uns nach Blindal zu kommen, für ein paar Tage oder Wochen ins Pfarrhaus. [...] ¹⁸⁹

[...] M: (*mit S auf der ‚Vorderbühne‘, auf der Couch sitzend; in ruhigem, leisem Ton*) Darf ich dir auch meinen Brief vorlesen? S: (*überschwänglich-freudiger Tonfall, setzt sich neben M auf die Couch*) Ja gerne. M: (*zögerlich, mit gedämpfter Stimme und bedauernd-zögerlichem Tonfall*) Mutter! Es wird einem alles aus der Hand genommen von diesem Gespenst von Normalität, wir kommen kaum noch selber auf was. [...] ¹⁹⁰

[...] C: (*auf der ‚Vorderbühne‘ als ‚Zweitbesetzung‘ von S; C steht von der Couch auf und holt ein gefaltetes Blatt aus der Tasche des Morgenmantels; in ruhigem Tonfall, artikuliert sprechend*) Darf ich dir den Brief vorlesen? Er ist an meine Mutter. M: (*auf einem Sessel neben der Couch sitzend, Pfeife rauchend, C anblickend, in wohlwollendem Ton*) Ja, gerne. Man spürt schon, dass es Herbst wird. C: (*in deklamierendem Tonfall, mit einer Kunstpause nach „Mutter“, gepaart mit einem Blick zu M*) Mutter! Ich kam 1999 nach Stockholm, um eine Karriere als Schauspielerin zu machen. [...] ¹⁹¹

Die erstmalige Präsentation dieses ‚Mutterbrief-Motivs‘ gleich zu Beginn der Aufführung (es handelt sich um die ersten sichtbar und hörbar gesprochenen Sätze der Produktion) geschieht in der Manier von ‚ernsthaftem‘, anachronistisch angehauchtem „Kunsttheater“: in der pastellfarbenen Salonlandschaft der ‚Vorderbühne‘ setzt in der Stille langsam eine formal bürgerlich-gesittete Konversation zwischen zwei Ehepartnern ein. M und S sind in Lektüre und Schreiben vertieft – langsames Sprechtempo, deutliche Artikulation und konstante, gemäßigte Lautstärke, sowie eine ‚Knigge‘-artig gezähmte Körpersprache der wenigen, langsamen ‚Denkergesten‘ (des Zurechtrückens der Brille, des An-der-Stirn-Kratzens, des in die Ferne schweifenden Blicks), der aufrechten Haltung und nahe an der Körperachse bleibenden Extremitäten kennzeichnen dieses ‚Kunst/Theater/Spiel‘. M spricht lächelnd, betont freundlich und höflich, und S rezitiert den Brief an die Mutter – aufrecht stehend mit der Schleppe des Kleides über dem Arm – nicht in einem ruhigen Erzähltonfall, sondern mit gehobener, lauterer Stimme, die einzelnen Sätze getrennt betonend.

Vor der ersten Wiederholung des ‚Mutterbrief-Motivs‘ findet eine längere, turbulente, von viel körperlicher Dynamik, schnellem Sprechen, Ortswechseln und Gebrauch zahlreicher ‚Reizwort‘-Motive (wie z.B. Komplexität) geprägte Handlungspassage

¹⁸⁹ Ebd. S. 71.

¹⁹⁰ Ebd. S. 72.

¹⁹¹ Ebd. S. 114f.

auf der ‚Hinterbühne‘ statt. Dort wird auch wird auch eine Eifersuchts- und Konkurrenzbeziehung zwischen *M* und *S* thematisiert. Die nun darauf folgende Wiederholung des ‚Mutterbrief-Motivs‘ ist bereits eine stimmliche und körpersprachliche Variation: dem ostentativen Lächeln, der gegenseitigen Höflichkeit und Aufmerksamkeit der ersten Präsentation entspricht nun im beinahe identischen Wortlaut und Ablauf tendenzielles Desinteresse in Mimik und Körperhaltung und ein leierndes Sprechen. Die zweite Wiederholung folgt unmittelbar auf das Ende der Besprechung des rezitierten ‚Mutterbriefs‘ der ersten Wiederholung. *S* geht danach kurz von der ‚Vorderbühne‘ (leicht vornüber gebeugt, mit steifen trippelnden Schritten) und kommt mit einem Tablett voller belegter Toastbrote oder ähnlich aussehender Speisen zurück, schlägt mit dem Fuß die Tür hinter sich zu, setzt sich Körper an Körper neben *M* auf die Couch und beginnt zu essen. *M* übernimmt nun den Part des Rezitators und spricht, *S* zugewandt, mit der bereits bekannten Kunstpause nach „Mutter!“, in ruhigem, etwas resigniert klingendem Tonfall, während *S* aufmerksam *M* starr anblickt und mit geschlossenem Mund exzessiv kaut.

Die dritte Wiederholung ist zeitlich weit davon entfernt und erfolgt in den letzten Minuten der Aufführung. In der Zwischenzeit sind zahlreiche Identitätssprünge¹⁹² erfolgt – *C* wurde als Zweitbesetzung und außereheliche(r) Partner(in) von *S*, der/die den Ehemann *M* betrügt, präsentiert, die Problematik von Kontingenz, Spiel, Betrug etc. wurde quantitativ ausführlich besprochen, und unmittelbar vor dieser letzten Wiederholung versucht *S* wild gestikulierend und, geknebelt und schreiend durch die Tür auf die ‚Vorderbühne‘ zu gelangen, wird jedoch von anderen ‚Pollesch-Masken‘ zurück auf die ‚Hinterbühne‘ gezogen. Auf der ‚Vorderbühne‘ setzt seine/ihre Zweitbesetzung *C* dazu an, das ‚Mutterbrief-Motiv‘ zu ‚usurpieren‘ und erfüllt das ‚Mimikry‘ der (parasitären) Zweitbesetzung in Kunstpause, Mimik und Gestik.

Die ‚Inhalte‘ des ‚Mutterbriefs‘ variieren ebenso wie die Verteilung der Positionen von Vortragendem und Zuhörendem, doch der Ablauf (Frage-Antwort-„Mutter!“-Kunstpause-etc.), das Setting, d.h. die Zweierkonstellation und die Spielstätte ‚Couchcke‘ der ‚Vorderbühne‘, bleiben konstant.

Wiederholung und Variation ohne ‚Sinnzusammenhang‘ entstehen, da die ‚Pollesch-Masken‘, um mit Münz zu sprechen, als Struktur-Figuren formal über der Narration stehen, und keine – logisch bzw. konventionell strukturierte –, Fabel

¹⁹² Vgl. dazu in der vorliegenden Arbeit, S. 91ff.

transportieren.¹⁹³ Diese Narration nach Maskenart ist keine der aufeinander aufbauenden Handlungselemente mit teleologischer Ausrichtung, sie ist dementsprechend undiszipliniert im Vergleich zu historischer Regelpoetik und allen bis heute darauf aufbauenden Dramaturgien: Ort, Zeit und Handlung bilden für Masken sicher keine ‚drei Einheiten‘.

Die Mittel des „Harlekin-Prinzips“ sind laut Münz unter anderem „[...] seine besonderen Raum- und Zeitstrukturen (des Spiels auf verschiedenen Ebenen), [...] seine charakteristische Einheit von Natürlichem und Phantastisch-Absurdem, von Regel, ja Schematismus und Spontaneität [...]“¹⁹⁴

Dementsprechend gleicht die Dramaturgie der ‚Pollesch-Masken‘ ebenso wenig einer Folge von – in Körper/Sprache, Wortlaut, Setting und Sprechtextverteilung ununterscheidbaren –, Wiederholungen von ‚Sequenzen‘; niemand hält bei *Das purpurne Muttermal* eine ‚Repeat‘-Taste gedrückt.

Dieses in unterschiedlichen Zeitabständen zueinander erfolgende Wiederaufgreifen und Variieren von Handlungs-‚Einheiten‘¹⁹⁵ bzw. Motiven in der Narration lässt sich mit Latour als eben nicht-postmodernes (bzw. „postdramatisches“) Zitieren und Collagieren von Elementen einer abgeschlossenen Vergangenheit sehen, denn

[...] es ist ein großer Unterschied zwischen dem provokativen Zitat, das aus einer wirklich überholten Vergangenheit herausgerissen wird, und der Reprise, der Wiederholung, dem neuen Zusammenbrauen einer Vergangenheit, die nie verschwunden war.¹⁹⁶

¹⁹³ Vgl. Münz, Rudolf: „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem e von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte“, in : Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposiums „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.- 28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 151.

¹⁹⁴ Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«,“ in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 63.

¹⁹⁵ Ein weiteres ‚Handlungsmotiv‘, das in *Das purpurne Muttermal* wiederholt und variiert wird, ist das einer verschwundenen und wieder auftauchenden ‚jungen Dame‘, begleitet von einem stereotypen Miniatur-‚Dialog‘ („H: Eine junge Dame wollte Sie sprechen. Oh, sie ist schon weg. M: Da ist sie doch. H: Ach ja. Da ist sie ja.“, Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 84f.). Es ist dem Film *Oscar* (Regie: Édouard Molinaro. F, 1967) entlehnt, und wird auch in *Liebe ist kälter als das Kapital* (Schauspielhaus, Staatstheater Stuttgart, Premiere am 21.09.2007) mehrmals wiederholt, s. Pollesch, René: „Liebe ist kälter als das Kapital“, in: ebd. S. 171-224.

¹⁹⁶ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 100.

Wenn Zeit nicht als allgemeiner, präexistenter Rahmen gesehen wird, sondern als provisorisches Resultat der Verbindung verschiedener Wesen¹⁹⁷, ändert sich das Klassifizierungsprinzip und das Bild von Zeitlichkeit.¹⁹⁸

Nehmen wir zum Beispiel an, daß wir die gleichzeitigen Elemente entlang einer Spirale anordnen und nicht mehr entlang einer geraden Linie. Wie haben dann sehr wohl eine Zukunft und eine Vergangenheit, aber die Zukunft hat die Form eines sich in alle Richtungen ausweitenden Kreises, und die Vergangenheit ist nicht überholt, sondern wird wiederholt, aufgegriffen, umschlossen, geschützt, neu kombiniert, neu interpretiert und neu geschaffen. [...] In einem solchen Rahmen werden unsere Handlungen endlich als polytemporell anerkannt.¹⁹⁹

Während sowohl der Gedanke identischer Wiederholung (von Vergangenheit) und der Gedanke des radikalen Bruchs (mit der Vergangenheit) symmetrische Resultate ein und derselben – modernen – Konzeption von Zeit sind²⁰⁰, bringt das von Latour vorgeschlagene Bild einer Spirale eine differente, amoderne Zeitlichkeit, damit ein ‚anderes‘ Verständnis von Geschichte und Geschichten, und ermöglicht andere Formen von Narration und Dramaturgie. Diese amoderne Narration ist nicht von Etappenabschlüssen und Fortschrittsdenken bestimmt, sondern von Wiederholung und Variation in uneindeutigen Kausalitäten.

GROTESKE KÖRPER?

Der kleinste gemeinsame Nenner der Phänotypen des „Harlekin-Prinzips“ sind, historiographisch oftmals als „obszön“ und „gemein“ markierte, „Themen“ der existentiellen Absicherung, Fortpflanzung, Arbeit, des Kampfes, Todes und der Wiedergeburt²⁰¹ – gesetzt als Anti-Disziplinierungsmaßnahmen im Rahmen fortschreitender Normierungen und ‚Zivilisierung‘ in diesen Themenfeldern. Die

¹⁹⁷ Wobei „Wesen“ im Zusammenhang mit dem Entitäten-Verständnis Latours ein problematischer Begriff ist; im französischen Original ist an dieser Stelle von „êtres“ die Rede, vgl. Latour, Bruno: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991. S. 101.

¹⁹⁸ Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 100f.

¹⁹⁹ Ebd. S. 101.

²⁰⁰ Vgl. ebd. S. 102.

²⁰¹ Vgl. Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 61.

Nennung des Etiketts „grotesk“²⁰² in Zusammenhang mit komödiantischem ostentativem Körpergebrauch bzw. „Harlekin-Prinzip“ lässt darauf schließen, dass ebendiese als grotesk oder zumindest durch „[...] umfassende Sinnlichkeit und Körpernähe und das darauf bezogene Verhältnis von »Geist und Bauch« [...]“²⁰³ differenzierten Ausdrucksformen zu den prinzipiellen Eigenheiten des Agierens von Masken zählen. Im Folgenden soll anhand eines BEI-SPIELS in Form eines „Clips“ aus *Das purpurne Muttermal* versucht werden, diese groteske Körperzentriertheit des „Harlekin-Prinzips“ mit dem Körpergebrauch der ‚Pollesch-Masken‘, dieser mutmaßlichen „Textträger“ eines „Diskurstheaters“, in Zusammenhang zu bringen, und das amoderne Potential dieser Körperlichkeit herauszustellen.

Die nun folgende Beschreibung gibt einen Bühnenhandlungsablauf wieder, der sich größtenteils (bis auf die letzten Sekunden) auf der ‚Hinterbühne‘ abspielt und demnach hauptsächlich im schwarz/weißen Bildausschnitt der Projektionsfläche auf der ‚Vorderbühne‘ verfolgbar ist. Es handelt sich um den ersten – nach ungefähr 45 Minuten, d.h. zur ‚Halbzeit‘ der Aufführung beginnenden –, dreier „Clips“ in *Das purpurne Muttermal*. Zuvor sind sämtliche Akteure (C, S, M, Sa, St, H, D und die Souffleuse) auf der ‚Vorderbühne‘ versammelt, sitzen einzeln am Boden, auf den Sesseln (S auf Cs Schoß), auf der Couch, stehen oder lehnen an der Wand, teils mit dem Rücken zum Publikum. Auf der Projektionsfläche ist minutenlang dieselbe Einstellung zu sehen (die Front des erwähnten Oldtimers und dahinter die Projektion einer Straße aus der Rückperspektive eines bewegten Gefährts)²⁰⁴. Es wird unter intensivem Gebrauch von Zeigegesten (mit ausgetreckten, raumgreifend in weiten Radien bewegten Armen und flacher Hand oder deutend ausgestreckten Zeigefingern) und mit meist lauter Stimme (ohne ‚psychologisch-adäquate‘ Modulation) eine Reihe von sprachinhaltlichen Motiven inmitten von Betrugsentlarvungen und Eifersuchtsszenarien durchgesprochen – wie beispielsweise das Nicht-Menschliche, das Bauchredner-Sein, das ‚So tun als ob‘. Dann setzt lauter werdende, dynamische und melodische Orchestermusik (dem Klang nach Filmmusik, mit einem sich häufig wiederholenden Motiv) ein und

²⁰² Vgl. Münz, Rudolf: „Giullari nudi, Goliarden und »Freiheiten«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 133.

²⁰³ Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 63.

²⁰⁴ Im Filmjargon als (für Szenen mit Autofahrten und Verfolgungsjagden bis in die 1970er Jahre übliche Technik) „rear projection“ bezeichnet, vgl. Clarke, Charles G.: *Professional cinematography*. Rev. ed., 3. pr., Hollywood: American Society of Cinematographers, 2002. S. 153ff.

verbleibt bis zum Ende des „Clips“ die einzige wahrnehmbare Geräuschquelle. Während nun alle Akteure nacheinander durch die linke Tür von der ‚Vorderbühne‘ eilen, spricht bzw. schreit S ohne eindeutigen Ansprechpartner die letzten Sätze vor dem „Clip“ – in denen auch die bereits erwähnte Übergangslosigkeit und der Wechsel von sprachinhaltlichen Ebenen zu erkennen ist –, „Ich sehe keinen Wert in einem nicht-erfundenen Leben. Wo ist sie, dieses verkommene Luder? Joe! Du darfst nicht gehen!“²⁰⁵, und läuft ebenfalls auf die ‚Hinterbühne‘.

BEI-SPIEL: „CLIP: Verfolgung“

[...] *Der Bildausschnitt zeigt frontal einen hell gefärbten Oldtimer, der vom Dach bis zur Motorhaube zu sehen ist. Das Bild ruckelt stark, und hinter dem Auto ist die Projektion einer Straße zu sehen, wie sie aus der Heckscheibe eines fahrenden Autos gefilmt werden könnte. Sa kriecht an der Rückseite des Autos hoch, zieht sich am Bauch liegend langsam über das Dach (ein sehr kurzes Kleid und Overknee-Lackstiefel mit Absätzen tragend) nach vorne auf die Motorhaube und bleibt für einen kurzen Moment frontal zur Kamera mit dem horizontalem Oberkörper auf der Motorhaube und den schräg nach hinten ausgestreckten, gespreizten Beinen auf der Frontscheibe liegen. Dann rollt Sa nach vorne unten ab und verschwindet aus dem Bildausschnitt. Die Kamera schwenkt nach links, wo C mit ausgestreckten Armen neben dem Auto her ‚läuft‘, ebenso wie M. Der nächste Schwenk zeigt Sa am Fahrersitz, und nun ‚erreicht‘ C das Auto, öffnet die Fahrertür und setzt sich ans Steuer, während Sa über den Beifahrersitz rückend das Auto verlässt. Nun versucht M, durch die Fahrertür ins Auto zu steigen, wird zunächst von C mit dem Arm weggedrängt, dann unterstützt, und nimmt den Platz am Steuer ein, während C zum Beifahrersitz wechselt. Die Projektion im Hintergrund ist nun eine Straße bei Nacht mit geraden Abschnitten und Kurven; der weiße Mittelstreifen ist zu sehen. M dreht mit beiden Händen das Lenkrad heftig herum, die Scheibenwischer setzen sich in Gang, dazu reißen C und M Augen und Mund immer wieder weit auf, gestikulieren wild und schwanken im Auto hin und her. Dann lehnt sich M wie ohnmächtig zurück, C lehnt sich vom Beifahrersitz herüber und bewegt das Lenkrad mit entsetzt-verzweifelterm Gesichtsausdruck. Im Bildausschnitt rechts erscheint D, in einem Rollstuhl neben dem Auto her ‚fahrend‘. C streckt einen Arm durch das Fenster zu D hinaus, klettert der Länge nach mit dem Kopf voran durch das geöffnete Fenster hindurch und liegt dann bäuchlings auf Ds Schoß. D fährt mit C nach links und aus dem Bildausschnitt. Rechts hinter dem Auto ist anschließend H zu sehen, mit ausgestrecktem Arm samt Serviertablett und Wasserglas neben dem Auto her ‚laufend‘. M streckt einen Arm aus*

²⁰⁵ Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 90.

dem Fenster, ergreift das Wasserglas, trinkt, und stellt das Glas zurück auf das Tablett, während H noch immer ‚läuft‘ und schließlich nach rechts aus dem Bildausschnitt verschwindet. M reißt energisch das Lenkrad herum, öffnet den Mund weit, nach Art eines stummen Schreis, fällt durch die geöffnete Fahrtür aus dem Auto, rollt und überschlägt sich – mit dem Hinterteil zur Kamera – am Boden. M rappelt sich wieder auf und ‚läuft‘ rechts neben dem Auto her, ebenso wie St auf der linken Seite. St steigt über den Beifahrersitz ins Auto und übernimmt das Lenkrad, während sich M auf das Dach hinauf hangelt. M wirft – mit dem Kopf nach vorne und angestrenghem Gesichtsausdruck bäuchlings auf dem Autodach liegend – die Beine raumgreifend nach links und rechts, strampelt stark und richtet sich unter großen Mühen mit gespreizten Beinen frontal zur Kamera auf dem Dach auf. Ms Oberkörper balanciert ruckartig vor und zurück, dazu rudern die Arme heftig wie im Fahrtwind. Die Kamera schwenkt weg vom Auto, hin zu einem von Innen gesehenen Zugabteil. ‚Draußen‘ vor dem halb heruntergelassenen Abteiffenster ‚läuft‘ C, sich am Fensterrahmen festhaltend, neben dem Zugabteil her. Rechts im Abteil sitzt Sa und starrt mit unbeteiligtem Gesichtsausdruck geradeaus. Nebel zieht vor dem Abteiffenster vorbei. C versucht, sich zur Fensteröffnung hinaufzuziehen, droht – mit entsetztem Gesichtsausdruck – abzurutschen, und in diesem Moment nimmt M, im Abteil links sitzend, Sa’s Hand und beide lächeln sich an. C rutscht langsam, mit an die Scheibe gepressten Handflächen und Gesicht mit grimassierend verzogenem Mund nach unten ab, und taucht anschließend ‚laufend‘ hinter dem Fenster wieder auf. C und S ‚überholen‘ den ‚Zug‘ – M und Sa winken ihnen aus dem Abteil zu –, und die Kamera folgt C und S, wie sie ostentativ trippelnd und hektisch zum Auto ‚laufen‘, dann von dort aus zur Rückwand der ‚Vorderbühne‘, wo C ein rechteckiges Stück Plane herausreißt. Dann läuft C, stumm energisch sprechend, auf die Kamera zu, schubst sie, fuchtelt mit den Armen und läuft weiter zum Bett, steigt hinauf, springt gleich darauf wieder herunter, verlässt mit dem Rücken zur Kamera durch die Tür auf der linken Seite die ‚Hinterbühne‘ und setzt sich auf der ‚Vorderbühne‘ auf einen Sessel. S läuft hinterher und setzt sich rittlings mit dem Rücken zum Publikum auf C’s Schoß. In genau diesem Moment bricht die laute Musik ab.[...] ²⁰⁶

Wenn bereits in den Passagen mit Sprechtext der Körpergebrauch der einer der angestregten, bemühten Diszipliniertheit oder aber der raumgreifenden Gesten ist, so ist dieser „Clip“ formal ein ‚Intermezzo‘ der entfesselten Aktivität. Die Körperzentriertheit (nicht allein bedingt durch den Wegfall der Sprechtext-Ebene) der ‚Pollesch-Masken‘ können wir mit den grotesken körperlichen Transformation

²⁰⁶ Diese Beschreibung basiert auf Notizen zur Aufführung am 11.11.2008 und Ergänzungen aus der Sichtung der Videoaufzeichnung.

Michail Bachtins „Lachkultur“²⁰⁷ verbunden sehen – und während Nathalie Bloch die Handlungen der Clips als „sinnlos“²⁰⁸ bezeichnet, möchte ich ihnen eher die Bezeichnung ‚sinnfrei‘ geben: die Masken sind auf utopische Weise vom Sinnzwang befreit.²⁰⁹ Beziehungsweise, wie Stefan Hulfeld es formuliert: Komik kann als einzige Form kultureller Praxis die Frage nach dem „Sinn“ (des Lebens) zugleich negieren und bejahen, Heilung und Erleichterung versprechen, „[...] ohne ein Sinnangebot mitliefern zu müssen.“²¹⁰

Die in einfache Anführungszeichen gesetzten Bewegungsverben kennzeichnen fingierte Bewegung des Gehens, Laufens oder Fahrens ‚auf der Stelle‘ – die Dynamik des projizierten Straßenverlaufs wird gedoppelt durch permanentes (zum Auto hin bzw. neben dem Zug her) Hasten der Akteure mit trippelnden Schritten und angewinkelten, mitschaukelnden Armen. Diese Art des ‚unmerklich‘ fingierten Fortbewegens vor einem bewegten Hintergrund ist im Kontext von (v.a. historischem) Filmschauspiel gängige Praxis – wenn die Bewegung eines Akteurs allerdings eine sehr wohl ‚bemerktbar‘ fingierte ist wie in oberem BEI-SPIEL, dann handelt es sich um ein Spielen mit einer besonders dilettantischen Ausführung eines Rückprojektionsverfahrens in einem „Kunsttheater“-Raum, also um ein Mittel komödiantischen Körpergebrauchs. Dies gilt ebenso für die große, oft grimassenähnliche Mimik der aufgerissenen Augen und Münder, die ausladende Gestik, das Bewegen des Körpers in der Diagonalen und Horizontalen, das Rollen am Boden und Kriechen über Gegenstände mit Präsentation von Hinterteilen, das raumgreifende dynamische Bewegen der Extremitäten von der Körpermitte bzw. -achse weg, überhaupt der Gebrauch des gesamten dynamischen Körpers (in Haltung, Gestik, Mimik) als Ausdrucksmaterial inmitten einer sinnfreien, undisziplinierten Spiel-Handlung.

²⁰⁷ S. Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabrielle Leupold, hg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. S. 74ff. Wobei im Kontext dieser Arbeit Bachtins Argumentation einer Verlagerung der ‚Groteske‘ einzig in die literarische Form nicht folgen möchte; vgl. hierzu auch Stollmann, Rainer: „Angst ist ein gutes Mittel gegen Verstopfung“. *Aus der Geschichte des Lachens*. Berlin: Vorwerk 8, 2010.

²⁰⁸ Bloch, Nathalie: „»ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!« Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch“, in: Ernst, Thomas [Hg.]: *SUBVersionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 169.

²⁰⁹ Ich benutze hier eine Formulierung Alexander Kluges, s. Schulte, Christian: „Cross-Mapping. Aspekte des Komischen“, in: Schulte, Christian [Hg.]: *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript, 2005. S. 224.

²¹⁰ Hulfeld, Stefan: „Komödiantischer Nihilismus“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 28.

Wenn „grotesk“ als Ausdrucksform einer „[...] karnevalesk verkehrten Welt unter Betonung des Materiellen und Körperlichen [...]“²¹¹ gefasst, und – Bachtin folgend – mit ‚Anti-System‘ und ‚Andersartigkeit‘ in Zusammenhang gebracht wird, wie auch mit der Präsentation deformierter Körper unter Betonung der Körperöffnungen²¹², so lassen sich auch in der beschriebenen Passage Elemente dieses grotesk-komödiantischen Körpergebrauchs feststellen.

Die Art des ‚grotesken‘ Körpergebrauchs von Commedia-Masken und ‚Pollesch-Masken‘ lässt sich jedoch sicher nicht ident setzen. Die Betonung von Körperzentriertheit, der Akrobatik und des Triebhaften in Bezug auf das Agieren historischer Masken steht in einem spezifischen Kontext eines Zeit/Raums mit eigenen Regeln und Normen zum Körpergebrauch in und außerhalb von theatralen Praktiken, wobei das Unterstreichen dieser vermeintlichen Hauptmerkmale (der triebbetont-obszöne, groteske Körper) in Differenz zu einer unmarkierten Normposition geschieht. Dieser Akt von Differenzierung ist nur möglich, wenn diese Norm eine konträre ist. Doch es ist auch mitzudenken, dass

Theaterforschende [...] in der Regel zu leichtgläubig sind und [...] zudem dazu [neigen], zeitgenössische Vorurteile zu übernehmen – etwa, indem sie die Commedia all'improvviso als „obszön“ beschreiben. Denn selbst wenn das neutral geschieht, wird damit ein zentraler Punkt übersehen: nämlich dass diese Komödianten den herrschenden Diskurs über Humanitas und Zivilisation störten.²¹³

Es ist in Bezug auf das wertende Etikett der Triebhaftigkeit und der Obszönität zu vermuten, dass zumindest im öffentlichen Raum ebendiese als Abnormität markiert wurde, und womöglich der ‚normale‘ bzw. ‚normierte‘, ideelle Körpergebrauch ein differenter, d.h. an der Körperachse und der Vertikalen orientierter, tendenziell statischer, Gestik und Mimik mäßigender und reglementierender war. Die Frage, ob und wie sich diese Normen und die darauf basierenden Wertungen in den letzten Jahrhunderten im westlichen Kulturkreis gewandelt haben, kann hier nicht beantwortet werden, ebenso wenig wie eine begriffsgeschichtliche Abhandlung und Differenzierung des Begriffs ‚Groteske‘ im Zusammenhang mit Normen von Triebhaftigkeit und Körpergebrauch von der Renaissance bis zum 21. Jahrhundert – und somit bis hin zum zeit/räumlichen Kontext dieser Pollesch-Produktion – geboten

²¹¹ Rosen, Elisheva: „Grotesk“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2. Dekadent-Grotesk*. Stuttgart/Weimar: Metzler 2001, S. 876.

²¹² Ebd. S. 879.

²¹³ Hulfeld, Stefan: „Komödiantischer Nihilismus“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 24.

werden kann. Daher werde ich hier – um nicht nur das bloße Aufreißen von Mündern, das Verbiegen der Körper und die Präsentation von Hinterteilen in einem „Clip“ von *Das purpurne Muttermal* zu summieren und mit dem Etikett ‚grotesk‘ zu versehen – über den Schleichweg eines von Bachtin beschriebenen weiteren Merkmals von ‚Groteske‘ eine abstraktere Version grotesker Körperlichkeit auf die ‚Pollesch-Masken‘ beziehen:

Das groteske Motiv zeigt ein Phänomen in der Transformation, in der Metamorphose, im Stadium des Sterbens oder der Geburt, des Wachsens und Werdens. Die Beziehung zur *Zeit*, zum *Werden*, ist ein konstitutives Merkmal grotesker Motive. Eine damit zwangsläufige verbundene Eigenschaft ist die *Ambivalenz*: das Motiv stellt auf die eine oder andere Weise *beide Pole der Veränderung, das Alte und das Neue, das Sterbende und das Entstehende, den Beginn und das Ende der Metamorphose* dar.²¹⁴

Unter dem Schlagwort der „Transformation“ bzw. „Metamorphose“ lässt sich auch das unfertige, immer in Bewegung bzw. im Prozess bleibende, Agieren der Akteure beschreiben. Statik und Eindeutigkeit sind zu keinem Zeitpunkt gegeben, und auch die Anonymität dieser Körper, die in ruheloser Bewegung (offenbar weder auf ein festes Ziel hin noch völlig ziellos) Positionen und Loki wechseln, ist eine prozessuale der ungeklärten Herkunft, Ausrichtung und Identitäten. Es gibt eine Handlung und ein Sprechen ‚vor dem Clip‘ und ‚nach dem Clip‘, doch auch diese sind keine ‚Pole‘ von ‚Altem‘ und ‚Neuem‘, sondern ebenso in dauernder Metamorphose begriffen, die demnach keinen anderen Anfang und kein anderes Ende kennt als die – arbiträren – Anfangs- und Endpunkte der konkreten Aufführung.

Grotesk agieren die ‚Pollesch-Masken‘ also insofern, als dass sie transformierte Transformatoren sind – selbst und in ihrem ‚Kollektiv‘ ständig bewegend, verändernd, variierend, Identitäten und Ebenen des Sprach- und Körpergebrauchs übergangslos permanent wechselnd. Sie befinden sich in einem dauernden Zwischenzustand, sind nie eindeutig, nie abgeschlossen, nie ganz Subjekt oder ganz Objekt. Ihre Handlungen vollführen sie hochmotiviert (im Sinne von energisch), und sie variieren Motive – jedoch ohne erkennbares Handlungsmotiv eines teleologischen Zusammenhangs von Ursache und Wirkung, Aktion und Reaktion.

²¹⁴ Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabrielle Leupold, hg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. S. 74f.

Münz' Feststellung, die ambivalenten Commedia-Masken seien in jedem Fall in ihrem Verhalten „[...] körperbezogen und kommunikativ“²¹⁵ lässt sich – die Quantität an Gesprochenem, Körperthematization und Slapstick-artiger Komik der vorangehenden BEI-SPIELE zusammendenkend – sicher auch programmatisch von den ‚Pollesch-Masken‘ behaupten.

Dieser ‚sinnfreie‘ und tendenziell undisziplinierte Körpergebrauch ist, um auf Latour zu sprechen zu kommen, der der amodernen Hybride, der ungereinigten, unklassifizierten Mischformen, die in permanenter Transformation zirkulierender Referenzen begriffen sind – obschon die Loslösung der Akteure/Aktanten von (komplexitätsreduzierenden) Dichotomien Verunsicherung bewirken kann, denn „[d]ie Bühne wird so überfüllt sein mit dieser heterogenen Mannschaft, daß man womöglich in Sorge gerät und sich nach der guten alten modernen Zeit zurücksehnt [...]“.²¹⁶

Von den ‚Clips‘/‚Intermezzi‘ und ihrer ‚sinnfreien‘ Narration dynamischen Körpergebrauchs möchte ich nun übergehen zur Thematisierung der Abwertung von ‚Spiel‘ bzw. ‚Schein‘ im Kontext „europäischen Wahrheitsdenkens“ und dessen zentraler Frage: Was ist real?

ZWISCHEN-SPIEL: SEIN/SCHEIN/SPIEL

Begrifflich und historisch gesehen kann es gar keine „Theatralisierung des Lebens“ geben, da genau die Mittel, die als ‚theatral‘ gelten, solche sind, die auf weltlicher und kirchlicher Ebene zwar Praktiken der Gesellschaftsstrukturierung waren, jedoch in Zeit/Räumen, in denen es kein (Kunst)Theater gab.²¹⁷ Dennoch sind es Begriffe aus dem (Kunst)Theaterbereich, die als Metaphern dazu herangezogen werden, alles, was unter dem – vornehmlich negativ konnotierten – Etikett des ‚Scheins‘²¹⁸

²¹⁵ Münz, Rudolf: „Sind ‚die großen Erzählungen‘ im Theater zu Ende?“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Hrsg. von Gerda Baumbach unter Mitarb. von Martina Häde. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 2002. S. 399.

²¹⁶ Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 351.

²¹⁷ Vgl. Münz, Rudolf: „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte“, in: Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposiums „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.- 28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 107.

²¹⁸ Zu einer (knappen) Wiedergabe der historischen Entwicklung und Kontextualisierung dieses Begriffs, s. Bolz, Norbert: *Eine kurze Geschichte des Scheins*. München: Wilhelm Fink, 1991.

subsumiert wird, zu benennen. Die Metapher des ‚theatrum mundi‘ in all ihren Abwandlungen findet seit geraumer Zeit in verschiedenen ‚Disziplinen‘ Stellvertreter: in der Psychologie, Soziologie und Pädagogik, generell im Wissenschaft- und Alltagsjargon ist die Rede von ‚Masken‘, ‚Rollen(spielen)‘, ‚Inszenierung‘, ‚Histrionischen Störungen‘, ‚Entlarvungen‘, ‚Aus-der-Rolle-fallen‘, ‚theatralem Verhalten‘, ‚Drama‘, etc. Diese Begriffe dienen dazu, eine Differenz zu markieren: die zwischen einer (unmarkierten) ‚Eigentlichkeit‘ oder ‚Authentizität‘ und einem ‚Als-ob‘ bzw. einer ‚Scheinhaftigkeit‘. Zugleich zementieren diese in wertenden Kontexten verwendeten Theatermetaphern eine Hierarchie innerhalb der Gegensätze: ‚das Eigentliche‘ am Pol ‚des Seins‘ ist ungleich höherwertig als der bloße ‚Schein‘ und seine dubiosen Phänotypen. Um nun diejenigen kulturellen Praktiken zu erfassen, die über mehrere Jahrhunderte hinweg – positiv wie negativ bewertet – ebendieser Nische der Fiktionalität zugeordnet wurden, ohne unter ‚Theater‘ allein institutionalisiertes, dramenbasiertes, von professionellem Schauspiel geprägtes „Kunsttheater“ zu verstehen, und um „Theaterspiel“ und „Harlekin-Prinzip“ als Perspektive auf *Das purpurne Muttermal* situieren zu können, beziehe ich mich auf das von Rudolf Münz vorgeschlagene Gefüge von „Theatralität“:

Die Theatralität einer Epoche lässt sich im historisch veränderlichen, dynamischen und zunächst wertfreien Verhältnis der Strukturtypen „Kunsttheater“ (Theater), „Lebenstheater“ (»Theater«), „Theaterspiel“ (>Theater<) und „Nicht-Theater“ beschreiben.²¹⁹

„Lebenstheater“ sammelt alle Formen von Schauereignissen, in denen (gesellschaftliche) Machtverhältnisse, soziale Normen und Abgrenzungen, wie auch metaphysische Krisen und transzendente Vorstellungen versinnlicht werden. „Kunsttheater“ sind davon Großteils abgespaltene Schauereignisse, die eine eigenständige Enklave bzw. Institution besetzen.²²⁰

Diese beiden Strukturtypen von Theater waren im Laufe der (Feudal-)Geschichte sowohl in einem Wechselverhältnis als auch absolut getrennt zu denken, was „[...]“

²¹⁹ Die in Klammern gesetzten Bezeichnungen mit spezifischer Zeichensetzung gehen auf Rudolf Münz zurück, während Stefan Hulfeld diese durch sinngemäße Attributsetzung differenziert ‚aussprechbar‘ gemacht hat. Vgl. Münz, Rudolf: „Giullari nudi, Goliarden und »Freiheitler«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 109 / Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000. S. 400f.

²²⁰ Vgl. Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000. S. 400.

im Zusammenhang mit dem großen Programm der Persönlichkeits-Identität²²¹ gesehen werden [muss].²²² Permanente Normierungsarbeit an beiden Strukturtypen hatte als Bezugsgröße „die Natur“, „das Natürliche“ von deren Fixpunkt sich in größtmöglicher Distanz das negativ konnotierte „Unnatürliche“²²³, die „Theatererei“²²⁴ als Antipode positionieren bzw. deponieren ließ. Reaktionen auf dieses widersprüchliche Zusammenspiel und Abgrenzen der beiden Strukturtypen waren zweierlei: Theaterfeindlichkeit („Nicht-Theater“) mit dem propagierten „[...] Ideal der Identitätsrealisierung des Individuums“²²⁵, und das „Theaterspiel“ – das sich selbst ausschließende ‚Dritte‘ –, bzw. Entgegensetzung zu „Kunst-“ und „Lebenstheater“, um kritisch ebendiese auf destruktive Weise zu ‚ent-larven‘ – meist in Form von (Ganzkörper-)Masken – und auf konstruktive Weise „vortheatralische“ Verhältnisse eines utopischen „goldenen Zeitalters“ zu evozieren: „Das Goldene Zeitalter und das Paradies markieren einen Urzustand vor Beginn der historisch-linearen Zeitrechnung und waren deshalb unwiederbringlich verloren“.²²⁶ Die Perspektive von „anderen Welten“ aus auf das „Diesseits“ ist in ihrer Vermischung von pessimistischer Diesseits-Sicht und lustvoller Aktivität ein Grundprinzip von Komik.²²⁷ „Theaterspiel“ ist betont „unnatürlich“ bzw. „supra-artifiziell“²²⁸. Sein „Hauptrepräsentant“²²⁹, die Struktur-Figur bzw. Maske Harlekin besitzt kein Vorbild in „der Natur“.²³⁰

²²¹ S. dazu beispielsweise Euringer, Martin: *Zuschauer des Welttheaters. Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der Frühen Neuzeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.

²²² Münz, Rudolf: „Giullari nudi, Goliarden und »Freiheiter«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 109.

²²³ Vgl. ebd. S. 108f.

²²⁴ Ebd. S. 109.

²²⁵ Ebd. S. 109.

²²⁶ Hulfeld, Stefan: „Komödiantischer Nihilismus“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 25.

²²⁷ Ebd. S. 26.

²²⁸ Wobei diese beiden Begriffe als (betonte, und im Fall von „supra-artifiziell“ schon tautologische) Differenzierung zu einem als Idealnorm gesetzten Naturbegriff und mimetischem Agieren gelesen werden müssen.

²²⁹ Hier stellt sich die Frage: wen oder was re-präsentiert Harlekin? Die Hervorhebung dieser Maske als Vertreter für ein Prinzip könnte auch an der Langlebigkeit Arlecchinos (letztlich zur Rolle transformiert und dem „Kunsttheater“ unter verschiedenen Namen einverleibt) geschuldet sein, und seiner ikonographischen Popularität bis in die Gegenwart. In diesem Fall wäre Harlekin eher Ikone oder Maskottchen als „Hauptrepräsentant“.

²³⁰ Vgl. Münz, Rudolf: „Giullari nudi, Goliarden und »Freiheiter«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 109.

Da gerade der Maskenbegriff in so zahlreichen Diskursen aufzufinden ist, bedarf es hier einer historischen und fachlichen Spezifizierung, um seine ihn im Kontext des Theaterspiels zu situieren:

Zwei in der „Reinigungsarbeit“ der modernen Verfassung grundsätzlich differente Arten von Ganzkörper-, Gesichts- und metaphorischen Masken werden unterschieden: die Ordnung generierenden, und die Chaos erzeugenden²³¹. Im Theatralitätsgefüge kollidiert die Macht ordnungsstiftender Masken des „Lebenstheaters“ in einer propagierten Trennung von ‚Sein/Schein‘, ‚Wahrheit/Maske‘, ‚Charakter/Rolle‘ etc. mit den Masken des „Theaterspiels“, da dieses „[...] sich die Freiheit nimmt, die Ordnung der Masken bzw. sozialer Rollen zu verkehren, variieren, parodieren oder ganz einfach mal zu vergessen.“²³² Es ist dies ein Spiel bzw. eine theatrale Kommentierung gesellschaftskonstitutiver – also auch konstitutiver Übereinkünfte im Sinne einer modernen Verfassung – Ordnungsmasken des Lebenstheaters durch „unordentliche“ Masken.²³³

In einer Zwischenbemerkung möchte ich betonen, dass diese Strukturtypen nicht etwa ‚reine‘ Pole im Sinne einer modernen Verfassung definieren, denen Phänomene zugeordnet werden können bzw. müssen. Vielmehr handelt es sich – wie im Falle Latours ‚Degradierung‘ der entgegengesetzten Pole zu ‚imaginären‘ Extremen – um ebenso denkbare Endpunkte gradueller Unterscheidungsmuster. Stefan Hulfeld kontextualisiert diese Ordnungs- bzw. Orientierungsmuster hinsichtlich seiner Polaritäten: diese bestimmen nicht nur spezifisch dieses „Theatralitätsgefüge“, sondern – als „träges Element“ – generell den europäischen Theaterdiskurs und somit auch die Strukturtypen „Kunsttheater“ und ‚das‘ „andere“ Theater. Diese müssen aber stets als Idealtypen gedacht werden, die zwar nach spezifischen Qualitäten, aber nicht nach Wertungen fragen.²³⁴

Es lässt sich speziell im 18. Jahrhundert²³⁵ die (theaterfeindliche) Tendenz und systematische Umsetzung der Abwertung jeglicher „Theatererei“ im sozialen Verhalten und die Forcierung von ‚natürlichem‘ Auftreten beobachten, wobei die

²³¹ Vgl. Münz, Rudolf: „Aldilà teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 275ff.

²³² Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000. S. 539.

²³³ Vgl. ebd., S. 544.

²³⁴ Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. (Materialien des ITW Bern, Bd. 8). Zürich: Chronos, 2007. S. 323f.

²³⁵ In dieser ‚Fallstudie‘ von Stefan Hulfeld: mit dem zeit/räumlichen Fokus auf Solothurn, aber auch darüber hinausgehend, ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Inszenierung und Vorahmung dieses geforderten ‚Authentischen‘ ausgerechnet Sache der neu gebildeten, programmatisch der Nachahmung verpflichteten, Nische Kunsttheater wurde.²³⁶ Der Bereich des Scheins sollte durch seine (ideelle) Sanktionierung im „Lebenstheater“ und ‚Verpflanzung‘ in das Theater („Kunsttheater“) begrenzt, aufgeräumt, instrumentalisiert, gerahmt und markiert werden.

Sein und Schein müssen deshalb gegenübergestellt werden, weil das Sein nie fehlerhaft sein darf: alle Ungereimtheiten in der Welt werden dem Schein angelastet, während das „echte“ Sein als Quelle von Wahrheit, Moral und Hoffnung intakt bleibt.²³⁷

Die anfängliche Struktureinheit „Maske/Persona“ wird zerteilt, neu bewertet und normiert, als die aus dem Dualismus von „res cogitans“ und „res extensa“ hergeleitete Normierung von ‚Person‘ als Identität bzw. ‚Charakter‘ des Individuums vorherrschend wird.²³⁸ Forderungen eines „Kunsttheaters“ als Sittenschule, moralische Anstalt etc., verbunden mit reglementiertem ‚Schauspiel‘ und reglementierter Form führten auch dazu, dass durch die Fixierung auf einen Endzweck dem „Theaterspiel“ kein Raum mehr gegeben wurde. Während ‚Schauspieler‘ soziale Aufwertung erfuhren, wurden „[...] Komödianten, die sich weder Einheit der Form noch Eindeutigkeit der Absicht auf die Fahnen schreiben konnten, ohne ihre Kunst zu verleugnen“²³⁹, ausgegrenzt.

Das Denkmuster dieses gesellschaftspolitisch bzw. moralisch zweckgerichteten, aufklärerischen „Kunsttheaters“ lässt sich allerdings nicht auf das 18. Jahrhundert begrenzen, auch gegenwärtig sind ganz ähnliche Proklamationen bemerkbar.²⁴⁰

Neben den politischen und sozialen Errungenschaften resultieren aus der Aufklärung einige kulturhistorische Merkwürdigkeiten, die sich bis anhin gegen Denkmuster postmoderner Philosophie oder gegen die naturwissenschaftliche

²³⁶ Vgl. Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000. S. 552.

²³⁷ Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg: Meiner, 2002. S. 345; zitiert in: Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000. S. 556.

²³⁸ Vgl. Baumbach, Gerda: „Vorwort“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Hrsg. von Gerda Baumbach unter Mitarb. von Martina Hädge. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 2002. S. XI.

²³⁹ Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000. S. 559.

²⁴⁰ Beispielsweise in „Schaubühne am Lehniner Platz: Zeitgenössisches Theater für Tanz und Schauspiel. Die erste Spielzeit 2000.“ (Programmheft), vgl. ebd. S. 563f.

Erforschung persönlicher Identität resistent zeigten: der Eigentlichkeitswahn und das damit verbundene neurotische Verhältnis zu «Äusserlichkeiten».²⁴¹

Dieses „neurotische Verhältnis“ zum Äußerlichen, zum Schein, zum (bloßen) Spiel als Gegenpol zum ‚eigentlichen Sein‘ wird auch in den nun folgenden BEI-SPIELEN thematisiert – und von den ‚Pollesch-Masken‘ in ihr (Theater)Spiel als Material und Reibungsfläche integriert.

KOMÖDIANT & BETRÜGER

Das im Anschluss beschriebene BEI-SPIEL ist ca. eine halbe Stunde nach Beginn der Aufführung von *Das purpurne Muttermal* situiert. Zuvor sind diverse sprachliche Motive bereits aufgekommen – darunter das sehr präsente Kontingenzproblem und das ‚Spielen in der Wirklichkeit‘ –, es wurden auf der ‚Vorderbühne‘ ‚Mutterbriefe‘ vorgetragen und auf der ‚Hinterbühne‘ Theaterkulisse bzw. Filmset behauptet. Die folgende Passage spielt sich auf der ‚Hinterbühne‘, am Locus ‚Couch‘, ab. Unmittelbar beteiligt sind S, C und M, die dicht neben- und hintereinander auf der Couch sitzen bzw. liegen. In den stets uneindeutigen Identitätsbehauptungen und Konstellationen wurden zuvor S (unter anderem) als „Hans Moser“, M (unter anderem) als dessen/deren ‚Ehemann‘ und C (unter anderem) als „Hans Mosers“ Zweitbesetzung und Liebhaber/in markiert – es ist ein ‚ménage à (au moins) trois‘:

BEI-SPIEL: „*Ich liebe dich. –Du spielst so schön.*“

[...] M: (berührt S beim Sprechen über „Hans Moser“ S am Arm, wie um auf „Hans Moser“ zu deuten, und beginnt in einem Singsang zu sprechen, zwischen S und C hin- und her blickend) Hans Moser hat mich betrogen. Natürlich fallen manchmal Sätze, die meine kleine Welt, meine kleine obsessive Welt zerstören. (S hört mit neutralem Gesichtsausdruck zu, legt sich dicht neben M ausgestreckt auf der Couch auf den Rücken, M legt eine Hand auf S' Bauch, während C am Kopfende M und S zugewandt lehnt und S nebenbei wie automatisch am Kopf streichelt) Weil jetzt all jene mein Leben in der Hand haben, die ihn sehen und von ihm erzählen. (mit gehobener Stimme, emotionaler – bis zum Ende des BEI-SPIELS – und mit mehr Pausen und Betonungen, lauter werdender Stimme, sich manchmal verhaspelnd, und mit vielen unterstreichenden bzw. fragenden Gesten der Hände) Warum kann das sein, dass der das alles mitgenommen hat, ohne Interesse, nur mit dem Interesse an dieser Komödie, die er (M deutet mit der Hand auf S; S und C weiterhin mit neutraler Mimik zuhörend) mir vorgespielt hat. Und warum ist das nicht ein schönes Interesse, das der hat, warum gefällt mir das

²⁴¹ Ebd. S. 566.

nicht, diese Komödie, die er mir vorgestellt hat. Und alles nur deshalb, weil sie sich nicht als Schein zu erkennen gibt. Ist das der Grund, dass alles ausgelöscht wird, nur diese eine Sache, dass wir immerzu sagen müssen, dass wir spielen! Das könnte alles wahr sein, und du könntest mich nur zum Besten halten, warum ist mir das eine alles und das andere nichts. Warum lassen wir unsere Leben vergiften von Vorstellungen von Wahrheit. Er steht vor mir und sagt: (*betont, mit wechselndem Tonfall zwischen direkter und indirekter Rede*) Ich liebe dich. Und ich sage: Du spielst so schön?? Wie soll das gehen? Wir würden beide schlagartig schlechte Laune kriegen. Wir können das Spiel nicht leben, wir sind nicht so konstruiert, jedenfalls nicht mit den Geschichten, die wir bewohnen müssen. (*zu C gewandt*) Hat jemand eine Aspirin für mich? [...]²⁴²

Was hier im ersten Moment und in der Perspektive der „Reinigungsarbeit“ ‚komisch‘ wirken mag, sind die Akteure des narrativen Rahmens dieser Passage: im Sprechtext wird das „europäische Wahrheitsdenken“ in seinen Konsequenzen verhandelt – und zwar beziehen sich diese Konsequenzen auf eine – im „narrativen Sumpf“ verhaftete – private Liebesgeschichte. Deren Protagonisten sind hier der betrogene ‚Ehemann von Hans Moser‘ (diese Markierung trägt der/die ‚materiell-semiotisch‘ männlich codierte *M*), und „Hans Moser“ (beizeiten Markierung des/der doppelt weiblich codierten *S*) als Besprochene/r, der/die/das (?) eine Affäre mit einem Schimpansen (*C*) hat. „Hans Moser“ befindet sich während der Sprechtextpassage unmittelbar neben ihrem/seinem Ehemann, und doch ist es ein Sprechen über ‚ihn‘.

Das ‚Wahre‘, das ‚Scheinbare‘ und das Problem ihrer Unterscheidung und Auswirkungen sind hier auf einer Spielebene in eine trivialdramaturgische bzw. melodramatische Form eingepasst. Das Narrativ der romantischen Liebe funktioniert (ideologisch) nach demselben Entweder/Oder-Ordnungsschema wie die Verfassung der Moderne: während wohl phänotypisch zahlreiche Mischformen existieren, bewirkt die – auch moralische – „Reinigungsarbeit“ die Bedingung dieses Narrativs in absoluter ‚Wahrheit‘. Wenn Emotionen und das Verhalten gegenüber dem ‚Partner‘ in der Beziehung nicht absolut ‚authentisch‘ sind, sondern womöglich ‚gespielt‘, so ist diese vorgefertigte Hülse von Geschichte nicht mehr ‚bewohnbar‘. Die amoralische Erzählung einer Kombination von Liebe und Betrug, von ‚Sein‘ und ‚Schein‘ wäre eine „andere Geschichte“: in diesem differenten narrativen Rahmen

²⁴² Sprechtext zitiert nach: Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 79f.

wäre auch auf die Aussage „Ich liebe dich“ die Antwort – oder eher Riposte - „Du spielst so schön!“ möglich. Es wäre allerdings eine Geschichte nach den Regeln von Masken: alles kann so, aber zugleich auch ganz anders sein. Masken können das Spiel und dessen Kontingenz bewohnen, die isolierten, individuierten, identifizierten, authentifizierten ‚Subjekte‘ der Verfassung der Moderne allerdings nicht.

Im moralisch gewerteten Geschichts-Dispositiv romantischer Liebe müssen die Intentionen der Akteure explizit gemacht werden: die Markierung des Spiels ist unabdingbar²⁴³, ein ‚Geständnis‘ des Mehr-Scheinens-als-Seins. In Frageform wird hier die mögliche formale Ununterscheidbarkeit von ‚wahrhaftem Handeln‘ und ‚falschem Spiel‘ verhandelt und eine klare Markierung des (theatralen) ‚Als-ob-Modus‘ gefordert – was seine Entsprechung im historischen wie mutmaßlich auch gegenwärtigen Eindämmen von „Lebenstheater“ und die Kanalisierung des ‚Scheins‘ in gerahmten, markierten Formen von „Kunsttheater“ findet.

In der Analogsetzung von Interesselosigkeit, Komödie, Betrug, Spiel, Schein und „Nichts“ als Gegenpole zu Interesse, Wahrheit und „Alles“ ist neben der Normalität von Dichotomie bzw. dialektischer Setzung auch der Diskurs um die Abwertung des Komödiantischen enthalten. Dieser wird in der Alltagssprache durch die Verquickung von ‚Betrug‘, ‚Spiel‘ und ‚Komödie‘ noch immer transportiert.

ICH HABE KEIN KONTINGENZPROBLEM!

Das folgende BEI-SPIEL ist eine Passage, die nur wenige Minuten nach Aufführungsbeginn zu sehen ist. Zuvor hat sich die Bühnenaktion primär auf die ‚Vorderbühne‘ unter der Handlungseinheit des ersten ‚Mutterbriefs‘ und die in diesem Kontext kurz verbalisierten Motive der Kontingenz und Konversation beschränkt. Kurz nachdem S die ‚Vorderbühne‘ verlassen hat, und C nach einem Aufenthalt im ‚Zuschauerraum‘ seit Beginn der Aufführung (als ‚Zuspätkommer‘) auf die ‚Hinterbühne‘ gelangt, verbleibt auf der ‚Vorderbühne‘ nur noch M. Alle anderen Akteure sind nur zeitweise im Bildausschnitt auf der Projektionsfläche zu sehen. Auf der ‚Hinterbühne‘ verfolgt die Kamera in ständiger Bewegung C in der allgemeinen Dynamik der sich zwischen verschiedenen Loki und technischer Ausrüstung bewegendem Akteure. Im geschäftigen Agieren mit- und nebeneinander wird durch St der baldige Beginn einer Filmaufnahme mit „Hans Moser“ angekündigt.

²⁴³ Wie es im folgenden Bei-Spiel durch den Gebrauch einer „Kamera“ gewährleistet werden soll.

BEI-SPIEL: „Ich will auch in der Wirklichkeit spielen!“

[...] St: *(laut und deutlich aus dem ‚Off‘, während sich kurz S im Bildausschnitt befindet, vor dem Garderobenspiegel sitzend, während Sa mit S's Haaren und Hut beschäftigt ist)*... alle auf Position ... einrichten für Herrn Moser ... C: *(mit dem Gesicht sehr nah an der Kamera und direkt hinein blickend, während im Hintergrund verschiedene Akteure in hektischem Vorbereiten begriffen sind und S hinter Cs Schulter zur Kamera blickt; C spricht in konstanter Lautstärke, mit wenigen Betonungen und ernstem Tonfall; Cs Mimik beschränkt sich auf einen neutral-ernsthaften Gesichtsausdruck, mit wenigen Momenten erhobener Augenbrauen)* 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 irgendwas 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! H: *(von der Seite kommend, C am Arm nehmend und nach links wegziehend)* Sind Sie nicht der Deutsche Schäferhund von Miss Desmond? C: *(dementierend aus dem ‚Off‘, während der Bildausschnitt im Hintergrund S und D bei einem Flügel sitzend zeigt)* Nein, bin ich nicht. S: *(nun aus geringerer Entfernung im Bildausschnitt zu sehen, während St S mit einem Puderpinsel bearbeitet; mit sehr hoher, spitzer, heiserer, lauter Stimme sprechend und dazu mit beiden Händen fahrige Gesten vollführend)* Wenn Sigourney Weaver, eine Millionärin und Schauspielerin, sich im Schnee rumwälzt und eine Autistin spielt, dann gibt die Kamera ihr Spiel immer als Schein zu erkennen. Aber wenn jemand, nach Millionen von Vorsprechen, immer noch keine Kamera findet, die das Leben als Schein zu erkennen gibt, was macht der dann? Dieses prekäre Leben? Wälzt der sich dann auch im Schnee rum, auf der Suche nach Anerkennung, oder macht das was ganz anderes? Spielt das in der Wirklichkeit? Und was soll es auch sonst machen? C: *(reckt den Kopf von links her wieder in den Bildausschnitt, spricht mit ernstem Gesichtsausdruck und ernstem Tonfalls)* Ihr Leben ist so tot. So unerfüllt. Es ist nur ein Spiel! Und ich muss in der Wirklichkeit spielen ... *(C zögert einen Augenblick, starrt wortlos in die Kamera)* Moment mal ... S: *(drängt sich rechts neben C in den Bildausschnitt, spricht in genervtem, monotonem Tonfall)* Schatz, geh bitte aus dem Bild, das hier ist ernst, wir sind bei der Arbeit. C: *(ausweichend, entschuldigend)* Ach so. Wo ist dein Mann? S: *(im Bildausschnitt links im Profil, gegenüber von C zu sehen, während in der Mitte im Hintergrund H mit einer Kaffeekanne hantiert, in strengem Tonfall)* Er steht auf der Bühne, wo soll er denn sonst sein? Warst du wirklich im Zuschauerraum? Du musst mir da jetzt wirklich die Wahrheit sagen! C: *(blickt zurück in die Kamera, ernsthaft, mit rhythmischen Betonungen auf „Wahrheitsdenken“, „Kontingenzproblem“ und „Spiel“)* Sie hat recht. Wenn wir nur noch so tun als ob, dann hat das europäische Wahrheitsdenken ein

Kontingenzproblem, dass alles auch nur ein Spiel sein kann. S: (*während Sa Kostümteile an S festbindet, C blickt S an, und S spricht zu C gewandt*) Ich muss mich doch an was halten können. Das ist mir sonst alles zu komplex. C: (*blickt zurück in die Kamera und dann wieder zu S, in erstem Tonfall und mit hochgezogener Stirn*) Diese Unwahrscheinlichkeit gelingender Kommunikation. Aber du weißt doch, ich muss dich immer im Ungewissen lassen. S: (*sich abwendend, mit enttäuscht-desinteressiertem Tonfall*) Ja, ich weiß. [...] ²⁴⁴

Dieser Kommentar ‚mitten aus dem Geschehen‘ frontal in die Kamera, teils mit den Formen von Dialog und dem Aneinander-vorbei-Sprechen spielend, kann als Paradebeispiel für die erwähnte „Unwahrscheinlichkeit gelingender Kommunikation“ gesehen werden – wenn das Gelingen von Kommunikation an einem Endzweck orientiert ist, d.h. inhaltlich an einer Stringenz im Austausch von Argumenten und formal an einem Aufbau von These, Antithese und schließlich Synthese.

Hier stellt sich die Frage: ‚Wer spricht?‘ Diederich Diederichsen sieht als Äußerer dieser Sprechtext-Gemenge in Pollesch-Produktionen „[...] oft überhaupt kein Kollektiv aus Personen, sondern aus Stimmen, die oft nur einer empirischen Person gehören.“²⁴⁵ Dies entspräche wieder dem Etikett der „polyphonen Monologe“, einer womöglich willkürlichen Verteilung (heterogener!) Textmasse auf verschiedene Sprecher. Diederichsen summiert – da er hier kein Kollektiv an Personen erkennen kann – die Stimmen zu einer „empirischen Person“. Wenn die einzelnen Sprecher keine ‚Personen‘ bzw. ‚Figuren‘ sind, so muss doch zumindest eine abstrakte, nicht anwesende, gedanklich konstruierte, personale Einheit ‚dahinter stehen‘. So sehr Diederichsen versucht, dem Theater von René Pollesch unter anderen Bedingungen zu begegnen, ist doch die Suche nach Einheit, nach einem ‚sprechenden Subjekt‘ – dieser Prämisse der Moderne –, in seiner Argumentation enthalten.

Die Alternative zu ‚kein Kollektiv aus Personen‘ muss nicht zwangsläufig ein ‚Kollektiv aus Stimmen einer empirischen Person‘ sein. Die Worte äußernden ‚Objekte‘ müssen keinem übergeordneten sprechenden Subjekt gehorchen bzw. die Akteure müssen keine Puppen (‚dummies‘) eines einzelnen Bauchredners sein. Es wäre auch denkbar, dass hier Masken aus einer „anderen Welt“ sprechen, die mit

²⁴⁴ Sprechtext zitiert nach: Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 66f.

²⁴⁵ Diederichsen, Diederich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan [Hg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 108.

dem einschränkenden Begriff ‚Person‘/Einheit nichts anzufangen wissen, und dennoch nicht bloße Sprachrohre eines ‚Über-Ichs‘ sind. Deren ‚Kommunikation‘ ist zweckfrei und eigensinnig, ihre ‚Inhalte‘ heterogen und die ‚Form‘ tendenziell homogen.

Unabhängig von der Frage nach dem/den Sprecher/n und der potentiellen Vereinzelung werden im BEI-SPIEL „*Ich will auch in der Wirklichkeit spielen!*“ das ‚Kontingenzproblem‘ und ‚europäisches Wahrheitsdenken‘ problematisiert:

C „will in der Wirklichkeit spielen“, doch der ‚Als-ob-Modus‘ wird sanktioniert durch Starren und Misstrauen. Das Ungewisse ist eben der unentschiedene bzw. unentscheidbare Filter, unter dem Cs Verhalten rezipiert werden soll: ist es nur Spiel oder aber authentisches Handeln? Diese Frage ist auch die nach der Legitimität (bzw. deren Bedingungen) von „Lebenstheater“: das „Spiel in der Wirklichkeit“ im Sinne von theatralen Formen des unmarkierten Behauptens und des ‚Als-ob‘ im alltäglichen Leben ist eines, das Ordnungen von Sein und Schein stört und die Verunsicherung des Kontingenten aufbringt. Was historisch betrachtet zur Domestizierung des „Lebenstheaters“ betrieben wurde – die Einnischung und Markierung des ‚Scheins‘ im „Kunsttheater“ – findet in unserem BEI-SPIEL eine Entsprechung, die durch ihre Verknappung und Fixierung auf einen Gegenstand den Diskurs über die Unterscheidbarkeit von Sein und Schein zu einer Bagatelle herunter bricht: benötigt wird als ‚Anti-Kontingenzmittel‘ einzig eine Kamera.

Wenn die Präsenz einer Kamera – ein Quasi-Objekt, das den betroffenen Akteur zum Attribut macht – allein über Sein oder Schein einer Handlung entscheidet, dann weil die Unterscheidung für einen Dritten letztendlich nicht anderweitig als über Rahmung bzw. Markierung geschehen kann, da nach alternativen Differenzierungskategorien wie ‚Intentionalität‘ oder ‚Belegbarkeit‘ (womit?), schlichtweg keine Eindeutigkeit festgestellt werden kann.

Auffällig ist dabei grundsätzlich, dass nicht etwa nach einer Markierung des ‚Authentischen‘, des ‚Eigentlichen‘, des ‚Seins‘ verlangt wird, sondern stets nach der des Scheins: das ‚Eigentliche‘ bedarf in dieser – modernen – Perspektive keiner Markierung, da es die (unmarkierte) Position des Normalen einnimmt. Von dieser Norm ausgehend wird das Abnorme, das ‚Als-ob‘ als Differenz markiert.

C benutzt „Spiel“ und „Leben“ synonym – beides wird durch die Markierung der Kamera „als Schein“ zu erkennen gegeben. Die Nicht-Differenzierung eines behauptbaren und eines belegbaren Lebens (bzw. Handelns) ist nicht überraschend, wenn die ‚Pollesch-Masken‘ als amoderne Akteure, denen das Denken in Dichotomien nicht selbstverständlich ist, gesehen werden. Da C nun aber

in der Welt/Perspektive der modernen Verfassung Station macht, muss der Forderung nach Komplexitätsreduktion irgendwie entsprochen werden – mit dem Wunsch nach einer alles eindeutig machenden Kamera. Wer nicht vor eine Kamera (bzw. in den „Kunsttheater“-Rahmen) gelangen kann, muss „Lebenstheater“ betreiben. Und auch hier (wie im vorangehenden BEI-SPIEL „*Ich liebe dich. -Du spielst so schön.*“) ist die Abwertung und Analogsetzung des (Schau)Spielers mit dem Betrüger, der falsche Tatsachen (ein modernes Oxymoron) behauptet, anstatt sie ‚mit dem Leben zu belegen‘, wiederum thematisiert.

In der modernen Perspektive ist diese (ikonoklastische) Komplexitätsreduktion und Zuordnung eines beobachtbaren Handelns als ‚Sein‘ oder ‚Schein‘ in einer großangelegten „Reinigungsarbeit“ notwendig, und offenbar reagieren Masken, die sich in diesem dichotomischen Gefüge wiederfinden, ebenfalls neurotisch auf das „neurotische Verhältnis“ der Modernen zu Äußerlichkeiten, d.h. ihre tendenzielle Theaterfeindlichkeit und ihren ‚Authentizitätsfetischismus‘.

Während C konstatiert, „ihr“ Leben sei unerfüllt und „nur ein Spiel“, wirft ‚sie‘ (S, und in diesem Moment „Hans Moser“) kontrastierend dazwischen, dass dieses Spiel aber doch „Ernst“ und „Arbeit“ sei. Ob es nun um ‚das Leben‘ oder die Szenerie des Einrichtens für eine Filmaufnahme geht, bleibt ambivalent. Der Unterschied zwischen Authentizität (in Verbindung mit Ernst) und Spiel (in Verbindung mit Unverbindlichkeit) wird also doppelt hinterfragt und kombiniert.

Dies alles geschieht auf der ‚Hinterbühne‘, die in Diederichsens Kontextualisierung des Theaters René Polleschs – das „[...] ein Leben, indem (!) man sich hinter keiner Rolle mehr verschanzen kann, von einer anderen Ordnung des (Bühnen-)Handelns aus [...]“²⁴⁶ beobachtet –, in metaphorischer Verwendung von Bedeutung ist:

Die häufig zitierte Zeile „Wir alle spielen Theater“²⁴⁷ bezieht Diederichsen auf gesellschaftliche Paradigmen des Zeit/Raums der gleichnamigen Publikation, die ein ‚naturegegebenes‘ Selbst und – dem gegenübergestellt – verkleinerte Formen dessen als restriktiv und durch Disziplinierung erzeugte gesellschaftliche „Rollen“ inkludierten. Die möglichst perfekte Einhaltung dieser geforderten „Rollen“ auf der ‚Vorderbühne‘ des beruflichen, öffentlichen Raums sozialer Interaktion fand ihr symmetrisches Pendant auf der ‚Hinterbühne‘ des Privattraums. Zeitgleich entstand eine Theaterform – zunächst als „Performance Art“ – die dieses gesellschaftliche Paradigma des Rollenspiels eben nicht doppelte, sondern ‚Theater ohne Rolle‘ war.

²⁴⁶ Ebd. S. 103.

²⁴⁷ Titel der deutschen Übersetzung einer seit der Ersterscheinung stark rezipierten Publikation: s. Goffman, Erving: *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, 1959.

Dieses ‚Theater ohne Rollen‘ entspricht der Entwicklung einer Forderung nach „Gesellschaft ohne Rolle“ – der ‚Authentizität‘ der „Performance Art“ entspricht die geforderte ‚Authentizität‘ sozialen Verhaltens heute: die neue Anforderung ist die radikaler Selbstverwirklichung und Identifikation des Einzelnen mit dem ‚Job‘ bzw. der Arbeit gebenden Institution. Die „Hinterbühne“ als Rückzugsort ist verloren gegangen.²⁴⁸

Die ‚Hinterbühne‘ ist auch in *Das purpurne Muttermal* – wenngleich dezidiert vorhanden und für die ‚Pollesch-Masken‘ betret- bzw. bespielbar –, kein Rückzugsort der Privatheit oder Eigentlichkeit. Zwischen den dortigen Loki, die an Filmsets erinnern, und dem ‚Theatertheater‘ der ‚Vorderbühne‘ gibt es hinsichtlich einer behaupteten räumlichen Verteilung von „Mehr-Sein-als-Schein“ oder „Mehr-Sein-als-Schein“ keine konsequente sprechtextliche oder körpersprachliche Differenzierung durch die ‚Pollesch-Masken‘. Sie spielen im Kollektiv vor und hinter der trennenden ‚Membran‘ mit der dichotomischen Verfasstheit ‚dieser Welt‘ und ihrer vehementen Forderung nach Wahrhaftigkeit:

Die Stimmen, die sich in Pollesch-Stücken verschiedene Körper für oft ein und dasselbe Anliegen suchen, beklagen ihre verlorene Maske, ihre erzwungene Authentizität. Unter dem Druck diversifizieren sie sich, spuken, sprechen nur noch in abgespaltenen Partikularjargons – aber sie können dem Fluch der Authentizität nicht entrinnen.²⁴⁹

Authentizität als Fluch trifft die ‚Pollesch-Masken‘, die wir allerdings hier nicht auf ein Da-sein als Stimmen und (Wirts-)Körper eines abwesenden summarischen Subjekts beschränkt sehen wollen. Es ist der Fluch der unmarkierten Normposition des ‚Seins‘ im Diesseits der ‚modernen Verfassung‘, der die Theaterspieler in *Das purpurne Muttermal* immer wieder einholt – und sie ihre Gegenforderung, das ‚Spielen in der Wirklichkeit‘ und ein Verständnis gleichgesetzten Spiels und Lebens explizit machen lässt.

Ich möchte den von Diederichsen im oberen Zitat erwähnten Zusammenhang weniger als ein (vergebliches) Ankämpfen der ‚Pollesch-Masken‘ gegen einen (bedauernswerten) Verlust von Rolle bzw. ‚Maske‘ unter dem (fatalistischen) Fluch der Authentizität verstehen, sondern vielmehr als spielerisches und unernstes Hadern dieser amodernen Akteure mit den ‚vor Ort‘, in der Moderne, aufgefundenen – in ihrer Perspektive irritierenden, aber eben auch ihre Neugier weckenden –

²⁴⁸ Vgl. Diederichsen, Diederich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch.“, in: Tigges, Stefan [Hg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 101f.

²⁴⁹ Ebd. S. 104.

Kuriositäten der Reinigungsambitionen und Komplexitätsreduktionsmodi der modernen Verfassung.

DAS SEIN TRÜGT

Das nun folgende BEI-SPIEL (das in den letzten ca. zehn Minuten der Aufführung beginnt) hat formale Elemente eines Filmsets, wie sie in *Das purpurne Muttermal* zuvor auf der ‚Hinterbühne‘ situiert waren – nun spielt sich dieser ‚Dreh‘ allerdings erstmals auf der ‚Vorderbühne‘ ab, auf der sich zunächst die Souffleuse (konsequent ganz links auf der Couch sitzend), *M*, *C* und *D* befinden. Die verbal und zum Teil in Aktion angedeutete ‚Vorgeschichte‘ bzw. ‚Filmszene‘ dieser Passage ist die eines Polizeihundes (*S*), der von *D* Valium bekommen hat, damit er ‚die Liegestühle nicht anknabbert‘, was von *M* als Vorgehen scharf kritisiert wird, da der Hund nun vermutlich tot ist (*M*: „Keiner betäubt seinen Hund, damit er ihm nicht die Möbel anknabbert. Ich hoffe, du hast eine bessere Erklärung dafür, wenn ich wieder zurück bin.“²⁵⁰). *M* geht auf die ‚Hinterbühne‘ ab – und nun muss der narkotisierte (auf der ‚Vorderbühne‘ abwesende, zuvor in den ‚Kamin‘ gelegte) Hund dringend und heimlich von *C* (rechts auf einem Sessel sitzend) und *D* (schräg hinter diesem Sessel stehend, das rechte Bein vornüber geschlagen und neben dem linken Fuß mit der Schuhspitze abgestützt) entsorgt werden, während *H* („Regisseur“) immer wieder von der ‚Hinterbühne‘ aus durch die Tür am linken Rand auf die ‚Vorderbühne‘ stürmt und Anweisungen gibt. Die Projektionsfläche zeigt währenddessen *M* auf der ‚Hinterbühne‘ an einer Tür auf sein Auftritts-Stichwort wartend. *C* und *D* befinden sich auf der rechten Seite der ‚Vorderbühne‘; in unmittelbarer Nähe befinden sich zwei, in Größe und Form annähernd identische, praktikable Türen (mit Türklinken). Deren Differenz besteht in der verschiedenartig bedruckten Folie, die die Türflächen bildet: im Fall der im BEI-SPIEL ‚richtigen‘ Tür am rechten Rand der ‚Membran‘ ist es das (fotographische oder fotorealistische) Bild einer gelblich-rosa-pastellfarbenen Holztür. Die ‚falsche‘ Tür befindet sich unmittelbar links daneben, mit dem Bild eines ebenso gefärbten Holzbücherschranks mit Glasvitrine und mehreren mit Büchern gefüllten Regalböden bedruckt, und ebenso mit einer Türklinke versehen; diese ‚falsche‘ Tür lässt sich, wie auch die ‚richtige‘ Tür, in Richtung des ‚Vorderbühnenraums‘ öffnen.

²⁵⁰ Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 112.

BEI-SPIEL: „Das ist ein Bücherschrank, und das ist eine Tür“

[...] M: [...] (zu D, in erbostem Tonfall) Ich hoffe, du hast eine bessere Erklärung dafür, wenn ich wieder zurück bin. (M geht rasch durch die Tür ganz links in der ‚Membran‘ ab; im Moment, in dem die Tür sich schließt, stoßen C und D ein dumpfes Stöhnen aus) D: (geht hinter dem Sessel vorbei einige schnelle Schritte in Richtung Kamin, dabei laut und schnell sprechend) Wir müssen den Hund loswerden. C: (springt vom Sessel auf, wendet sich um, ergreift die Türklinke des ‚Bücherschranks‘, und ruft) Wir müssen hier rein. (C öffnet die ‚falsche‘ Tür und schreit sofort darauf auf) H: (reißt nun die Tür zur ‚Vorderbühne‘ auf, bewegt sich nur einige Schritte in den Raum hinein und ruft dabei sehr laut und bestimmt zur rechten Seite der ‚Vorderbühne‘ hinüber) Und Cut! (C verharrt neben dem ‚Bücherschrank‘, durch den nun M von der ‚Hinterbühne‘ aus wieder auftritt und sich wie zuvor in der Mitte der ‚Vorderbühne‘ positioniert; D kratzt sich wie ratlos am Kopf und begibt sich wieder in seine Ausgangsposition schräg hinter dem Sessel) C: (zeigt auf die ‚falsche‘ Tür, begibt sich dann zurück zum Sessel und setzt sich; schnell sprechend, in entschuldigendem, dann bagatellisierenden Tonfall, mit unterstreichenden Gesten des Beschwichtigens mit beiden parallel bewegten Armen) Es war die falsche Tür. Also es ist nicht die, sondern die Tür! Ich kann das. Ich kann das. Ich habs gleich. Also es ist nicht die, sondern die Tür. (C zeigt demonstrativ mit beiden Händen und ausgestreckten Armen auf die ‚richtige‘ Tür) H: (in gehetztem, aufgebrachtem Ton, hektisch mit beiden Händen kleine schnelle Ruderbewegungen vor dem Körper machend) So, jetzt aber mal richtig jetzt! Wir drehen gleich! Kamera läuft! Und bitte! (D stellt sich exakt wie zuvor schräg hinter den Sessel und schlägt mit einem Knall die Schuhspitze auf den Boden) M: (in gereiztem, drohendem Tonfall, D fixierend) Ich hoffe, dir fällt was Besseres ein, wenn ich wieder zurück bin. (M geht durch die Tür am linken Rand auf die ‚Hinterbühne‘ ab und ist in der Projektion zu sehen; C und D stöhnen auf) D: (bewegt sich schnell in Richtung Kamin) Wir müssen den Hund loswerden. C: (springt vom Sessel auf, wendet sich um mit dem Rücken zum Publikum, beugt sich nach vorne und blickt kurz zwischen der ‚falschen‘ und der ‚richtigen‘ Tür hin und her, ergreift dann die Klinke der ‚falschen‘ Tür) Wir müssen hier rein! (C öffnet wieder rasch die ‚falsche‘ Tür, winkt dann sofort ab, greift sich an den Kopf und wendet sich zu H und D um; D tritt auf der Stelle, blickt zum Boden) H: (stürmt erneut durch die Tür am linken Rand auf die ‚Vorderbühne‘ und spricht in rabiatem Tonfall, mit beiden Händen wild gestikulierend schnellen Schrittes auf die rechte Seite der ‚Vorderbühne‘ hinüber) Und Cut! Das hier ist ein Bücherschrank (H betont das Wort ‚Bücherschrank‘ und bedeutet mit raumgreifenden Gesten, sich hinauf streckend und hinunter beugend, die Umrisse der ‚falschen‘ Tür) und das hier ist eine Tür. (betont sprachlich stark gedehnt das Wort „Tür“ und bedeutet nun großräumig mit dem Armen die Umrisse der ‚richtigen‘ Tür, während C wie verschämt auf den Boden blickt und die Hände knetet; H wendet sich wieder zur ‚falschen‘ Tür um und doziert, „Bücher“ betonend) Hier sind lauter Bücher (H imitiert pantomimisch das schnelle Durchblättern eines Buches mit den Händen und macht dazu mit Zunge und Lippen einen Laut, der wie ein Flattern klingt) und hier ist nichts. (H reißt ostentativ die ‚richtige‘ Tür weit auf und wedelt mit den Armen in Richtung des Durchgangs; mit ungeduldiger,

gepresster Stimme zu C) Da musst du durch. C: (*wie eingeschüchtert*) Ja, ich verstehe. H: (*mahnend*) Und bleib auf deiner Markierung (*H trappelt mit den Füßen heftig auf der ‚markierten‘ Stelle und stürmt dann gestikulierend durch die Tür am linken Rand der ‚Vorderbühne‘ auf die ‚Hinterbühne‘, ruft laut mit heiserer Stimme*) ... Kamera läuft, Ton läuft, und bitte. (*D begibt sich in Position schräg hinter dem Sessel, schlägt beim Überschlagen der Beine wieder die Schuhspitze laut auf den Boden; C hält sich eine Hand vor den Mund, zögert beim Hinsetzen und wird dann von D's Hand an der Schulter in die Sitzposition gedrückt*) M: (*mit ruhiger, etwas abwesend klingender Stimme*) Ich hoffe, dir fällt was Besseres ein, wenn ich wieder zurück bin. (*M geht ab; als die Tür zufällt stöhnen C und D auf*) D: (*bewegt sich schnell hinter dem Sessel vorbei zum Kamin, wendet sich dann zu C um*) Wir müssen den Hund loswerden. C: (*springt vom Sessel auf und ruft*) Wir müssen hier rein! (*C wendet sich mit dem Rücken zum Publikum zur ‚Membran‘ um, starrt kurz die ‚richtige‘ Tür an, stöhnt dumpf auf, zögert und verharrt in nach vorne gebeugter Haltung mit dem Blick zur ‚falschen‘ Tür, stöhnt wieder auf, blickt zurück zur ‚richtigen‘ Tür; steht wie in Starthaltung statisch und gebeugt da, dann strecken sich beide Arme wie vom restlichen Körper abgekoppelt aus – der rechte zur ‚richtigen‘, der linke zur ‚falschen‘ Tür; die Hände zittern stark, die Finger sind ausgestreckt und gespreizt; C's Füße folgen dieser Dynamik in zwei Richtungen nur schwerfällig; währenddessen steht D stumm daneben und setzt sich dann, C den Rücken zuwendend, auf den Sessel; C stöhnt immer wieder tief auf, sich permanent umorientierend, mit weit nach vorne ausgestreckten Armen, und zögert; schließlich greift C ganz plötzlich nach der Klinke der ‚falschen‘ Tür, reißt diese auf und kreischt fast gleichzeitig laut auf*) H: (*betritt energisch die ‚Vorderbühne‘ durch die Tür auf der linken Seite und bleibt dort stehen; mit lauter Stimme*) Und Cut! C: (*eine Hand vor dem Gesicht; wie zu sich selbst sprechend, ruhig und resigniert eine Lektion wiederholend, die ‚falsche‘ und die ‚richtige‘ Tür mit steifen Gesten bedeutend*) Ich weiß, das hier ist ein Bücherschrank und das hier ist eine Tür. Hier sind lauter Bücher und hier ist nichts. Da muss ich durch. H: (*mit energieloser, fast weinerlicher, leiernder Stimme und schlaffen Gesten*) Jetzt bitte mehr Leben! Die Dame mit dem Hündchen mehr Bewegung! Kamera läuft, Ton läuft, und bitte. (*H geht ab auf die ‚Hinterbühne‘, C setzt sich wieder, D positioniert sich schräg hinter dem Sessel mit ostentativem Knallen der Schuhspitze und weniger aufrechter Haltung als zuvor*) M: (*mit ruhiger, leiernder Stimme*) Ich hoffe, dir fällt etwas Besseres ein, wenn ich wieder zurück bin. (*M geht durch die Tür auf der linken Seite der ‚Vorderbühne‘ ab; C und D stöhnen/schreien auf*) D: (*den Oberkörper nach vorne zu C hinunter gebeugt, mit einer ausgestreckten Hand und in der Position verharrend, mit gepresster Stimme*) Wir müssen den Hund loswerden. (*C sitzt nach vorne gebeugt wie sprungbereit im Sessel, der Brustkorb bewegt sich stark, doch nur halb gehustete Laute sind zu hören; C und D sind für mehrere Sekunden in dieser Position erstarrt, dann plötzlich erhebt sich C ruckartig und steigt in wenigen schnellen Schritten durch die Fensteröffnung links neben der ‚falschen‘ Tür zur ‚Hinterbühne‘, ohne sich noch einmal umzudrehen*) [...] ²⁵¹

²⁵¹ Sprechtext zitiert nach: ebd., S. 112ff.

Dreimal durch die ‚falsche Tür‘ und einmal „par la fenêtre“²⁵² lautet das vorläufige Ergebnis dieser Versuchsanordnung mit Maske, „Tür“ und „Bücherschrank“. Was hier die angedeutete bzw. behauptete Form der Wiederholung von ‚Takes‘ im Rahmen einer Filmproduktion hat, entspricht dem Versuch, eine ‚unordentliche‘ Maske des Theaterspiels zu zähmen:

Mit großen Gesten und großer Mimik, Verzögerungsmomenten, die an ‚Schreckstarre‘ denken lassen, und plötzlichen Bewegungseinsätzen, die Assoziation zu einem ‚Fluchttierverhalten‘ zulassen, vollzieht sich hier ein – allerdings misslingendes – Gehorsamkeitstraining im ‚modernen Diesseits‘ für ‚Pollesch-Masken‘ mit Migrationshintergrund. C, „die Dame mit dem Hündchen“²⁵³, scheitert in dieser Handlungseinheit immer wieder an einer mutmaßlich simplen Aufgabenstellung. Nach dem Satz „Wir müssen hier rein“ soll C schnell die ‚richtige‘ Tür öffnen. Da nun aber zwei Türen gleichermaßen erreichbar sind, und beide praktikabel sind, also den Zweck einer Tür als Durchgangsmittel in einen anderen Raum erfüllen, fällt C die Unterscheidung bzw. Entscheidung für die ‚richtige‘ sichtlich schwer.

Die Komik dieser Passage liegt wohl in der Wiederholung des geplanten Ablaufs und seines Scheiterns, die Variationen – vor allem im ‚Timing‘ und Cs Mimik und Körpersprache betreffend – mit sich bringt.²⁵⁴

Jedoch liegt hier die Pointe nicht unbedingt im wiederholten Hervorheben der Dummheit bzw. Unfähigkeit eines Akteurs, die für jeden Zuschauer im Publikum als klare und problemlos zu befolgende Handlungsanweisung (des „Regisseurs“ H) auszuführen. Die Bedingungen sind für dieses „Theaterspiel“ andere: sowohl „Regisseur“ als auch C korrigieren und explizieren sprachlich die begangenen ‚Fehler‘ in den Pausen zwischen den Wiederholungen, und C agiert in der Entscheidungssituation, die immer weiter zeitlich gedehnt wird, im Gestus zunehmender Nervosität und Verunsicherung bis hin zu beginnendem Kontrollverlust über Gliedmaßen.

²⁵² Titel eines Vaudeville von Georges Feydeau (1882) (dt. Titel: *Durchs Fenster*), der wiederum in den Titel der zeitnah mit *Das purpurne Muttermal* entstandenen Pollesch-Produktion *L'affaire Martin! Occupe-toi de Sophie! Par la fenêtre, Caroline! Le mariage de Spengler. Christine est en avance*. (Volksbühne Berlin, Premiere: 11.10.2006) integriert wurde.

²⁵³ Ein Verweis auf Anton P. Tschechows Erzählung *Die Dame mit dem Hündchen* (russ. *Дама с собачкой*) aus dem Jahr 1899.

²⁵⁴ Zur Komik der Wiederholung durch den Eindruck mechanischer Abläufe s. Bergson, Henri: *Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses universitaires de France, 1900 [1940], S. 24ff. Laut Bergson wird hinter jeglicher Wiederholung eine Mechanik vermutet, da „das Leben“ prinzipiell wiederholungslos sei.

Wie kann diese Schwierigkeit des Befolgens einer simplen Handlungsanweisung erklärt werden? Wenn für C die Voraussetzung a modernen Denkens ohne Dichotomien und getrennter Bereiche von Sein und Schein gilt, so ist dessen Auswirkung inmitten einer auf mehreren, verschränkten Ebenen Sein und Schein trennenden (Gesamt-)Situation eine Kollision bzw. ein Nicht-Greifen von Ordnungsstrategien und Vereinbarungen: für die ‚Pollesch-Maske‘, die keinem Entweder/Oder-Prinzip folgt, ist eben auch die minimal näher stehende Tür (der ‚Bücherschrank‘) eine ‚richtige‘ Tür, da sie ja praktikabel ist. Verfassungsgemäß gesprochen sind beide im Modus des ‚Seins‘ praktikable türförmige Requisiten aus Holzrahmen und Folienbespannung, aber keine ‚authentischen‘ Türen, also im Grunde zwei ‚falsche‘ Türen; im ‚Schein‘-Modus filmischer bzw. theatraler Vereinbarung und Markierung gibt es hingegen eine ‚richtige‘ Tür, die mit dem Abbild einer ‚authentischen‘ Tür bedruckt und verbal als die ‚richtige‘ Tür definiert ist, und eine ‚falsche‘ (bzw. ‚doppelt falsche‘) Tür, die gestalterisch und sprachlich als „Bücherschrank“ markiert ist.

Zwei funktional nicht differente praktikable Requisiten (vom ‚Typus‘ Tür) sind vorhanden. Die behauptete Identität von Tür/„Tür“ und Tür/„Bücherschrank“ lässt sich folgendermaßen verknapen: es gilt $T = T'$ und zugleich $T = B'$. Identitätsprinzipien sind allerdings auch ohne dieses Paradox problematisch:

Das Identitätsprinzip (Aristoteles‘ und Leibnitz‘) beruht auf doppelter Negation: was A ist, kann unter gleichen Bestimmungen nicht gleichzeitig und in derselben Hinsicht Nicht-A sein – Identität ist die Unmöglichkeit, zugleich mit ihrem Gegenteil zu bestehen. Aber dieses Prinzip könnte eine Schleife sein: „Das Identitätsprinzip gilt dann und nur dann, wenn eine Reihe anderer Identitäten beachtet wird: solche der Zeit, der Hinsicht, der Bestimmungen im allgemeinen. Eine seltsame Definition, die das Definierte bereits voraussetzt.“²⁵⁵ Auch die Philosophie der Kausalität sagt lediglich, dass unter gleichen – d.h. identischen –, Umständen dieselben Ursachen dieselben Wirkungen haben. Identität (der Umstände) bleibt Bedingung für Identität. Die Gleichzeitigkeit ist für Aristoteles Minimalvoraussetzung für Identität – oder Widerspruch. Leibnitz kehrt diese Formulierung um und definiert wiederum die Gleichzeitigkeit als Zustand ohne präsenten oder enthaltenen Widerspruch.²⁵⁶ Identität und Widerspruch definieren sich gegenseitig, eine außenstehende Referenz ist nicht gegeben bzw. feststellbar.

²⁵⁵ Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1389). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993. S. 382.

²⁵⁶ Vgl. ebd. S. 382ff.

Die Doppelung und zugleich Widersprüchlichkeit von ‚Sein/Schein‘-Trennungen der modernen Verfassungen und der Filmproduktion bzw. des Kunsttheaters stiftet für die ‚Pollesch-Maske‘ Verwirrung: das gleichermaßen benutzbare, also ‚Richtige‘ oder ‚Echte‘, ist hier das ‚Falsche‘? Das ist für Akteure des „Theaterspiels“ ein Übermaß an zu beachtenden Regeln – und dennoch packt C den Gestus des Verstehen-Wollens und des Bemühens aus: „Ich kann das. Ich kann das. Ich habs gleich.“ Dies könnte erklärend ergänzt werden mit „Ich kann in diesem bizarren dichotomischen Ordnungssystem denken und handeln!“ Doch so wie die Versuchsanordnung dieser Handlungseinheit beendet wird, nämlich mit einer (Über)sprunghandlung durch das Fenster, kann behauptet werden: Nein, ‚Pollesch-Masken‘ (bzw. „Joker aus dem Reich der Mitte“) können oder wollen dieses Korsett des ‚Entweder/Oder‘ nicht erlernen, sie widerstehen als im ‚Diesseits‘ Station machende „compagni nelle miserie“²⁵⁷ den Disziplinierungsversuchen bzw. der Normierung durch Wiederholung²⁵⁸. Stattdessen finden sie aus dieser Entscheidungssituation einen Ausweg, der nicht Teil der vorgesehenen zwei Möglichkeiten war: dieser ‚dritte‘ Weg führt geradewegs durch das Fenster in der ‚Membran‘.²⁵⁹

ZWISCHEN-SPIEL: VON SUBJEKT/OBJEKT-MÄRCHEN & „ANDEREN GESCHICHTEN“

Die aus der Perspektive ‚normalen Verhaltens‘ undisziplinierte, Ebenen vermengende und maßlose Körper/Sprache der ‚Pollesch-Masken‘ und ihr ‚Sein/Schein‘-Dichotomien, wie auch die Abwertung des ‚Spiels‘ boykottierender Eigensinn haben wir nun ansatzweise kennengelernt. Auch wurde bereits die – misstrauische²⁶⁰ oder detektivische²⁶¹ – Frage ‚Wer spricht?‘ aufgeworfen. Diese

²⁵⁷ Hulfeld, Stefan: „Komödiantischer Nihilismus“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 28.

²⁵⁸ Auch der sich permanent durch Übung und Wiederholung generierende „Habitus“ Bourdieus würde hier nicht greifen, s. beispielsweise Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyllischen Gesellschaft*. Übersetzt von Cordula Pialoux und Bernd Schwibs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976, S. 189ff.

²⁵⁹ In diesem Zusammenhang kann auch die im BEI-SPIEL geäußerte Aufforderung („Und bleib auf der Markierung!“) in ihrer Doppeldeutigkeit von Platzierungs-Markierungen in Film- und Kunsttheaterpraxis und Markierungen von Identität (im Kontext des BEI-SPIELS: C = „SchauspielerIn“) verstanden werden. C bleibt in letzterer Hinsicht *nicht* auf der Markierung und verhält sich maskengemäß.

²⁶⁰ In Hinsicht auf die Abnormität/Unkonventionalität dieser „polyphonen Monologe“ von Pollesch-Produktionen mit nicht erkennbar personalisierter Sprechtext-Aufteilung.

Frage soll im Kontext der drei nun folgenden BEI-SPIELE mitgedacht werden, wobei die Bandbreite möglicher Antworten sich nicht auf entweder ein (anwesendes) Subjekt oder ein (abwesendes) Subjekt beschränken soll.

Vermutlich ist dieses Erklärungsmodell bzw. überhaupt die Frage nach einem ‚Dahinter‘ im Analysieren von Pollesch-Produktionen der Eigenart geschuldet, was und wie auf der Bühne gesprochen wird, und gerade die konsequente Mixtur aus Theoriegeschwätz und Trivialdiskurs (bzw. ‚vice-versa‘) forciert wohl die Suche nach einem Urheber der Worte. Im konventionelleren „Kunsttheater“ wird diese Frage meist nicht gestellt, da der Sprechtext als Äußerung einer Rolle bzw. Figur eingeordnet werden kann, oder eben (als übergeordnete Instanz) dem Autor des Dramentextes oder dem ‚Meister‘ dessen Interpretation, dem Regisseur, zugeschrieben wird. Wenn aber sowohl Rollen bzw. Figuren wie auch eine als eindeutig definierte Autorenschaft (durch teils wörtliche Zitate aus dem Theorietext- und Filmfundus, und durch die Fixierung des Sprechtextes und seiner Struktur im Probenprozess) wegfallen, wie beispielsweise im (abnormen) Fall von *Das purpurne Muttermal*, wird dieses ‚Wer spricht?‘ plötzlich thematisiert – obwohl es allein schon fraglich ist, ob es nicht-zitierende, nicht-verweisende, nicht-variiende, demnach ‚originäre‘ Sprache – sei es im alltäglichen oder theatralen Kontext – überhaupt gibt oder geben kann.

Wenn die ‚Pollesch-Masken‘ – wie beispielsweise bei Diederichsen und Poschmann – auf „Stimmen“, „Textkörper“ bzw. bei Siegmund zu vom „Fremdkörper“ Sprechtext überforderte Darsteller²⁶² reduziert (bzw. objektiviert) werden, so wird zugleich ein ‚dahinter‘ stehendes, unsichtbares, Sprache generierendes Subjekt vorausgesetzt oder konstruiert: bildlich gesprochen handelt es sich dabei um einen Bauchredner, der das Sprechen per se sprachloser Körper fingiert. Diese Metapher des Bauchredners ist zugleich eines der thematischen Motive, die im Sprechtext im Laufe der Aufführung von *Das purpurne Muttermal* immer wieder aufgegriffen werden:

²⁶¹ Bezüglich einer ‚Entlarvung‘ des nicht originären Sprechtext-Konglomerats und der Ambition des Aufschlüsselns sämtlicher Theorietext- und Filmanleihen.

²⁶² Vgl. Siegmund, Gerald: „Der Skandal des Körpers: Zum Verhältnis von Körper und Sprache in der Farce bei Feydeau und René Pollesch“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 259f.

„Auf einer Theaterprobe unterhalten sich nur die Bauchredner der Elenden.“²⁶³ Doch was ist das Problem dabei, wenn beispielsweise „Sigourney Weaver“ sich auf dem Boden wälzt und für die Autisten und das bei ihnen verortete Glück sprechen will?²⁶⁴

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. [...] Sie will niemals die Andere sein, deshalb muss sie dauernd von dem Anderen reden und die Differenz performen und zementieren.²⁶⁵

Und doch ist all das Gesagte nicht einfach nur durch die ‚Pollesch-Masken‘ distanziert geäußerte Negativkritik, denn mitunter wälzt sich S auch am Bühnenboden und besteht wiederum darauf – weil es spannend sei – eine Autistin zu ‚sein‘. Schauspieler – so wird in diesem Zusammenhang durch die ‚Pollesch-Masken‘ konstatiert – wollen Bauchredner von ‚Autisten‘, ‚Schwarzen‘ oder ‚hässlichen Mörderinnen‘ sein, aber nicht von einer Millionärin. Sie wollen immer nur für ‚die Anderen‘ sprechen: Es ist der Standpunkt der Unterworfenen anstelle der Herrscherposition, der einen großen Reiz ausübt, und „[e]s gibt gute Gründe für die Überzeugung, daß die Sicht von unten besser ist als die von den strahlenden Weltraumplattformen der Mächtigen herab“²⁶⁶, doch auch „[d]ie Standpunkte der Unterworfenen sind keine ›unschuldigen‹ Positionen“²⁶⁷ – die große Gefahr dieser Bauchrednerambition ist die der Romantisierung.

Mit Haraways Überlegungen zum ‚Bauchredner-Phänomen‘ und Latours „Großer Trennung“ in der Konstituierung der Modere lässt sich diese Feststellung in Zusammenhang bringen:

²⁶³ Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 83.

²⁶⁴ Dieses Motiv („Sigourney Weaver wälzt sich im Schnee und spielt eine Autistin“) ist dem Film *Snow Cake* (Regie: Marc Evans. USA/CA, 2006) entlehnt.

²⁶⁵ Sprechtext zitiert nach: Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 80f.

²⁶⁶ Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 83.

²⁶⁷ Ebd. S. 84.

Zum Einen stellt Haraway „Ausschlussmechanismus durch Benennung“²⁶⁸ fest, die nach dem adamitischen Prinzip Herrschaft über das Benannte verspricht. Doch der Forderung, zu repräsentieren, zu reflektieren, Echo oder Bauchredner für ‚den Anderen‘ zu sein, sollte – so lautet Haraways Aufruf – widerstanden werden, denn „[...] es gibt keinen Adam [...] der [...] es schafft, alle Dinge im Garten Eden zu benennen. Der Grund ist einfach: es gibt keinen solchen Garten und hat ihn nie gegeben. Kein Name und keine Berührung ist originär.“²⁶⁹ Die Re-präsentation dieses markierten ‚Anderen‘ durch einen distanzierten Benenner und „Bauchredner“ kann in diesem Zusammenhang grundsätzlich nicht objektiv sein:

Wer spricht für den Jaguar? Wer spricht für den Fötus? Beide Fragen beruhen auf einer politischen Semiotik der Repräsentation. Ob es auf Dauer sprachlos ist oder immer der Dienste eines Bauchredners bedarf oder niemals eine Neuabstimmung erzwingt: in jedem Falle ist das Objekt der Repräsentation die Verwirklichung der kühnsten Träume des Repräsentanten. [...] Die Wirkmächtigkeit einer solchen Repräsentation hängt von Distanzierungsmaßnahmen ab. Das Repräsentierte muß aus den es umgebenden und konstituierenden diskursiven wie nicht-diskursiven Zusammenhängen herausgelöst und in den Herrschaftsbereich des Repräsentanten verbracht werden [...], wo sie als Objekte einer besonderen Art neu konstituiert werden, nämlich als Fundament einer repräsentationalen Praxis, die den Bauchredner *für immer* zur Autorität erklärt.²⁷⁰

Repräsentiertes wird demnach zur bloßen passiven Beschreibungsfläche eines aktiven modernen Subjekts – mit dem Zweck der Distanzierung und Markierung als ‚das Andere‘. Die Gegenüberstellung wir/sie bzw. Moderne/Vormoderne (wobei letztere allein Gegenstand anthropologischer Untersuchungen durch die Modernen sind, die die Methoden und Fragen der Anthropologie stets nur auf das ‚Exotische‘, nie auf ‚die Normposition‘, d.h. sich selbst, richten) ist Resultat der „Großen Trennung“ der Modernen, die stets bei „den Anderen“ eine Überlagerung von Natur und Kultur bzw. „fürchterlichen Vermischungen“ feststellen.²⁷¹

²⁶⁸ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 40.

²⁶⁹ Haraway, Donna: „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 39.

²⁷⁰ Ebd. S. 45.

²⁷¹ Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 129ff.

Das „Sprechen für A“ mit Distanzeffekt ist ein Mechanismus des Orientalismus.²⁷² da sind markierte Körper und ein erobernder Blick von Nirgendwo, von der unmarkierten Position einer „Welt-Objektivität“ aus – anstatt verkörperter Objektivität und situierten Wissens. Im Interesse ungehinderter Machtausübung wird diese Distanzierung des Wissenssubjekts von jeglichem „Objekt“ betrieben, verstärkt durch – das Bild der „Weltraumplattform“ evozierende – Visualisierungstechnologien wie Teleskop, Satellitenüberwachung, etc.²⁷³

Die ‚Pollesch-Masken‘ aus *Das purpurne Muttermal* stehen nun einerseits bereits unter Verdacht, Bauchrednerpuppen eines unmarkierten, distanzierten Subjekts zu sein – und andererseits könnten sie in den folgenden BEI-SPIELEN verdächtigt werden, ihrerseits Bauchredner und Produzenten von Orientalismus zu sein, wenn sie Ich-Identitäten als „Hund“ oder „Affe“ behaupten, generell andauernd „Ich“ sagen, wie um die Perspektive zu situieren, und dennoch völlig uneindeutig bleiben, und das Erzählen von Geschichten mit ‚(menschen)sprachlosen‘ Protagonisten fordern. Ich behaupte, diese Masken sind nicht entweder Bauchredner oder Bauchrednerpuppen – wenn sie amodern sind, stellt sich die Frage (objektiver) Repräsentation eines Pols durch eine Referenz am gegenüberliegenden Pol nicht. Womit die Masken spielen, ist das Sprechen mit weiteren Akteuren anstatt eines Sprechens für diese. Sie wechseln permanent die Positionen des Benennenden und ‚des Anderen‘, vermischen die Methode der Differenzierung bzw. Distanzierung mit der der Identifizierung, sind nie greifbar. An die Stelle von Repräsentation rückt Konversation – die allerdings sicher nicht gleichzusetzen ist mit der rein wortsprachlichen, regulären Form eines Dialogs.

OBJEKTSTATUS QUO

Im folgenden BEI-SPIEL liegt der Fokus auf dem Verhandeln von Subjekt-Objekt-Beziehungen im Sprechtext. Ca. 50 Minuten nach Beginn der Aufführung, nachdem die Aktivität und Anwesenheit der Akteure bereits zwischen ‚Vorder-‘ und ‚Hinterbühne‘ changiert hat, und an die bereits thematisierten Motive der

²⁷² Vgl. Haraway, Donna: „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 46.

²⁷³ Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 80f.

‚Mutterbriefe‘, der Zweitbesetzung, nicht-anthropomorphen Beziehungen, Bauchredner und Autisten anschließend, wird nun erstmals eine unkonventionelle Geschichte – von ‚Subjekten‘, die ‚Objekte‘ sind – vorgeschlagen.

Auf der ‚Vorderbühne‘ befinden sich ganz links auf der Couch sitzend die Souffleuse, rechts davon auf einem Sessel C, die mittige Projektionsfläche zeigt in langsamen Keraschwenks lesende oder aufräumende Akteure auf der ‚Hinterbühne‘, rechts neben dem Kamin sitzen S (unmittelbar nach einer großen ‚Schüttaktion‘ auf der ‚Vorderbühne‘ durch exzessives Gestikulieren mit – anfangs gefülltem – Wasserglas in der Hand) und M auf Sesseln an einem kleinen runden Tisch, auf dem diverse Gläser, Tassen und eine Teekanne stehen. Nachdem C in S‘ und Ms Richtung sprechend und gestikulierend (in einer Konstellation, die mich an einen literarischen Salon oder auch ein Kaffeekränzchen denken lässt) die vorhandene oder nicht vorhandene Trennung zwischen Körper und Seele bzw. Mensch und Tier vorgetragen hat, ergreift M mit leiser, etwas unsicherer Stimme – und mit Untertasse in der linken, Tasse in der rechten Hand – das Wort, woraufhin S ihren Körper ostentativ zur Aufmerksamkeit verlagert und M zuwendet.

BEI-SPIEL: „*Ein Mikroorganismus im Darmtrakt einer Termite*“

[...] M (zögerlich, mit ruhiger Stimme, zwischen S und C hin- und her blickend): Ich frage mich, Hans, ob nicht ganz andere Geschichten als dieser narrative Sumpf von romantischer Liebe. (M stellt klirrend Untertasse und Tasse an der Tischkante ab und richtet sich im Sessel auf; mit energischerer Stimme sprechend und mit häufigen Gesten der Arme und Hände, während der Unterkörper immobil bleibt) 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 seiner Beute unterhält, bis es ein Gast und schließlich ein adoptierter Verwandter ist. (schnell sprechend, mit starken Betonungen; M setzt sich immer wieder ostentativ unruhig auf dem Sessel um, setzt wiederholt zum Aufstehen an und verrückt den Sessel um wenige Zentimeter) Wir müssen uns Geschichten unserer Biologie und unserer Natur erzählen, die uns nicht nur Biologie performen lassen, Heldengeschichten, eine Kohärenz, uns, die es nirgendwo als Ort gibt. Wir sind nicht in uns zu Hause, wir tauchen nur immer auf, an materiell semiotischen Erzeugungsknoten, an denen sich Gebiete, die nicht zusammengehören, etwas erzählen, Konversation betreiben. Ein Zusammentreffen von sich dauernd verändernden Partnern, das sie ständig verwandelt, diese löchrigen Einkaufstaschen, die wir sind und mit denen wir durch die Stadt streichen. (M verhaspelt sich wiederholt) Wir haben es mit unerwarteten Partnern zu tun. (auf S deutend, mit wieder ruhigerem, dafür vorwurfsvollen Tonfall) Ob du Zecke irgendwann einmal ein 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? [...] ²⁷⁴

Das genannte Sumpfgebiet, in dem – um in der Metapher zu bleiben – stets die Gefahr gegeben ist, stecken zu bleiben und fortan dort zu verharren, ist hier das der großen Menschheitserzählungen, der Heldengeschichten, der romantisch-moralischen narrativen Stereotype, wie eben auch der literarisch, theatral, medial immer wieder durchexerzierten ‚romantischen Liebesgeschichte‘ zwischen Subjekten. Um genauer zu sein, beschränkt sich dieses Stereotyp auf nur zwei Beteiligte, und diese sind zwangsweise Menschen. Falls die Protagonisten solcher Erzählungen beispielsweise Tiere, Roboter oder andere Fantasiegestalten sind, so nur unter der Bedingung ihrer Anthropomorphisierung ²⁷⁵ – das sind keine „anderen Geschichten“.

Eine radikal „andere Geschichte“, die die anthropozentristische Perspektive zwangsweise ‚ver-rückt‘, wird in oben genanntem BEI-SPIEL aus *Das purpurne Muttermal* vorgeschlagen: ihre Protagonisten sind Platzhalter für nicht-menschliche und nicht-anthropomorphe/anthropomorphisierte Wesen. In diesem konkreten Fall handelt es sich um einen Mikroorganismus und eine Termite, zwei ‚niedere‘ Tiere in der (Großen Erzählung) Evolution: der Mikroorganismus wird als „Haar“ markiert und damit betont auf seinen Objektstatus verwiesen, und die Termite erfreut sich ohnehin keiner großen Beliebtheit, da sie aus spezifischer menschlicher Perspektive (des „WKHP“ ²⁷⁶) nicht als ‚Individuum‘/‚Einheit‘ gesehen wird, sondern lediglich Derivat einer Schädlingsmasse ist: es gibt nicht ‚die Termite‘, es gibt nur ‚die Termiten‘. Noch weiter entfernt vom Anthropomorphen ist aber der „Darmtrakt“ dieser Termite, der hier zum Akteur bzw. Gegenüber des ‚mikroskopisch kleinen Haars‘ mutiert. Welche bildliche Assoziation zum sprachlich Bezeichneten kann sich hier für einen Zuschauer, der nicht gerade Biologe ist, ergeben? Keine sehr

²⁷⁴ Sprechtext zitiert nach: Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 94f.

²⁷⁵ Nicht-menschliche artinterne oder artübergreifende (Liebes-)Beziehungen finden sich neben Fabeln auch in zahlreichen literarischen Erzählungen und Filmproduktionen, allerdings basieren diese Erzählungen auf visuell und sprachlich anthropomorphisierten Figuren – auch wenn diese nicht aus ‚der Natur‘ gegriffen sind. S. als beliebig gewählte Beispiele Erich Kästners Erzählung *Die Konferenz der Tiere*, zahlreiche (Disney-)Animationsfilme mit Tieren, Spielzeugen oder Robotern als Protagonisten und mediale Adaptionen der Märchenvorlage *Die Schöne und das Biest*, etc.

²⁷⁶ S. Haraway, Donna: „Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 97.

konkrete – das Vor-Bild zur sprachlichen Referenz fehlt oder ist weitgehend unbekannt. Eine Beziehung von einem einzelnen „Haar“ und einem bestimmten „Darmtrakt“ ist wohl tatsächlich eine „andere Geschichte“:

Physiognomisch lassen sich beide (Haar/Darmtrakt) nicht oder kaum mit vermenschlichtem Aussehen oder menschlichen Attributen versehen, und dennoch werden sie hier im Zusammenhang mit einer spezifischen (und artübergreifenden) ‚Beziehung‘ vorgestellt. Dies entspricht nicht der Konvention von Geschichte(n), denn – wie auch Michel Serres anmerkt – schon bei Horaz oder La Fontaine ist zu beobachten, dass diese zwar

[...] eine Ratte mit einer Ratte zu Tisch [setzen], doch niemals eine Laus mit einem Bandwurm, und niemals setzen sie einen Wurm in einen Zwölffingerdarm. Die Übertragung geschieht nicht in derselben Absicht, aber sie erfolgt im selben Sinne; sie geht vom Menschen zum Tier, doch sie betrifft nicht dieselben Tiere. Bis auf einige Tierarten ist der Anthropomorphismus der Fabel identisch mit dem der Wissenschaft.²⁷⁷

In Bezug auf die geforderte „andere Geschichte“ heißt das: ein „Haar“, ein ‚Ding‘, und der Darmtrakt der Termite – also verfassungsgemäß zwei ‚Objekte‘ – stehen in Relation zueinander, und ihre Beziehung kann sogar Veränderungen erfahren. Das Verhältnis ‚Jäger/Beute‘ wandelt sich in ‚Parasit bzw. Gast/Wirt‘, und schließlich in Verwandtschaft auf Adoptionsbasis.

Nicht während des Aufführungsbesuchs, jedoch in der anschließenden Suche nach Quellen des ‚Materialfundus‘ für *Das purpurne Muttermal* findet sich eine Textpassage von Donna Haraway, die im Sprechtext des BEI-SPIELS zum Teil wortwörtlich wiedergegeben ist²⁷⁸: *Mixotricha paradoxa*, ein mikroskopisch kleines Stück „Haar“, lebt im Verdauungstrakt der australischen Termite, ist in „Konversation“ getreten, und „[i]m Laufe der Zeit haben sich die inneren Feinde der Beute zu mikroskopischen Gästen und schließlich zu hilfreichen adoptierten Verwandten entwickelt.“²⁷⁹ Aus ‚Objekten‘ werden ‚Subjekte‘ mit artübergreifender

²⁷⁷ Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 16f.

²⁷⁸ Das ‚Mikroorganismus-Motiv‘ wiederholt sich mehrmals in *Das Purpurne Muttermal*, vgl. Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 108 & 117, sowie beispielsweise in *Tod eines Praktikanten*, vgl. Pollesch, René: „Tod eines Praktikanten“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 164.

²⁷⁹ Margulis, Lynn/Dorion Sagan: *Origins of Sex. Three Billion Years of Genetic Recombination*. New Haven: Yale University Press, 1986, zitiert nach: Haraway, Donna: „Jenseitige Konversationen;

Intersubjektivität. Jedoch sind schon die dem biologischen Jargon entnommenen Begriffspaare wiederum anthropomorphisierend – sie holen auf metaphorischer Ebene die passiven ‚Objekte‘ (hier: Tiere) über die Kluft hinüber zum Pol aktiver Subjekte. Diese Problematik wird erst im später vorgestellten BEI-SPIEL ausgeführt. In der oben zitierten Passage versucht Haraway außerdem, Metaphern für eine mögliche Theorie des ‚Subjekts‘ vorzuschlagen. Eine darin enthaltene, im Sprechtext von *Das purpurne Muttermal* allerdings nicht aufgegriffene, weitere Frage betrifft die ‚Individualität‘: *Mixotricha paradoxa* lebt in Symbiose mit weiteren ‚Individuen‘ (Mikroorganismen bzw. Bakterien) und stellt dadurch die Vorstellung eines eingegrenzten einzelnen Selbst in Frage: Wo ist der Protist zu Ende, was erzählt uns dieses ‚Individuum‘ über Anfänge?²⁸⁰

Nehmen wir erneut Bezug auf die von Serres diagnostizierte Norm des Anthropomorphismus bzw. -zentrismus von Wissenschafts- und pädagogisch motivierten Erzählpraktiken. Als weit voneinander entfernt müssen ‚Wissenschaft‘ und ‚Fabel‘ nicht behandelt werden: nach Haraway sind (Natur)Wissenschaften nichts anderes als eine spezifische Form des Erzählens und kulturelle Praktiken der Erzeugung von Bedeutungen – zumindest in der westlichen Tradition. Die dabei ausgebildeten eigenen Regeln der Narration können auch selbst zum Gegenstand wissenschaftlicher Untersuchungen werden – dieser Prozess ist unter dem Namen ‚Wissenschaftsforschung‘ bzw. ‚-theorie‘ bekannt.

Ergebnis der Wissenschaftspraxis ist ein Festlegen und Kategorisieren dessen, was (in einem bestimmten Zeit/Raum) Fakt ist und somit als ‚wirklich‘ gelten soll, oder aber Fiktion ist und demnach ‚unwirklich‘. Fakten werden fiktional gebildet: dieser Satz klingt weitaus polemischer als folgende Formulierung, die in diesem Fall als gleichbedeutend gesetzt wird: Fakten werden durch Erzählpraktiken hergestellt.²⁸¹

Eine unmarkierte Norm dieser westlichen Erzählpraktiken ist ihr Anthropomorphismus, was sich auch in der (wissenschaftlichen) Begriffswahl abzeichnet: aktive Teilnehmer bzw. Handelnde in Prozessen sind in jedem Fall nur Menschen, also ‚autonome Subjekte‘, die imaginären Bewohner des Kultur-Pols. Alles Nicht-Menschliche erhält schon als Prämisse das Etikett ‚passiv‘. Akteure

irdische Themen; lokale Begriffe“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 112.

²⁸⁰ Haraway, Donna: „Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 112.

²⁸¹ Vgl. Hammer, Carmen/Immanuel Stieß: „Einleitung“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 17f.

(frz./engl. agents) handeln oder verursachen Handlungen, während alles andere den passiven Objektstatus innehat, unweigerlich am Natur-Pol festsetzt, und demnach be-handelt wird – als Ressource, Matrix, Projektionsfläche, oder zu enthüllendes Geheimnis.²⁸² Ein Mikroorganismus kann in diesem dichotomischen Gefüge, das Aktivität und Passivität nicht graduell, sondern absolut nach der Regel Entweder/Oder verteilt, kein Akteur sein, und somit auch nicht ‚mit X‘ (gleichgültig, ob X ‚menschlich‘ oder ‚nicht-menschlich‘ ist) in einer Beziehung stehen.

Die ‚moderne Verfassung‘ produziert zwar viele Abhandlungen über Intersubjektivität, jedoch ist Interobjektivität in dieser Übereinkunft nicht vorgesehen. Wenn allerdings – aus soziologischer (und somit klarerweise anthropozentrischer) Sicht – diese (utopische) „Interobjektivität“ als „[...] Beziehungen zwischen menschlichen Akteuren und dem, was Latour nicht-menschliche ›Aktanten‹ nennt [...]“²⁸³, wie beispielsweise Maschinen, Wiesen, Bücher, Gebäude, Tiere, etc., verstanden wird, bleibt noch immer unser Vorstellungs-Typ (statt Phänotyp) einer „anderen Geschichte“, an der weder Anthropomorphes noch Anthropoi beteiligt sind, außen vor. „Andere Geschichten“ gibt es nur in der Vorstellung – das ist ihr utopisches Potential in der Imagination und im ‚Freigehege‘ „Theaterspiel“.

Eine (a- oder un-)moralische Forderung, um den „narrativen Sumpf“ zu verlassen, kommt noch hinzu: es sollten doch Geschichten erzählt werden, die nicht vom abstrakten Protagonisten ‚Wahrheit‘ handeln, sondern von ‚Lüge‘ und ‚Betrug‘. Doch derartige Geschichten verbietet das moralische Gefüge der ‚modernen Verfassung‘, die ‚das Sein‘ und ‚die Wahrheit‘ hierarchisch über dem ‚Schein‘ und der Fiktion ansiedelt und Mischformen ausschließt. Eine Geschichte von Betrug erhielte sofort das Prädikat ‚Pädagogisch besonders wertlos‘.

Eine Geschichte, die gelingenden Betrug, u. a. nicht-menschliches Parasitentum und unklare Identitäten kombiniert ist vorstellbar – doch nur beinahe gelingender Betrug, menschliches Parasitentum und unklare Identitäten werden im Rahmen von „Kunsttheater“-Dramatik thematisiert. Eine ungreifbare Parasiten-Ikone ist Molières *Tartuffe*, denn

[w]er ist Tartuffe, die schwarze Trüffel, der schwarze Kasten? Hat er überhaupt eine Identität? Kann man sagen, hier hätten wir eine Explosion des Individuationsprinzips vor uns? Wer ist Tartuffe, der gleichzeitig aus so vielen Metamorphosen besteht? Ist

²⁸² Vgl. Haraway, Donna: „Das Abnehme-Spiel. Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur, Feminismus“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 141ff.

²⁸³ Reckwitz, Andreas: *Subjekt*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 117.

er der Komödiant? Ist der Komödiant der, der einen anderen spielt? Und dem wir glauben, wir, die wir sind, wer wir sind! Wie ist es möglich, daß der Parasit, der Irre, der Joker und der Komödiant Abarten des Heuchlers sind? Kurz, er ist *a* und nicht nur *a*, er ist geradesogut auch *b*, er kann das Umgekehrte, Entgegengesetzte, Widersprüchliche sein; *a* ist *b*, was zu beweisen ist.²⁸⁴

Serres komprimiert in dieser kurzen Passage Fragen nach Identität, Komödiantentum, Black Box, Inkonstanz und Kontingenz, Wahnsinn, Parasitentum, Jokerhaftigkeit, Heuchelei und Moral. Ist *Tartuffe* der Prototyp eines nicht eindeutig kategorisierbaren Akteurs? Er ist möglicherweise Objekt – Parasit, Joker oder Black Box – oder auch Subjekt – Heuchler, Irrer oder Komödiant. Letzteren stellt Serres hier, zwischen ‚Metamorphosen‘ und ‚Parasiten‘ eingekeilt, ebenfalls in den Kontext von Betrug und spielerischem ‚Als-ob‘, und bewegt sich dadurch, wenn auch in fragender und nicht in konstatierender Manier, im (historischen und moralischen) Diskurs der Verdächtigung und Abwertung von Komödianten im Zusammenspiel mit der intendierten klärenden Trennung von ‚Sein‘ und ‚Schein‘.

Der Betrüger *Tartuffe* scheitert in Molières Komödie nur durch das Einschreiten eines (absolutistischen) ‚rex ex machina‘ in letzter Minute²⁸⁵, und so wird diese Geschichte doch noch in eine von moralisch vertretbarer Wahrheit und hochstehendem ‚Sein‘ als höchstem Gut gekehrt, während der ‚Schein‘ eine konsequente Dämonisierung erfährt. Schein wird nur in markierter Form toleriert, in theatralen Praktiken, die in die Nische des ‚Nicht-Realen‘ geordnet werden.

Tartuffe der Parasit hat wohl einiges mit *Mixotricha paradoxa* gemein: weder das Taxon ‚Subjekt‘ noch das Taxon ‚Objekt‘ kann diese irritierenden Akteure aufnehmen. Serres‘ Vorschlag, diese Uneindeutigkeit (die sich nicht auf Zweideutigkeit reduzieren lässt) sprachlich zu fassen, ist auch ein Versuch, mit bereits vorhandenem und historischem begrifflichem Material zu arbeiten; allerdings wirkt dieses ‚dritte Taxon‘ etwas unbeholfen: das Präfix ‚Quasi-‘ – als Infragestellung bzw. Relativierung und graduelle Umwertung des so Bezeichneten – wird den alten Polen der Dichotomie vorangestellt, und das Produkt dieser Collagierung lautet: „Quasi-Objekt“ oder (synonym) „Quasi-Subjekt“²⁸⁶.

Die einzige zentrale Position, die die moderne Verfassung zulässt, ist der (mathematische) Punkt der ‚Erscheinung‘ auf der Verbindungslinie zwischen Objekt-

²⁸⁴ Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 318.

²⁸⁵ S. Molière: *Der Tartuffe oder Der Betrüger / Le Tartuffe ou l'imposteur. Komödie in fünf Aufzügen*. Französisch/Deutsch. Dt. Übers. v. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 1986.

²⁸⁶ Vgl. Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 344ff.

und Subjektpol, „[...] dieser Punkt [ist] aber ein Niemandsland, ein Un-Ort [...]“, und erst durch den Wechsel in die nicht-moderne Dimension wird dieser Un-Ort „[...] zum Punkt, an dem die Vermittlungsarbeit in die Verfassung einbricht. Er ist nicht leer, im Gegenteil, hier vermehren sich die Quasi-Objekte oder Quasi-Subjekte.“²⁸⁷

„Quasi-“ inkludiert hier neben der (unmöglichen) Situierung auch die Frage nach der Substanz, der Essenz, einer prädiskursiven Entität von Akteuren, die dem Entweder/Oder der Klassifizierung in Dichotomien ein Weder/Noch entgegen setzen. Jedoch sind in Latours und Haraways Theorien der Konstitution von Akteuren/Aktanten ebendiese niemals präformiert und prädiskursiv, weder Ressource noch natürlich oder originär²⁸⁸.

„Alle Entitäten, seien sie menschlich oder nicht-menschlich, nehmen in Begegnungen, in Praxen Form an,“²⁸⁹ Körper sind nicht bloß passiver Rohstoff für den Akt der Aneignung (einer Bedeutung) durch ein geistiges / kulturelles / gesellschaftliches / diskursives aktives „Subjekt“, und „[d]ie Welt spricht weder selbst, noch verschwindet sie zugunsten eines [menschlichen, Anm. d. A.] Meister-Dekodierers [...]“²⁹⁰

Im „Subjekt/Objekt-Märchen“²⁹¹ wird jedoch Geschichte erzählt als (polarisierte) Gesellschafts- bzw. Kulturgeschichte, als eine zeitlich-lineare Abfolge sozio-kultureller Aktivitäten, die in fortschrittsgläubigem Tatendrang erforschen, entdecken und instrumentalisieren, was selbst geschichtslos, da „schon immer da gewesen“, ist. So kann ‚die Moderne‘ auf die Frage „Wo waren die Mikroben vor Pasteur?“²⁹² nur eine Antwort geben: Sie waren bis zu ihrer revolutionären Entdeckung durch ein aktives ‚Subjekt‘ präexistent, irgendwo da draußen, in ‚der Natur‘. Latour schlägt jedoch eine differente Art von Geschichtsverständnis vor, um diese Trennung zu unterbinden: wir können „[...] den Mikroorganismen und nicht nur den sie

²⁸⁷ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 128.

²⁸⁸ Vgl. Haraway, Donna: „Das Abnehme-Spiel. Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur, Feminismus“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 141ff.

²⁸⁹ Ebd. S. 143.

²⁹⁰ Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 94.

²⁹¹ Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 176.

²⁹² Ebd. S. 175.

entdeckenden Menschen Geschichtlichkeit zugestehen.“²⁹³ In einer Parenthese ist an dieser Stelle anzumerken, dass Latour für seine Befragung der Verteilung von Aktivität und Passivität in der Subjekt/Objekt-Dichotomie ebenfalls das uns bereits bekannte ‚Quasi-Objekt/Subjekt‘ „Mikroorganismus“ zum Protagonisten erklärt.

‚Quasi-Objekte/Subjekte‘ sind gleichzeitig real, diskursiv und sozial.²⁹⁴ Durch diese Bedingungen kann auch von der Allmacht einer autonomen, alles hervorbringenden und konstruierenden Sprache hier nicht die Rede sein:

Haraway fasst Körper weder als dem Diskurs vorausgehende Referenten, noch als Produkte rein innerdiskursiver Prozesse. Körper sind vielmehr „materiell-semiotische Erzeugungsknoten“, deren Grenzen immer neu ausgehandelt werden. Die „Materialität“ von Körpern soll aber nicht als Beharrlichkeit, Trägheit oder Gesetzmäßigkeit in cartesianischer Tradition verstanden werden, sondern als strukturierende Aktivität in einem Prozess, in dem diese Körper zeitlich-räumliche Begrenzungen erhalten.²⁹⁵

Diese Begrenzungen sind metaphorisch gesprochen ‚semi-permeabel‘ und wandelbar, wie auch die – flapsig und übergangslos den Theoriediskurs herunterbrechende Formulierung – „löchrige Einkaufstaschen“²⁹⁶ aus dem BEI-SPIEL „*Ein Mikroorganismus im Darmtrakt einer Termiten*“.

Gerade die Materialität von Körpern bringt eine Begrenzung des diskursiv-sozialen Bezeichnungspotentials mit sich, wodurch eine völlig arbiträre Nutzung ausgeschlossen wird.²⁹⁷

Unbegrenztes Potential in der Verwendung bzw. in der Markierung von ‚Quasi-Objekten/Subjekten‘ hingegen gibt es im Spiel – und in diesem Fall im „Theaterspiel“. Allerdings sind die ‚Quasi-Objekte/Subjekte‘ (in Form von menschlichen Akteuren) nicht mehr an die Bedingungen der materiellen Gegebenheit zu einem bestimmten Zeitpunkt gebunden – sie müssen sprachliche Identitäts-Behauptungen nicht ‚mit dem Körper belegen‘, und ebenso ist die völlig

²⁹³ Ebd. S. 176.

²⁹⁴ Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 87.

²⁹⁵ Vgl. Hammer, Carmen/Immanuel Stieß: „Einleitung“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 19ff.

²⁹⁶ Körper sind „löchrige Einkaufstaschen“, nicht ganz dichte Behälter variablen Inhalts, Dieses Bild wird mit Haraways abstraktem Prinzip „materiell-semiotischer Erzeugungsknoten“ verknüpft. Auch das ist ein Fall diskursiven Ebenenwechsels, einer komödiantischen Praxis in *Das purpurne Muttermal*.

²⁹⁷ Vgl. Reckwitz, Andreas: *Subjekt*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 118.

instabile Referenz von Bezeichnung und Bezeichnetem eher Regelfall als Normverstoß. Somit sind diese Akteure innerhalb von „Theaterspiel“-Praktiken – und das unterscheidet sie von Akteuren des „Kunsttheaters“ – nicht nur Quasi-Objekte/Subjekte, sie sind Joker. Im nun folgenden BEI-SPIEL „*Hunde, Affen, anthropomorphe Beziehungen*“ soll der Fokus auf diese Variabilität von ‚Identität‘ im Zusammenspiel von Sprechtext und ostentativem Körpergebrauch der Akteure gelegt werden.

ICH IST SO VIELE

Während der im Anschluss beschriebenen Interaktion gibt es – abgesehen von den lautlichen Reaktionen des Publikums – keine im Zuschauerraum hörbaren weiteren Ton- oder Geräuschquellen. Parallel zur hier vorgestellten Interaktion von S und C sind mehrere Bühnenhandlungen zu sehen, die allesamt statisch bzw. in ruhiger, langsamer Bewegung vor sich gehen: im Bereich der ‚Vorderbühne‘ sitzt am linken Bühnenrand die Souffleuse auf einer Couch, rechts davon ist die beschriebene Passage verortet. Mittig über dem ‚Kamin‘ zeigt die Projektionsfläche die live übertragene Situation auf der ‚Hinterbühne‘ in Schwarz/Weiß – Akteure blättern in Texten, räumen auf, gehen oder liegen herum. Im Laufe des BEI-SPIELS betritt M von der ‚Hinterbühne‘ aus durch eine Tür auf der rechten Seite die ‚Vorderbühne‘, setzt sich rechts vom Kamin auf einen Sessel und blickt schweigend und fast bewegungslos in Richtung von S und C.

BEI-SPIEL: „*Hunde, Affen, anthropomorphe Beziehungen*“

[...] S: (*sitzt auf einem Sessel auf Cs Schoß, steht auf, wendet sich zum Publikum und spricht in aufgebrachtem, fast weinerlichem Tonfall*) Ich liebe einen Schimpansen, was gibt's denn da zu glotzen! (*stellt sich im Abstand von ca. einem Meter rechts neben C, mit dem Rücken zur ‚Membran‘, und spricht in Cs Richtung in konstatierendem Tonfall mit starken Betonungen und heiserer, lauter, sich manchmal überschlagender Stimme*) Ich muss mit meinem Affen zum Gehorsamkeitstraining, da er Menschen anfällt. Mir ist sein kriminelles Verhalten zwar bewusst, aber das schmälert nicht meine Liebe zu ihm. Natürlich tragen wir beide Züge eines gebrochenen Verhältnisses zu Autorität, aber nur bei einem von uns kann dies zu schwerer Körperverletzung führen und zu einem Todesurteil. Er hat die Zähne dazu und den Objektstatus. (*C bäumt sich bei diesen letzten Worten schnell vom Sessel auf, streckt sich zu S hin, gibt einen unartikulierten Laut von sich und schnappt mit dem Gebiss; S zuckt, kreischt heiser auf und weicht zurück, dann spricht sie im konstatierendem Stil einer (politischem) Ansprache*)

weiter, während C sich, weg von S, mit dem Rücken an die Lehne drückt, sich mit der rechten Hand an der Armlehne abstützt und die linke Hand im Gestus des aufmerksamen Zuhörens am Kinn hält. C fixiert S mit fragend-verunsichert-aufmerksamem Gesichtsausdruck, öffnet und schließt den Mund immer wieder, bleibt aber stumm und spielt ostentativ nervös mit den Fingern der linken Hand; der Brustkorb hebt und senkt sich stark, sonst ist C bis auf die linke Hand und das Gesicht immobil) Wir sind aufgefordert, bestimmte Geschichten, die dem öffentlichen Frieden dienen, gemeinsam zu bevölkern. Also muss ich auch zum Gehorsamkeitstraining! (kurze Sprechpause: S dreht sich zum Kaminsims um, schenkt sich ein Getränk ein, und spricht dozierend und rhythmisch weiter, einzelne Worte – wie „biologische“, „pädagogische“, „Schimpansen“ – betonend, gedoppelt durch die Geste des Takt-Angebens mit sich ruckweise hebendem und senkendem linken Unterarm – an dem die Schleppe des Kleides hängt – mit ausgestrecktem Zeigefinger) Wir brauchen Hilfe! In einigen wichtigen Situationen scheinen wir nicht dieselbe Sprache zu sprechen, jedenfalls über die Gattungsgrenzen hinweg. Die gemeinsame soziale Geschichte ist neu zwischen uns, die biologische schon ein bisschen älter. Und jetzt müssen wir eine pädagogische Beziehung eingehen. Ich muss lernen, mit einem Schimpansen eine soziale Beziehung zu führen. C: (Mimik/Gestik schwenkt übergangslos in selbstsichere Körpersprache und erklärenden Tonfall um, während S relativ statisch und C zugewandt am Kamin steht) Wenn wir beide auf den Hundetrainingsplatz gehen, um unsere Beziehung irgendwie hinzukriegen, dann laufen dort konstruierte Lebensformen miteinander vertrauten Wesen herum! Ich war mit dir bei einem Hundetraining. S: Ja, ich weiß. C: Und sowohl du, mein kleiner Hund, als auch ich hatten ein gebrochenes Verhältnis zur Autorität, deshalb konnte ich nicht unterscheiden, auf wen ich es mit dem Training hier eigentlich abgesehen hatte. Und du bist so ein schöner Hund! (C betont das Wort „schöner“) S: Du bist so nett zu mir. C: Vielleicht machte ich mir nur vor, ich würde meinen Hund einem Gehorsamkeitstraining unterziehen. Aber es ging anscheinend um mich. (C deutet bei „mich“ mit beiden Handkanten auf den eigenen Körper, und doppelt im Folgenden die sprachliche Betonung von „ich“, „deine“, „meine“ etc. mit Gesten des Deutens auf den jeweils bezeichneten Körper) Außerdem hast du einen längeren Stammbaum als ich. Die Grenzen zwischen mir und meinem Hund waren gefallen. Ein für allemal. S: (wie im Selbstgespräch) Es ist so ungewöhnlich, dass dieser Affe sprechen kann. Ich liebe ihn wahnsinnig. C: Aber unsere Trainingsbeziehung ist weder rein menschlich noch rein in Tierform. Unsere Trainingsbeziehung ist eine moralische, die die Persönlichkeit aller Partnerinnen erfordert. Deine und meine. Aber du bist ein Hund und unsere moralische Beziehung kann nicht auf einer von allen geteilten anthropomorphen Beziehung beruhen. [...] ²⁹⁸

²⁹⁸ Sprechtext zitiert nach: Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 91f. Es handelt sich hierbei um die transformierte Fassung einer Textpassage von Donna Haraway, in der die Autorin über ihre Erfahrungen mit Gehorsamkeitstraining für Hunde (oder deren Besitzer) spricht, vgl.

S, selbst markiert als „Ich“, liebt einen Schimpansen und ist zugleich Cs schöner Hund, während C, dasselbe oder ein anderes „Ich“, zugleich mit ihrem/seinem Hund S eine Trainingsbeziehung hat. Was auf den ersten Blick wie ein Dialog zwischen zwei Figuren wirken mag, ist doch formal in vielerlei Hinsicht offener:

Unvermittelt, auch kontextual nicht erklärtes Springen von der ersten in die dritte Person, wie auch die Vermengung des ‚Sprechens über‘ und dem ‚Sprechen mit‘ erschwert die Dekodierung des Gehörten auf Ebene konventioneller Muster. Und auch diese mutmaßlichen ‚Figuren‘²⁹⁹ sind nicht fixierbar, im fliegenden Wechsel, sogar tierisch – ohne dabei auf visueller Ebene bzw. im Körper- und Sprachgebrauch der Akteure konsequent mimetische Züge zur Bestätigung der verbalen Identitätsbehauptung zu tragen. Diese Gestalten sind nicht eindeutig – in diesem BEI-SPIEL besonders in Anbetracht ihrer ‚Artenvielfalt‘. Zu viele Identitätsbehauptungen bei zu viel Gleichzeitigkeit scheint hier das Problem zu sein – oder, frei nach Michel Serres:

$$C = \text{Affe} = \text{„Ich“} = \text{Hund} = S$$

quod est demonstrandum

Diese (Un-)Gleichung ist nicht nur mathematisch höchst problematisch – in den Regeln des Theaterspiels und der Masken allerdings überhaupt nicht. Wenn Rudolf Münz schreibt, dass zu den Mitteln des „Harlekin-Prinzips“ „[...] seine eigentümlichen, von Verwandlung und Verzauberung geprägten Subjekt-Objekt-Beziehungen [...]“³⁰⁰ gehören, so ist dies auch auf diese menschlich/nicht-menschlichen Gestalten aus *Das purpurne Muttermal* anwendbar; dabei sollten die Begriffe ‚Verwandlung‘ und ‚Verzauberung‘ in Zusammenhang mit einer spezifischen theatralen Praxis nicht (da beispielsweise ihre Verwendung in Schriften

Haraway, Donna: „Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 90.

²⁹⁹ Pollesch-ungeübte bzw. -unvoreingenommene Rezipienten mit Erfahrung in konventionellerem Drama und „Kunsttheater“ könnten versuchen, das Handeln und Sprechen der Akteure in *Das purpurne Muttermal* in Sinnzusammenhänge von Kausalität und Rollenfiguren zu synthetisieren. Ein mögliches Erlebnis bzw. Ergebnis dieses ‚Decodierungsversuchs‘ könnte durchaus auch Komik sein. Mit Alexander Kluge/Christian Schulte lässt sich hierbei vom „cross-mapping“ als „Technik des (kalkulierten) Irrtums“ sprechen: „Wenn Sie mit der falschen Landkarte eine Gegend durchreiten, oder zwei Landkarten verwechseln, dann kriegen Sie Komik, weil Sie an überraschenden Stellen in die falsche Richtung gehen. [...] Die beharrliche Verfolgung eines Irrtums produziert Komik.“, Schulte, Christian: „Cross-Mapping. Aspekte des Komischen.“, in: Schulte, Christian [Hg.]: *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript, 2005. S. 227.

³⁰⁰ Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 63.

zu Barocktheater meist in diese Richtung abzielt) auf die Verwendung illusionistischer Darstellungs- oder Bühnenmittel oder aber Mystizismus reduziert werden. Sprachliche Behauptungen ohne mimetische Doppelung dieser Markierungen – wie im besprochenen BEI-SPIEL – verstärkt vielmehr die ‚Eigentümlichkeit‘ dieser gegenwärtigen Harlekins in Bezug auf ‚Subjektivität‘ und ‚Objektivität‘, da auf diese Weise auch formal die gedachte Verbindungslinie zwischen einem Subjekt- und einem Objektpol in einer auf Dichotomien gestützten Übereinkunft zu einem gespannten Seil für Artisten wird: sie vollführen so spielerische Drahtseilakte über die Fragwürdigkeit der stabilen Referenz zwischen Abbild und Vorbild, Bezeichnung und Bezeichnetem.

Historische Masken könnten auch als praktizierende ‚Kopernikanische Gegenrevolutionäre‘ betrachtet werden: sie treten in Verbindung mit ‚Objekten‘, die nun ganz und gar nicht passiv und getrennt vom Anthropomorphen sind. Zahlreiche graphische Darstellungen aus verschiedenen Epochen präsentieren Motive der Vermengung von ‚Subjekten‘ und ‚Objekten‘ im Agieren der Masken: Pulcinella etwa reproduziert seine ‚Spezies‘ geschlechtslos und verdauungsbasiert durch den ‚Input‘ in Form von Gnocchi und den ‚Output‘ von kleinen Pulcinelli.³⁰¹ Ebenfalls im reproduktiven Bereich angesiedelt ist die Geschichte der aus Eiern schlüpfenden Zannis.³⁰² Und Arlecchino ist mitunter bequem in einem Fass sitzend anzutreffen, in dem er – einem Parasiten im Darmtrakt einer Termiten nicht unähnlich – ungestört Speis und Trank genießt. Die gänzlich ‚Subjekt/Objekt‘- bzw. ‚Natur/Kultur‘-vermengende Bildunterschrift dazu lautet: „Arlequin au ventre de sa mère la tonne“.³⁰³ Arlecchino und seine Herlekin-Vorfahren wiederum tragen – mal sichtbarer, mal impliziter – stets das Potential des Animalischen mit sich, sei es als Tierhaut-Kostüme und Löwen- oder Ochsenmasken der „Charivariherlekins“, „Struwelfratzen“, in der auch die „hures“ von Wildtieren eingegangen sind³⁰⁴, und späteren Maskenformen ab dem 17. Jahrhundert, die an Drachen-, Katzen-, Affen-

³⁰¹ Vgl. Münz, Rudolf: „Sind ‚die großen Erzählungen‘ im Theater zu Ende?“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Hrsg. von Gerda Baumbach unter Mitarb. von Martina Häde. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 2002. S. 335.

³⁰² Vgl. Beijer, Agne [Hg.]: *Le Recueil Fossard. La commedia dell'arte au XVII^e siècle, en 1601... et en 1981. Suivi de Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre. Édition augmentée et précédée de « Vive et revive la commedia dell'arte », nouvelle étude de P.-L. Duchartre*. Paris: Librairie Théâtrale, 1981. Abb. XLII.

³⁰³ „Arlequin au ventre de sa mère la tonne“, publiziert von Bonnart (1680). Collection Michel Hennin (Bibliothèque Nationale de France), Quelle:

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84062315.r=arlequin.langEN> Zugriffsdatum: 18.11.2010.

³⁰⁴ Vgl. Driesen, Otto: *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*. [Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd. XXV; Reprographischer Druck der Ausgabe Berlin, 1904]. Hg. von Franz Muncker. Hildesheim: Gerstenberg, 1977. S. 114f.

oder sogar Grillenköpfe erinnern und die „[...] „Herlekintradition ‚Tierstruwelfratzen‘ zum Vorbild nehmen.“³⁰⁵ Diese Momentaufnahmen transformatorischer Vermischungen sind auch in Bachtins Begriffsverständnis als grotesk zu bezeichnen – als Maskenprinzip mit „[...] heiterer Verneinung von Konformität, Eindeutigkeit und der stumpfsinnigen Identität mit sich selbst.“³⁰⁶

Die Vermengung des getrennt Gedachten – ‚Subjekt‘ und ‚Objekt‘, ‚Mensch‘ und ‚Tier‘, ‚Lebewesen‘ und ‚Ding‘, ‚weiblich‘ und ‚männlich‘ etc. – in Sprache, Narration, Aussehen, Körpersprache, ist eine verbindende ‚Eigentümlichkeit‘ des (historischen) „Harlekin-Prinzips“ und den gegenwärtigen Masken. Dem „Goldenen Zeitalter“ historischer Commedia-Masken entspricht womöglich als *aldilà* der ‚Pollesch-Masken‘ das ebenso zeitlich nicht-lineare ‚Amoderne Zeitalter‘.

Im BEI-SPIEL „*Hunde, Affen, anthropomorphe Beziehungen*“ gibt es zwischen C und S einen fliegenden Wechsel von gegenseitigen Markierungen, doch bietet in dieser Passage weder die Norm des hierarchisch über Tieren stehenden Menschen³⁰⁷, noch die Uneindeutigkeit der Identitäten Konfliktpotential im Sprechen über verschiedene Arten von Beziehungen. Ein „Hund“, ein „Ich“ (oder mehrere) und ein „Affe“ sind beteiligt, und ganz Masken- (bzw. Joker-) gemäß gilt: „[...] A ist b, c, d, und so fort. Unscharf.“³⁰⁸ Die Reaktion von S auf Cs Aussage „Und du bist so ein schöner Hund“ ist eben nicht negierend oder parallel-unbeteiligt, sondern sie bestätigt die erfolgte Markierung in Form eines nebensächlichen (und ebenso gut in Erzählungen aus dem „Sumpf“ romantischer Liebe passenden) „Du bist so nett zu mir.“

Hier wird – mit kindlich-grimassierendem Zuhören und diktierendem Sprechen mit dozierenden Gesten, in einer Art Bastardisierung von rhetorischem und komödiantischem ‚Schauspiel‘ – eine Normalität bzw. Selbstverständlichkeit von artübergreifenden, geschlechtsneutralen Beziehungskonstellationen und von temporär begrenzten, pluralen Identitäten gerade durch das Ausbleiben von Sanktionen (durch einen der vielen Interaktionspartner bzw. der in der beschriebenen Situation passiven Gestalten) hergestellt – die Ambiguität von

³⁰⁵ Ebd. S. 171.

³⁰⁶ S. Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabrielle Leupold, hg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995. S. 90.

³⁰⁷ Zur „anthropologischen Maschine des Humanismus“ und ihrer Erzeugung des „Humanen“ mittels Ausschließung und Einschließung in Oppositionspaaren wie „Mensch/Tier“, „human/inhuman“, wie auch zur geschichtlichen Festschreibung „menschenähnlicher“ Tiere wie z.B. Affen, s. Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Aus dem Italienischen von Davide Giuriato. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

³⁰⁸ Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 243.

Identität(en) und deren Kombination in Beziehungsgeflechten ist ‚utopisch unproblematisch‘. Und da diese Herstellung einer ‚anderen Normalität‘ im ‚Theaterspiel‘, d.h. auf der Reibungsfläche dieser ‚anderen Welt‘ mit dem ‚Diesseits‘ der Moderne geschieht, entsteht durch die Verschiedenheit der Bedingungen, Regeln und Ordnungssysteme dieser zwei aufeinander treffenden Zeit/Räume bzw. ‚Vorstellungen‘ auch Komik: Komplexitätsfütterung trifft auf Komplexitätsreduktion, Vielheit auf Einheit, Disziplinierung auf „Wilde“³⁰⁹, Ambiguität auf Eindeutigkeit, Kontingenz auf Notwendigkeit. Das Lachen eines Publikums als Reaktion darauf kann mit Rainer Stollmanns Modell des Kitzelns & Gekitzelt-Werdens in Zusammenhang gebracht werden: das in der Aufführung (spezifischer: während des BEI-SPIELS) Gesehene und Gehörte ist nicht eindeutig kategorisierbar, und der „Kitzel“ entsteht aus dieser eigenartigen, widersprüchlichen Gleichzeitigkeit und Vermengung von „Liebe“ und „Aggression“ bzw. Bestätigung und Abweichung, die identitätskonstituierende „Häute“ des Menschen – wie Geschlecht, Sprache, Bildung, Moral, etc. – „kitzeln“.³¹⁰ In dieser „Kitzelkultur“, wie Stollmann Bachtins Idee einer „Lachkultur“ lieber bezeichnen möchte, sind die Phänotypen des Harlekin-Prinzips zugange.

All diese kitzelnden ‚Eigentümlichkeiten‘ von Masken wurden bereits – und werden wohl durch reglementierende Systeme noch immer –, mit großem, wenn auch nicht absolutem, Erfolg bekämpft und auf ein kontrollierbares Maß hin domestiziert³¹¹, und „[d]er Prozeß Maske – Charakter – Rolle – Persona erforderte historisch gesehen die „Aufhebung“ der Maske (d.h. im Extrem im institutionellen Theater ihre Zuweisung in die Kompetenz der »Friseure«).“³¹²

Die Anthropomorphisierung der Masken bedeutet Domestizierung: sie werden schrittweise ihrer ‚Wildheit‘, ihrer Ambivalenz in einem Akt der „Reinigungsarbeit“ entledigt, sie werden in ihrer Potentialität auf ein eher beherrschbares Maß an Subjektivität bzw. Objektivität reduziert – die Masken werden gezähmt, um das

³⁰⁹ In Verweis auf die Bezeichnung des „Jokers“ als „wilde Karte“ eines Kartenspiels.

³¹⁰ Vgl. Stollmann, Rainer: „*Angst ist ein gutes Mittel gegen Verstopfung*“. *Aus der Geschichte des Lachens*. Berlin: Vorwerk 8, 2010. S. 9ff.

³¹¹ Claudia Ortner-Buchberger beschreibt einen „[...] processus de «domestication» du grotesque comique, qui s’exprime par le rejet du bouffon et du grotesque dans les traités de civilité des XVI^e et XVII^e siècles [...]“, Ortner-Buchberger, Claudia: „*Métamorphoses d’Arlequin. Le rôle de la corporalité comique dans le Théâtre Italien de Gherardi*“, in: Erdmann, Eva/Konrad Schoell [Hg.]: *Le comique corporel. Mouvement et comique dans l’espace théâtral du XVII^e siècle*. Tübingen: Narr, 2006. S. 106.

³¹² Münz, Rudolf: „*Aldilà teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen*“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 276.

eingeforderte Gesicht zu wahren³¹³. Die Vielheit der Masken wird kanalisiert, kartographiert und ‚isomorphiert‘, bis hin zur Aufhebung ihres Prinzips zugunsten eines normativ gesetzten menschlichen Subjekts. Die Potentialität des Nicht-Menschlichen (d.h. des – verfassungsgemäß ‚modern‘ gesprochen – Tierischen, Pflanzlichen, Gegenständlichen oder Fiktiven) der Maske wird in Disziplinierungsmaßnahmen wegretouchiert. Diese Veränderungen wären hinsichtlich der Kette von Transformationen nach Latour auf der ‚Reduktionsseite‘ aufzufinden – die ‚Amplifikation‘ hingegen bestünde im Gewinn von Konstanz, Eindeutigkeit, ‚Menschlichkeit‘.

Das purpurne Muttermal geht nun den Weg der Auflösung der (dramatis) Persona in Bezug auf die eben nicht präexistenten ‚Rollen‘ bzw. ‚Subjekte‘, und präsentiert kein revolutionäres, innovatives Dogma des absolut (Post-Post-)Modernen, sondern Vorschläge aus einem ‚Jenseits‘, das sich zwar nicht materiell vom ‚Diesseits‘ unterscheidet, wohl aber in der (amodernen) Perspektive.

Eine moderne und unmarkierte Erzählerperspektive drängt sich in unserem BEISPIEL auch auf: neben „Hund“ und „Affe“/„Schimpanse“ ist da noch dieses „Ich“ beteiligt. C und S benutzen es, ohne jedoch irgendeine Spezifizierung hinzuzufügen. Dennoch liegt der Schluss nahe, dieses „Ich“ zunächst als ein menschliches ‚Subjekt‘, womöglich als ‚Frau‘ zu verstehen – bedingt durch die hier sprechenden Akteure, die über materiell-semiotisch erzeugte menschliche (und weibliche) Körper verfügen. Doch zugleich wird in einer Art ‚Sprechakt‘ dieser Körper mit Bezeichnungen markiert, die gar nicht menschlich sind. Warum also reflexartig eine – aus dem „narrativen Sumpf“ des Unmoralischen kommende – Geschichte über Zoophilie hineinlegen? Warum das „Ich“ sofort anthropomorphisieren? Dieses sprachliche ‚Quasi-Objekt‘ „Ich“, das (zumindest in der deutschen Sprache) „[...] paradoxerweise ein sprachliches Neutrum [ist], obwohl doch in der Sache das einzige, was ebendies nicht ist: so etwas wie ein *personale tantum*.“³¹⁴

Wenn ich als Zuschauerin „Ich“ automatisch als die menschliche Perspektive einordne, dann gerate ich (wenn auch nicht ganz) in die Falle der – im *Purpurnen Muttermal* ebenfalls thematisierten – „unmarkierten Erzählerperspektive“, einer Position, die aus einer großen Distanz und ohne Verortbarkeit Normen definiert.

³¹³ Vgl. Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000. S. 540ff.

³¹⁴ Blumenberg, Hans: „Das Ich I“, in: Blumenberg, Hans: *Begriffe in Geschichten*. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. S. 83.

Donna Haraway bezeichnet sie als die Perspektive des „WKHP“, also des weißen, kapitalistischen, heterosexistischen Patriarchats.³¹⁵

Wenn ich also das gehörte „Ich“ ebenfalls als Markierung – unter allen beliebigen Markierungen des „Theaterspiels“ – verstehe, und dennoch als erste Assoziation die Identitätsbehauptung mit einem Menschen darin erkenne, so bin ich womöglich in dieser Hinsicht ‚pawlowisiert‘ mit den Regeln eines konventionellen „Kunsttheaters“ bzw. mit dem Anthropozentrismus und Monopols der ‚sprechenden Subjekte‘ der ‚modernen Verfassung‘. Der einzige – wenn auch auffällige – Unterschied, dass es sich hierbei nicht um eine „männliche“ Norm des sprechenden Subjekts handelt, sondern um eine ‚weibliche‘ – beruht womöglich wiederum nur auf dem ‚pawlowschen Reflex‘ der semiotischen Dekodierung von „sex“/“gender“.

Und dieser Anthropozentrismus schlägt sich auch in der Wahl der Tier-Markierungen nieder. Während sich im zuvor genannten BEI-SPIEL „*Ein Mikroorganismus im Darmtrakt einer Termite*“ die Problematik des Zusammendenkens nicht-anthropomorphisierbarer Akteure mit Beziehungsmustern stellt, ist in diesem Fall die Problematik des allzu einfachen Anthropomorphisierens von ‚fabelkompatiblen‘ Tieren zentral: ob „Affe“ oder „Hund“, beide geraten entweder in die Erzählische der ‚nahen Verwandten‘ des Menschen im Narrativ der Evolution, oder aber in die Rubrik „companion species“³¹⁶.

Beide könnten also eventuell durch diskursive Manöver vom Naturpol herübergeholt werden zum (auch juristisch) interessanteren „Subjektstatus“. Haraway jedoch argumentiert dagegen:

Das letzte, was Tiere »brauchen«, ist der [...] Subjektstatus des Menschen. [...] Das einzige, was für die Tiere dabei herauspringt, ist das »Recht« auf permanente Repräsentation – sie werden (z.B.) in juristischen Diskursen als geringerwertige Menschen repräsentiert. Mit anderen Worten würden die Tiere das Recht erhalten, fortwährend »orientalisiert« zu werden.³¹⁷

Um dem Bauchrednertum zu entkommen, müssen artübergreifende Beziehungen (die „Trainingsbeziehung“ wie auch die „Liebesbeziehung“) nicht nach allein menschlichen Maßstäben reguliert werden – und ebensowenig nach allein

³¹⁵ Vgl. Haraway, Donna: „Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 97.

³¹⁶ Zu Haraways Verständnis dieser – nicht mit „Haustiere“ übersetzbaren – „companion species“, s. Haraway, Donna: *The companion species manifesto. Dogs, people, and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2005.

³¹⁷ Haraway, Donna: „Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 103.

tierischen. Die (offene) Frage ist: wie funktioniert Inter'subjektivität/'objektivität' bei radikal verschiedenen Arten, die nicht dieselbe Sprache sprechen?³¹⁸

Im BEI-SPIEL „Hunde, Affen, anthropomorphe Beziehungen“ werden Disziplinierungsschritte als Bedingung für eine wie auch immer geartete Beziehung verhandelt, die nicht nur auf einen (tierischen) Beteiligten beschränkt sind. Mit Latour könnten wir diese Dynamik – die auch eine Disziplinierungsstrategie ist – als Bewegung weg von den Extremen, hin zur Mitte deuten:

Ein neues Modell für die Beziehungen zwischen Menschen und nicht-menschlichen „Wesen“³¹⁹ erschafft Latour unter der Bezeichnung „Propositionen“ – sie sind weder Aussagen noch Dinge, noch ein Zwischenzustand; sie sind Aktanten (wie im Fall der ‚Mikroorganismen‘: Pasteur, das Labor, die Milchsäuregärung etc.), sie sind ‚Vorschläge‘, d.h. Gelegenheiten für verschiedene Entitäten, in Kontakt zu treten. Die Beziehung zwischen Propositionen kommt keiner Korrespondenz über eine tiefe Kluft hinweg gleich – sie besteht vielmehr aus Artikulation, die nun nicht mehr „[...] das Privileg eines von stummen Dingen umgebenen menschlichen Geistes ist [...]“.³²⁰ Artikulation ist auch nicht ausschließlich sprachlich zu verstehen, sondern lässt sich auch auf Gesten, Versuchsanordnungen, etc. anwenden. Und Propositionen suchen nicht nach Übereinstimmung, sondern artikulieren Differenzen.³²¹

Latours Modell der „Propositionen“ und nicht-vereinheitlichenden „Artikulationen“ für menschlich-nicht-menschliche Beziehungsgefüge können auch als abstraktere Beschreibung des ‚Eigensinns‘ des „Harlekin-Prinzips“ gelesen werden: Vorschläge sind die ‚Subjekt/Objekt‘-Nichtbeachtungsstrategien der Masken allein schon dadurch, dass letztere Besucher aus einer „anderen Welt“ sind, beispielsweise „[...] Ambasciatori dall'aldilà per il paese di Cuccagna (Botschafter des Landes Cuccagna

³¹⁸ Vgl. ebd. S. 105.

³¹⁹ Der Begriff „Wesen“ ist in diesem Kontext sehr problematisch und der an dieser Stelle nicht sehr gelungenen Übersetzung aus dem Englischen geschuldet, da in „Wesen“ begriffsgeschichtlich das von Latour kritisierte Denken von „Substanz“ und „Präexistenz“ von Entitäten mit seinen konträren Ansätzen vermischt wird. Im englischsprachigen Originaltext heißt es neutral „relations between humans and non-humans“, vgl. Latour, Bruno: *Pandora's Hope. Essays on the reality of science studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1999. S. 141.

³²⁰ Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus. d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 172.

³²¹ Vgl. ebd. S. 171ff.

aus der Anderswelt), [...] um die *mondo reale*, die reale Welt, als *mondo alla rovescia*, als verkehrte Welt, erweisen zu können [...].³²²

Ihr utopisches Potential ist – neben der Markierung von Normen des ‚Diesseits‘ – die unverbindliche Proposition einer Alternative, die aber eben nicht der Prämisse von Eindeutigkeit und dem Ordnungssystem Entweder/Oder folgt. Masken aus dem *Purpurnen Muttermal* als Reisende aus einem ortlosen, amodernen Zeit/Raum – deren einzige Aufenthaltsorte Etappen im Bereich des Denkbaren, Imaginären, der (Theater-)Vorstellung sind.³²³ So wie Parasiten der modernen Verfassung sind sie „[...] stets auf der Durchreise, sind Abgewiesene, Wanderer [...].“³²⁴

Diese Masken, die stets in Bewegung bleiben, kennen keinen ‚Subjekt/Objekt‘-Dualismus und feststehende Selbst-Identität. Sie können sich auch mit Tier-Identitäten behaupten, ohne mimetisch-animalisch aufzutreten. Ob menschlich oder nicht-menschlich bewertet – sie beschränken sich nicht auf die Devise „Je est un autre“³²⁵. Vielmehr müsste ihr Programm lauten: Je est des autres.

ECCOMI – HANS MOSER!

Mitunter sind ‚Pollesch-Masken‘ in ihren Identitätsbehauptungen nicht nur „Affe“, „Hund“, etc., sondern einfach nur Ich – oder auch „Hans Moser“, „Millionärin“, „Filmstar“ und „Autistin“. Folgendes BEI-SPIEL ist eine Zusammenstellung aller Passagen aus *Das purpurne Muttermal* (in aufführungschronologischer Reihenfolge), in denen die Selbstmarkierung „Hans Moser“ vorgenommen wird. Ich destilliere dieses hier sehr plakativ in seiner Wiederholung aus dem Aufführungszusammenhang, um den bisher festgestellten Freiraum der ‚Pollesch-Masken‘ in ihrem Bezug zu Entitäten im Objektstatus um eine weitere

³²² Münz, Rudolf: „Giullari nudi, Goliarden und »Freiheiten«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 133.

³²³ Das utopische Potential von Commedia-Masken in Bezug auf „Subjektgenese“ und ihre Herkunft aus einem „Goldenen Zeitalter“ findet sich bei Münz in Verbindung mit dem nicht vorhandenen „Wohnsitz“ der Masken; bildlich zugespitzt ließe sich behaupten: „Utopiearbeiter“ sind Wanderarbeiter: „[...] sie hatten keinen festen Wohnsitz, waren aber ‚überall‘ und ‚nirgend‘ – im ‚Diesseits‘ ebenso wie im ‚Jenseits‘.“, Münz, Rudolf: „Schauspielkunst und Kostüm“, in: Bender, Wolfgang F. [Hg.]: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren*. Stuttgart: Franz Steiner, 1992. S. 163.

³²⁴ Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 33.

³²⁵ Zu Rimbauds sehr populär gewordenen Briefzeile „Je est un autre“ s. Rimbaud, Arthur: *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*. Eigeldinger, Marc: „La voyance avant Rimbaud“. Hg. und kommentiert von Gérald Schaeffer. Genf: Droz/Minard, 1975.

Unbegrenztheit zu erweitern: ihre Identitätsbehauptungen beschränken sich nicht auf artikulierte oder sich artikulierende ‚Objekte‘ und ein abstraktes ‚Ich‘.

Die einzelnen Passagen (vor allem die 2., 3. und 4.) liegen zeitlich nah aneinander und sind allesamt in den ersten 40 Minuten der Aufführung zu sehen. Zwischen den hier herausgegriffenen Momenten werden – verteilt auf Spielstätten der ‚Vorder-‘ und ‚Hinterbühne‘ – Motive wie das der ‚Mutterbriefe, des Kontingenzproblems, des Betrugs, des Bauchrednertums und der Weltraumplattform variiert.

Nachdem zu Aufführungsbeginn S zunächst auf der ‚Vorderbühne‘ beim Vortragen des ersten Mutterbriefs zu sehen war, tritt er/sie/es (?) unmittelbar ‚ab‘ und mittelbar ‚auf‘: kaum ist die Tür zur in der ‚Membran‘ geschlossen, folgt zum ersten Mal der Satz „Ich bin Hans Moser!“

BEI-SPIEL: „Ich, Hans Moser, Millionärin, Filmstar und Autistin“

[...] S (betritt von der ‚Vorderbühne‘ aus die ‚Hinterbühne‘, schließt die Tür hinter sich; D, H, Sa, St stehen um S gruppiert; Sa und St nehmen Requisiten- und Kostümteile von S entgegen; S spricht mit heiserer, gepresster, lauter Stimme in selbstbewusstem Tonfall): Ich bin Hans Moser! Ich bin der größte Star der Welt. St: (mit ruhiger Stimme, bestätigend) Du warst großartig. Ganz wundervoll! [...] ³²⁶

[...] S: (betritt von der ‚Vorderbühne‘ aus die ‚Hinterbühne‘, schlägt die Tür hinter sich zu; C, D, H, Sa, St umgeben S, nehmen Kostümteile entgegen; S schreit mit sehr vollem Mund und hoher Stimme, mit beiden Händen gestikulierend und beim Sprechen kauend) Ich bin Hans Moser! Der größte Filmstar der Welt! Hat die Paramount angerufen? H: (in neutralem, ruhigem Tonfall) Ja. S: (kauend, laut, undeutlich artikulierend) Und? Will Cecil B. DeMille einen Film mit mir drehn? H: (ruhig, erklärend) Nein. Er will nur Ihren Wagen. [...] ³²⁷

[...] S: [...] (S ist auf der ‚Hinterbühne‘ und nur einen Augenblick lang im Bildausschnitt zu sehen; spricht mit hoher, heiserer, lauter Stimme, sehr artikuliert mit starken Betonungen) Jetzt bin ich ein mehrfacher Millionär, ich, Hans Moser. St: (in überzeugtem Tonfall) Als reichster Mann von Windeck werden Sie doch jetzt nicht mehr die Post austragen. S: (heisere Stimme, oszillierend zwischen ruhigerem Ton und Kreischen) Ein jeder will mich aus dem Beruf herausdrängen, nur weil ich, Hans Moser, Millionärin bin! [...] ³²⁸

³²⁶ Sprechtext zitiert nach: Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 65.

³²⁷ Ebd. S. 73.

³²⁸ Ebd. S. 74.

[...] St: (auf der ‚Hinterbühne‘, mit ruhigem, nachdrücklichen Tonfall zu S) Sie sind Millionär. S: (sitzt aufrecht mit ärmellosem Pelzmantel auf der Couch, schreit kurz auf, gestikuliert mit beiden Armen und geballten Fäusten zu den sprachlichen Betonungen im Takt, schreit heiser in erbostem Ton) Nein, ich bin Hans Moser, ich bin eine Autistin und für den Oscar nominiert. [...] ³²⁹

[...] St: (St lehnt ganz links auf der ‚Vorderbühne‘, alle anderen Akteure sitzen oder stehen ebenfalls verteilt auf der ‚Vorderbühne‘; St spricht in ruhigem, ansatzweise verurteilendem Ton zu S, die zentral und aufrecht vor dem Kamin steht) Sie, Sigourney Weaver, werden von mir als Millionärin markiert. Da können Sie noch so lange so tun als ob. Wir sind, was wir tun, und nicht, was wir gerne sein würden. Und wenn wir nur noch so tun als ob, dann sind wir eben nicht mehr, was wir tun. S: (zunächst mit leiser, gepresster Stimme, dann zunehmend lauter, enerviert und heiser, beide Fäuste parallel zu den sprachlichen Betonungen auf und ab schwingend) Fräulein Schober, was erlauben Sie sich eigentlich? Was ist denn bloß mit dem Personal los. Die sollen endlich aufhören, so zu tun, als ginge es hier um Geld. Es geht hier um Kunst. Ich bin Hans Moser und ich bin Autistin und basta! [...] ³³⁰

Das Potential der uneindeutigen, transitorischen Identitäten umfasst, wie hier zu sehen ist, auch Markierungen, die im ersten Moment konkreter wirken als die im vorangehenden Kapitel vorgestellten:

„Hans Moser“, „Fräulein Schober“, „Sigourney Weaver“, „Josef Tura“, „Eve Harrington“, „Lex Barker“, „Erich von Stroheim“, „Die Eifersucht“, „Autistin“, „Millionär(in)“, „Schauspieler(in)“, „Filmstar“, etc. sind einige aus diesem BEI-SPIEL und dem Pool von Identitätsbehauptungen im Sprechtext (und der ‚Besetzungsliste‘) von *Das Purpurne Muttermal* herausgegriffene Namen und Bezeichnungen. Die Verteilung dieser Markierungen ³³¹ ist willkürlich bezüglich „sex“/“gender“ der Akteure. S, auf der Bühne doppelt ‚weiblich‘ codiert, kann sich als „Hans Moser“ oder auch „Sigourney Weaver“ be-haupten, ebenso wie M, doppelt ‚männlich‘ codiert, als „Josef Tura“ markiert und mit diesem weiblich-weiblich-männlichen „Hans Moser“ verheiratet sein kann. C, meist als „Affe“ und/oder „Eve Harrington“ und/oder „Schauspieler(in)“ markiert, hat in dieser Narration eine Affäre mit „Hans Moser“, und trägt ein in dieser Hinsicht ambivalenteres Kostüm als die anderen Akteure, das – semiotisch zerlegt und neu zusammengedacht – ein Hybrid/Bastard

³²⁹ Ebd. S. 77.

³³⁰ Ebd. S. 87.

³³¹ Der Austausch eines einzigen Buchstaben macht die ‚Markierung‘ zur ‚Maskierung‘. Im Kontext dieser Arbeit wäre es tatsächlich möglich, beide Begriffe synonym zu verwenden, allerdings nur unter der Bedingung, dass ‚Maskierung‘ als von der Bedeutung der ‚Verschleierung‘ (eines dahinter verborgenen, authentischen Subjekts) frei verstanden wird.

aus Frack und Ballkleid ist. *Sf* ist ebenfalls doppelt ‚männlich‘ codiert und wird wie selbstverständlich von *S* mitunter als „Fräulein Schober“ bezeichnet, etc.

Grammatikalisch herrscht ebenso wenig Eindeutigkeit vor – wenn beispielsweise über „Hans Moser“ gesprochen wird, so transportieren die Pronomen „er“ und, wahlweise, „sie“ die geschlechtliche Ambivalenz bzw. Indifferenz dieser ‚Maske‘ mit.³³² Franziska Bergmann bringt diese „Spielplatz“-Praxis mit Sprechakttheorie in Verbindung:

[...] Pollesch macht sich hier die Wirkung performativer Sprechakte zunutze und verlagert den von Butler angeführten Sprechakt »It's a girl!« respektive »It's a boy!« in den Kontext der Bühnenrealität. [...] [A]uf der Bühne, die ein eigenes semiotisches System bildet, [ist] die Beziehung zwischen ›signifier‹ und ›signified‹ wesentlich flexibler [...] als im Alltag.³³³

Neben der wechselhaften, unklaren Geschlechtsidentität Harlekins ist auch seine uneindeutige ‚persönliche‘ Identität im Namen bzw. der Markierung der Akteure dokumentiert: nach einem Verzeichnis von Giovan Maria Rapparini von 1817 war Harlekin als „[...] Inkarnation der (karnevalistischen) Verwandlung [...] Arlecchino, Truffaldino, sia Pasquino, Tabarrino, Tortellino, Naccherino, Grandellino, Mezzettino, Polpetino, Nespolino, Bertolino, Fagiolino, Trappolino, Zaccagnino [...]“³³⁴ etc. Auch als Dividuum³³⁵ bzw. in seiner Zwitterhaftigkeit³³⁶ war diese Maske beobachtbar. Gerade die Indifferenz ist demnach ‚Charakteristikum‘ dieser ‚amöboiden‘ bzw. ‚jokerhaften‘ Entität – wir sehen hierin das ‚Paradogma‘ des

³³² Wenn *Das purpurne Muttermal* in einem Gedankenexperiment nach den Regeln stabiler Referenz zwischen sprachlicher Bezeichnung und Bezeichnetem decodiert würde, so ergäbe sich in der ‚Figurenkonstellation‘ eine ‚chaîne d’amour‘, in welcher ‚homo- und ‚heterosexuell‘ als Kategorisierungen zwischenmenschlicher Beziehungen sich als ebenso borniert und realitätsfremd erweisen würden wie die Aufteilung auf zwei stabile Geschlechter, ‚weiblich‘ und ‚männlich‘.

³³³ Bergmann, Franziska: „Die Dialektik der Postmoderne in Theatertexten von René Pollesch. Zur Verschränkung von Neoliberalismus und Gender“, in: Schössler, Franziska/Christine Bähr [Hg.]: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 198.

³³⁴ Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 64.

³³⁵ Ein Beispiel für das „sdoppiamento“ der Struktur-Figur ist die Identität von Peiniger (Capitano) und Gepeinigtem (Pulcinella) in Silvio Fiorillos in Neapel (1632) aufgeführter Komödie „La Lucilla costante“. S. Münz, Rudolf: „Commedia italiana“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 145f.

³³⁶ Die (physische) Zweigeschlechtlichkeit Arlecchinos ist beispielsweise in graphischen Darstellungen aus dem „recueil Fossard“ sichtbar; S. Münz, Rudolf: „Sind ‚die großen Erzählungen‘ im Theater zu Ende?“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Hrsg. von Gerda Baumbach unter Mitarb. von Martina Hädge. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 2002. S. 375.

Harlekin. Sein Paradigma bzw. Dogma ist die Wandelbarkeit, die Wertneutralität, die ständige Neubesetzung der Identität oder Vielheit; sein Paradox ist der Widerspruch, der in ebendieser Gleichzeitigkeit und Einheit des Nicht-Identischen liegt. Wenn A gleich A , und gleichzeitig A gleich B (und C , D , etc.) gilt, so ist Harlekin bzw. sein Prinzip die ‚Verkörperung‘ von Kontingenz und Potentialität.

Keine der Markierungen in *Das purpurne Muttermal*, seien sie nun aus dem Bereich der Tiere, Menschen oder Bezeichnungen für ‚die Anderen‘, verursacht oder folgt auf eine differente Form des Körper- und Sprachgebrauchs der markierten Akteure. Es gibt keine beobachtbare Nachahmung irgendwelcher Vor-Bilder, die die Markierungen zum Teil suggerieren könnten. Aber was wäre dieses Vorbild, die ‚Referenz‘ zu einer Bezeichnung wie „Hans Moser“?

Nichts anderes als – mehr oder weniger abweichende –, in der Vorstellung abrufbare Klischees (durchaus im Sinne eines fotografischen Abzugs) des ‚historischen‘ Hans Moser, wahrscheinlich bestimmte typisierte Eigenschaften bezüglich Physiognomie, Rollen, Zitate etc. inkludierend. Der Referent ist nicht der (Habitus des) ‚historischen‘ Hans Moser, keine Substanz am gegenüberliegenden Pol der Bezeichnung, sondern mehr eine ‚Wiener Melange‘, eher eine ‚idée fixe‘ über einen „Hans Moser“ als die platonische Idee des Hans Moser.

Was sich also für ein Publikum überlagern kann, sind verschiedene Eindrücke und Assoziationen zu Gehörtem und Gesehenem. Bildlich überblenden sich beispielsweise momentweise (im Akt der Markierung) der in der (Theater-)Vorstellung ‚weiblich-weiblich‘ codierte Körper von S mit der ‚männlichen‘ Markierung „Hans Moser“ in der Vorstellung (eines Zuschauers) zu einem ‚Vorstellungskörper‘.

In unserem zusammengestückelten BEI-SPIEL „*Ich, Hans Moser, Millionärin, Filmstar und Autistin*“ sind sechs Momente des „Ich, Hans Moser“-Motivs des Aufführungsverlaufs von *Das purpurne Muttermal* enthalten. Das Publikum bekommt diese Identitätsbehauptung also oft zu hören – häufiger, körper/sprachlich betonter, und gleichförmiger, als es bei den anderen ‚Masken‘ und ihren Markierungen der Fall ist. S / „Ich“ / „Hans Moser“ ist dadurch eine in allen Momenten ihres Auftretens/Selbstmarkierens besonders auffällige ‚Maske‘.

Stets sind in diesen Markierungen die Worte „Ich“ und „Hans Moser“ verbunden, so als würde auf das eine zwangsläufig das andere folgen, als gäbe es eine ‚natürliche Einheit‘, einen Kausalzusammenhang zwischen beiden, einer abstrakten und einer konkreten, Identitätsbehauptungen. Die Art, wie diese Aussage getätigt wird, ist nicht minder auffällig: S spricht diese Worte in den verschiedenen Momenten der

Aufführung konsequent mit lauter, gepresster, heiserer Stimme, meistens von stimmlichen Ausschlägen in hohe Frequenzen bzw. Schreien oder Kreischen begleitet, und der Tonfall ist ein entweder als selbstbewusst oder selbstversichernd zu beschreibender. Dazu wird sehr expressiv gestikuliert, wie um das Gesagte auf nicht sehr subtile Weise mit der Geste des beidhändigen (beidfüstigen?) Takt-Schlagens zu bekräftigen. Die ostentative stimmliche Betonung des „Ich (bin) Hans Moser“ in Kombination mit einer komödiantischen Mimik der stark hochgezogenen Augenbrauen und des beim Sprechen weit geöffneten Mundes wird gedoppelt durch große, rhythmische Gesten der Hände bzw. Arme.

Diese Form des Maskenspiels ist keine genuine Schöpfung Polleschs bzw. des so genannten „postdramatischen Theaters“: eine Maske, die verbal gleichförmig, stimmlich lautstark und mit körperlicher Betonung im Laufe einer Aufführung ihre Anwesenheit ostentativ manifestiert, ist schon die unter den historischen Commedia-Masken zur Ikone gewordene Maske „Arlecchino“ (bzw. Arlequin, etc.). Sein Ausruf „Eccomi!“, begleitet vom „Harlekin-Sprung“³³⁷, ist laut Münz die primäre „Botschaft“ dieses Phänotyps der Masken.³³⁸ Münz sieht darin einen (indirekten) Ausdruck von Insubordination bezüglich gesellschaftlicher Normen, und auch einen (direkten) Ausdruck eines – seine Ankunft ankündigenden – Boten aus einer „anderen“ Welt, einer Utopie.³³⁹

Dieses gerufene und gesprungene „Eccomi!“ beim Auftritt Arlecchinos und das von S gerufene und gestikuliert „Ich bin Hans Moser!“ z.B. beim Abgang (von der ‚Vorderbühne‘ auf die ‚Hinterbühne‘) sind auf mehreren Ebenen vergleichbar:

Sprachlich handelt es sich um eine Affirmation, die bei Arlecchino mitunter komplett abstrakt bleiben kann³⁴⁰, da es (falls kein „Arlecchino!“ angefügt wird) keine weiteren Etikettierungen dieses „Mi“ gibt. Im Fall der ‚Pollesch-Maske‘ S wird das „Ich“ stets begleitet von der Markierung „Hans Moser“ – einer figürlichen bzw. figurativen bzw. anthropomorphen affirmativen Identitätsbehauptung.

³³⁷ Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 62.

³³⁸ Münz verweist auch auf die dokumentierte Nachahmung dieses Harlekinssprung bzw. der „Haltung (Geste)“ des Harlekin durch das Theaterpublikum. S. ebd. S. 62. Eine Nachahmung des gekreischten „Ich bin Hans Moser“ durch zahlreiche Vertreter des Akademietheater-Publikum nach den aufgezählten Aufführungsbesuchen war ebenfalls häufig zu beobachten.

³³⁹ Vgl. ebd. S. 62.

³⁴⁰ Was wohl für den „lazzo del io“ – beispielsweise mit der Beantwortung der Frage „Wer ist da?“ mit dem präzisen wie unkonkreten „Ich!“ genutzt werden könnte bzw. konnte, s. Capozza, Nicoletta: *Tutti i lazzi della Commedia dell'Arte*. Roma: Dino Audino Editore, 2006, S. 70.

Stimmlich gibt es in beiden Fällen einen Ausruf, d.h. eine höhere Lautstärke und (was auch im Fall der vielen Arlecchinos anzunehmen ist) einen besonderen Stimmgebrauch – sei es nun eine näseltende Stimme, wie sie über längere Zeit für die Maske Arlecchino ‚Norm‘ war³⁴¹, oder eben im Fall von S eine ebenso charakteristische, heisere, gepresste und meist laute Stimme.

Körpersprachlich wird in beiden Fällen das Gerufene verdoppelt durch ostentativen Körpergebrauch – Arlecchinos Sprung findet eine Entsprechung im wilden, ruckartigen, raumgreifenden Gestikulieren der ‚Pollesch-Maske‘.

Die Funktion dieses „Eccomi (– Hans Moser)!“ ist zum Einen die Lenkung der Aufmerksamkeit des Publikums (besonders wenn das ‚Motiv‘ bereits als solches bekannt ist und wiederholt wird) durch ein derartig auffälliges Manifestieren des Auftritts/Abgangs bzw. des Da-seins (!). Zum Anderen fungiert es als Explizitmachung der ‚Verhaltensauffälligkeit‘ dieser Masken: Ist dieser Ruf eine Erinnerung? Eine Selbstmarkierung? Ein ‚Präsenzschrei‘? Eine Selbst-Anrufung frei nach Althusser? Eine Be-hauptung mit betrügerischer Absicht? Selbstvergewisserung? Klärung oder Festlegung von Identität?

Alles Selbstverständliche muss nicht ausgesprochen werden – daraus lässt sich folgen: alles, was ausgesprochen wird, ist nicht selbstverständlich. Das explizit Affirmative verweist auf unausgesprochene Normen. Eine Manifestierung und Selbstmarkierung des betont anwesenden „Ich“ muss dann stattfinden, wenn nicht davon ausgegangen werden kann, dass die (in diesem Moment behauptete) Identität der ‚Maske‘ vom Gegenüber automatisch und implizit angenommen wird. Insofern kann tatsächlich – in einer spielerischen Verbiegung – behauptet werden, Pollesch thematisiere „Selbstverwirklichung“, „[...] den narzisstischen Wunsch, ganz mit sich identisch sein zu können.“³⁴², während das Zugrundeliegende, Wahrhaftige, ‚Authentische‘ keine besetzbare Gegebenheit mehr ist.

Im „Theaterspiel“ ist die – eine, augenblickliche – Identität völlig variabel. Es kann somit (seitens der mitspielenden weiteren Masken und des Publikums) keine verbindlichen Vorannahmen, keine „synthetischen Urteile a priori“ im Sinne eines sicheren, vorauseilenden Urteilens, bezüglich der behaupteten Identität(en) einer Maske (sei es nun eine Commedia- oder eine ‚Pollesch-Maske‘) geben.

³⁴¹ Vgl. beispielsweise Franchetti, Anna Lia: *Tra narrativa e teatro. Luoghi dall'ibridazione nella letteratura francese*. Florenz: Alinea, 2001. S. 89f.

³⁴² Geisenhanslüke, Achim: „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, in: Gilcher-Holtey, Ingrid [Hg.]: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Campus, 2006. S. 265.

III. SPIELREGELN: ETIKETTENWECHSEL IM THEATERSPIEL

Das ‚Freigehege‘ „Theaterspiel“ ist inmitten der Unabhängigkeiten von biologischer Gattung, Gender, Eindeutigkeit der Identität und Autonomie gegenüber Vor-Bildern (‚in der Natur‘), nicht ohne Regelmäßigkeiten:

Die ‚Pollesch-Masken‘ aus *Das purpurne Muttermal* können zum Einen nicht völlig arbiträr die jeweils anderen ‚Masken‘ markieren. Der/die/das Bezeichnete kann die erfolgte Fremdzuschreibung bestätigen (wie im BEI-SPIEL „Hunde, Affen, anthropomorphe Beziehungen“) aber auch negieren (wie im BEI-SPIEL „Ich will auch in der Wirklichkeit spielen!“). Es handelt sich also nicht um ein paralleles Agieren und Sprechen, kein machtspielerisches diskursives ‚Parallelgehen‘ (bzw. Parallelreden) mit dem Ziel der Demonstration eigener Überlegenheit im Markieren und Abwerten des Gegenübers. Die Sprachebene ist nicht von den Akteuren losgelöst, sondern die ‚Masken‘ agieren mit- und reagieren aufeinander.

Ebenso ist bei all der Inkonstanz eine Konstante zu beobachten: die Akteure tauschen in *Das purpurne Muttermal* die Etiketten/Markierungen nicht untereinander aus. Wenn Caroline Peters die Markierung „Affe“ erhält, wird während der gesamten Aufführung kein/e andere/r Akteur/in „Affe“ sein, einzig Stefan Wieland eine Identität mit „Fräulein Schober“ behauptet, ebenso wie allein Sachiko Hara sich als „Die Eifersucht“ und Hermann Scheidleder sich als „Regisseur“ markiert, während Sophie Rois das „Hans Moser“-„Monopol“ hat. Und trotzdem sind diese wechselnden und widersprüchlichen Markierungen, Etikettierungen und Be-hauptungen nicht mit Rollen oder Charakteren gleichzusetzen. Vielmehr ist ‚Pollesch-Theater‘ in dieser Hinsicht eine Variation (historischen aber nicht abgeschlossenen) Theaterspiels und durchaus karnevalistisch:

Der Karneval erschafft keine Masken, sondern tauscht bzw. ‚chaotisiert‘ sie. Wenn die ‚Pollesch-Masken‘ allerdings in „Kunsttheater“-Konventionen rezipiert werden, und dadurch immer wieder die Eindeutigkeit einfordernde Frage ‚Wer spricht?‘ mit dem Verdacht auf ein „empirisches Subjekt“ dahinter gestellt wird³⁴³, sowie Rollenwechsel³⁴⁴ oder aber ein (negativ konnotierter) Rollenverlust diagnostiziert

³⁴³ Vgl. hierzu auch Barnett, David: „Political Theatre in a Shrinking World. René Pollesch’s Postdramatic Practices on Paper and on Stage“, in: *Contemporary Theatre Review*, 2006,1. S. 38.

³⁴⁴ Von „Rollenwechseln“ ist meist in journalistischen Texten zu Pollesch-Produktionen die Rede, allerdings mitunter auch dann, wenn sie von AutorInnen mit theaterwissenschaftlichem Hintergrund verfasst werden. Beispielsweise schreibt Christina Kaindl-Hönig zu *Das purpurne Muttermal*: „Die Darsteller wechseln fließend Rollen und geschlechtliche Identitäten, mutieren sogar zu Tieren [...]“, Kaindl-Hönig, Christina: „Das Monster Freiheit. Uraufführung in Wien: „Das purpurne Muttermal“

werden, passiert eine rezeptionsseitige ‚Reform‘ bzw. Disziplinierung der ‚Pollesch-Masken‘ – ebenso wie Münz zufolge historisch betrachtet der Strukturtyp „Kunsttheater“ Masken anthropomorphisiert: die Maske erfährt eine Transformation zur Charaktermaske, diese wird zum Charakter, und schließlich (mitsamt Handlungsanweisungen für ‚Schauspieler‘) zur Rolle, die zur ‚Persona-Bildung‘ gestaltet wird.³⁴⁵

GESPALTENE/DOPPELGÄNGER

Das „Harlekin-Prinzip“ ist, wenn auch losgelöst von der Maske, noch immer das Etikett eines alternativen, „anderen“ Theaters, eines dynamischen Elements.³⁴⁶ Die Strukturfiguren

[...] kommen (eben) nicht aus dem ‹Leben›, sondern aus dem *aldilà*, einer ‹Anderwelt› [...]. Sie unterliegen nicht historischem, sondern mythischem Bewusstsein³⁴⁷ und sind ambivalent, sowohl hinsichtlich der Menschen-, Tier- und Pflanzenwelt, als auch moralisch-ethischer Vorstellungen und ästhetischer Normen.³⁴⁸

Dieses „nicht aus dem ‹Leben› Kommen“ lässt sich in Hinsicht auf ‚Pollesch-Theater‘ mit der Behauptung in Beziehung setzen, letzteres sei – gemäß Lehmanns „postdramatischem Theater“ – nicht metaphysisch, magisch, autonom, „Double einer anderen Realität“, sondern es gehe Pollesch „[...] um ›die‹ Welt, die er und

von René Pollesch – eine Theaterreise ins Kino.“, in: Der Tagesspiegel, 28.11.2006. Quelle: www.tagesspiegel.de/kultur/das-monster-freiheit/780058.html Zugriff: 21.11.2010.

³⁴⁵ Vgl. Münz, Rudolf: „Aldilà teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 276.

³⁴⁶ Vgl. Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 60.

³⁴⁷ Wobei es durchaus möglich ist, auf nicht-wertende Weise das ‚kollektive Wissen‘ um Mythen im Fall historischer Masken und ihrem Publikum mit dem gegenwärtigen, populärkulturellen Wissen und den ‚Theorieheroen‘ eines Pollesch-Publikums in Verbindung zu bringen. Zum mutmaßlichen Status von Polleschs Theorietext-Fundus & dessen Autoren bei einem primär studentischen Publikum s. Diederichsen, Diederich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch.“, in: Tigges, Stefan [Hg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008. S. 105f.

³⁴⁸ Münz, Rudolf: „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte“, in: Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposiums „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.- 28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 108.

seine Schauspieler/-innen erleben, um *ihre* Realität, die in einem Widerspruch zu dem steht oder in eine Verstrickung zu dem gerät, was gemeinhin als Welt gilt.“³⁴⁹

Die absolute Gleichsetzung von Akteuren des „Theaterspiels“ und Akteuren des „Kunsttheaters“, in Kombination mit der Annahme einer singulären, kollektiv wahrgenommenen Realität, halte ich für problematisch. Es wäre nachzufragen, welche formalen Gegebenheiten ein derartiges Urteil nicht zulassen, und die Akteure doch einer „anderen Welt“ zurechenbar machen würden – etwa eine Fantasie-Bühnensprache oder das Tragen von Flickenkostümen? Wie müsste die Differenz zu einer als ‚realistisch‘ evozierten Welt beschaffen sein?

‚Pollesch-Masken‘ agieren nach den Maßstäben einer – nicht materiell, doch perspektivisch – anderen Welt, sind uneinsichtig oder überfordert bezüglich der Ordnungssysteme der modernen Welt, boykottieren diese oder spielen mit ihnen durch ostentatives Explizitmachen und Hinterfragen mutmaßlicher Selbstverständlichkeiten.

Für die historischen Masken des „Theaterspiels“ gilt außerdem: der Akteur ist pro Produktion variabel, die (Struktur-)Figur bzw. Maske jedoch konstant in ihrer „multiplicità“.³⁵⁰ Die graduelle Konstanz der ‚Pollesch-Masken‘ in Habitus, Stimmgebrauch, ‚Typengestaltung‘ etc., die ich aus eigener Erfahrung annehmen kann, müsste allerdings im Vergleich unterschiedlicher Produktionen mit oder ohne Überschneidungen in der ‚Besetzung‘ belegt werden.

Ich möchte an dieser Stelle die Frage stellen, wie das „Harlekin-Prinzip“ und dessen Masken-Phänotypen gedacht werden können, ohne sofort in ‚Subjekt/Objekt‘-Dichotomien zu verfallen. Münz beispielsweise versucht es, indem er einerseits die Masken mit – nicht-menschlichen, mythischen bzw. göttlichen – Trickster-Gestalten in Verbindung setzt, und außerdem den Masken eine Herkunft aus einer „anderen Welt“ – d.h. das Fehlen einer Referenz und eines Vor-Bildes am ‚Natur-Pol‘ – zuerkennt. Somit gelten nicht-menschliche und nicht-‚realistische‘ Regeln für die Struktur-Figuren. Dennoch bleibt die Ambivalenz der Masken in Bezug auf ihre

³⁴⁹ Bloch, Nathalie: „»ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!« Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch“, in: Ernst, Thomas [Hg.]: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 170.

³⁵⁰ Vgl. Münz, Rudolf: „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte“, in: Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposiums „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.- 28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 109.

vielen und wechselnden Identitäten in ihrer (u. a. wissenschaftlichen) Beschreibung problematisch:

Münz zitiert beispielsweise D'Arco Silvio Avalle („Le maschere di Guglielmino“) in Bezug auf die Entdeckung des „mitteleuropäischen Tricksters“, des „Proto-Zanni“ in einer Quelle aus dem Jahr 1290:

[...] ein Wesen, das in einer Figur beides gleichermaßen verkörperte: Betrüger und Betrogener / Täter und Opfer / Schlauser und Dummer / Guter und Böser / Macher und Gemachter / Komiker und Tragiker / Clown und Bajazzo / Narr und Weiser / Teufel und Engel. Trickster / Guglielmino / Zanni / Harlekin / Pulcinella [etc.] [...] konnten auftreten als »Gesplaltene / Zerrissene« und als »Doppelgänger«. Sie waren MASKEN, und zwar noch einmal: in einer PERSON.³⁵¹

Schon in Begrifflichkeiten wie Figur, Person, Wesen sind hier nicht unproblematisch. Die Ungreifbarkeit der Masken wird dennoch versuchsweise ikonoklastisch auf die Pole der Verfassung verteilt und in einem großen kognitiven Collagen-Paradox zusammengeführt. Die Auflistung besteht größtenteils aus zusammengefügt Extremen, so als gäbe es nur diese dichotomischen Endpunkte und keine graduellen Mischverhältnisse bzw. eine über die Zweiheit des ‚Sowohl/Als auch‘ hinausgehende Vorstellung von Maske. Auch das Fazit kann wiederum der modernen Verfassung nicht entkommen: die Möglichkeiten des ‚Paradogmas‘ sind begrenzt, die Masken bleiben dann doch entweder „Gesplaltene“ oder „Doppelgänger“. Der Bezug zu zwei eigentlich bzw. ursprünglich getrennten Polen bleibt in der Beschreibung der Eigenart der Masken bestehen, und in diesen Begrifflichkeiten ist die Maske ‚schizophren‘, also einem pathologischen Bereich zugeordnet, oder aber ‚Zwei in Einem‘ (Körper) und damit dem Unheimlichen oder auch Betrügerischen nahe stehend.

Allerdings äußert sich Münz selbst in einem späteren Beitrag kritisch über ein derartiges Verständnis der Masken-Ambivalenz, denn „[...] die angeblichen Gegensätze, die ihr Wesen ausmachen sollen, [treten] oftmals nicht ‚rein‘ – also weder ganz sakral/ernsthaft, noch ganz profan/lächerlich – [auf]“³⁵² – vielmehr handelt es sich um „Komplementärphänomene“, wie auch die verschiedenen Phänotypen der „Tricksternachkommen“ bzw. europäischen Trickster.³⁵³

³⁵¹ Münz, Rudolf: „Commedia italiana“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 149.

³⁵² Münz, Rudolf: „Sind ‚die großen Erzählungen‘ im Theater zu Ende?“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Hrsg. von Gerda Baumbach unter Mitarb. von Martina Hädige. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 2002. S. 366.

³⁵³ Vgl. ebd. S. 366f.

Doch schon im Begriff bzw. ‚Reizwort‘ „Maske“ – wie auch in „Person(a)“ – steckt schon ein jahrhundertelanger Diskurs über ‚Davor/Dahinter‘, ‚Maske/Gesicht‘, ‚Schein/Sein‘ etc., der ebenfalls das Denken in Dichotomien eher verstärkt als hinterfragt.³⁵⁴ Das Maskenverständnis, das ich hier zugrunde legen möchte, folgt keinem Prinzip des Entweder/Oder bzw. Sowohl/Als auch. Es handelt sich eher um ein quasi-subjektives bzw. quasi-objektives Weder/Als auch.

Mit Hilfe einer gedachten und begrifflichen kopernikanischen Gegenrevolution kann der Versuch unternommen werden, dieses Denken in Dichotomien aufzulösen (bzw. gar nicht einzuführen), und zwar nicht in einem radikalen Bruch, sondern in einem Infragestellen der Ergebnisse der „Reinigungsarbeit“: Die ‚reinen Pole‘ haben keine ‚Bewohner‘ bzw. dort verortbare Phänotypen, sie sind nur Extrem-Vorstellungen. Das „Reich der Mitte“ hat die größte ‚Bevölkerungszahl‘. Dort situiert sind Hybride (die begrifflich auch noch auf moderne Dichotomien aufbauen – als „Vereinigung des zuvor Getrennten“) oder ‚Quasi-Subjekte/Objekte‘ (die das moderne Sprachmaterial mit einem relativierenden Präfix transportieren). Doch erst ‚Sonderformen‘ dieser ‚Quasi-Subjekte/Objekte‘, die „Joker“³⁵⁵, beschreiben am ehesten amoderne, wandelbare, uneindeutige Entitäten und erlauben es zugleich, eine Verknüpfung zu Theatertheorie bzw. -geschichte zu schaffen: „Joker“ stehen nicht zwischen in Entweder/Oder-Dichotomien, und sie sind auch nicht auf ‚Doppeldeutigkeit‘ beschränkt, sondern können in ihrer Indifferenz jede beliebigen Werte annehmen, welche nicht nur ‚reine‘ Extreme (z.B. Betrüger/Betrogener) sein müssen. Die temporär sehr begrenzte Identität der Joker ist kontextabhängig – d.h. im Zusammenhang mit anderen Entitäten/Akteuren stehend – und strategisch. Sie sind produziert und produzieren selbst, sind also historisch und aktiv. Zugleich bringt der Begriff „Joker“ eine Nähe zum (Gesellschafts-)Spiel und zur Lachkultur bzw. zum Komödiantischen.³⁵⁶

³⁵⁴ Stellvertretend für die sehr umfassende Literatur zu Masken in verschiedenen Bedeutungszusammenhängen verweise ich hier auf Baumbach, Gerda: „Maschera, ve saludo! – Maske, sei begrüßt! Anmerkungen zu Maske, Theater-Maske und Masken-Theater in der europäischen Neuzeit“, in: Schäfer, Alfred/Michael Wimmer [Hg.]: *Masken und Maskierungen*. Opladen: Leske + Budrich, 2000. S. 137-159, und eine in der vorliegenden Arbeit (vgl. S. 136ff) noch behandelte Publikation: Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink, 2004.

³⁵⁵ S. Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 235ff.

³⁵⁶ In wortwörtlicher Hinsicht wie auch in Bezug auf die heute konventionelle graphische Gestaltung des ‚Jokers‘ im Kartenspiel, die häufig Züge von Commedia-Masken (meist Harlekin) und/oder Hofnarren-Darstellungen tragen.

Serres' „Joker“ wird modellhaft als „weißer Domino-Stein“ gefasst (und nicht etwa als Spielkarte) – womöglich um das nicht-anthropomorphe, sondern abstrakte Prinzip des „Jokers“ zu verdeutlichen und primär keine Assoziationen zu Clowns (etc.) bzw. generell zur Komik zu wecken. Der Joker,

[d]ies weiße Objekt hat – wie der blanke Dominostein – keinen Wert, damit es alle Werte annehmen kann. Wohl gibt es eine Identität, aber seine Identität, sein besonderes Merkmal, seine Differenz, wie man sagt, ist es gerade, indifferent zu sein, jeweils eine neue Besonderheit aus einer bestimmten Menge anzunehmen.³⁵⁷

In unserem Kontext ist es aber nicht nur möglich, sondern sogar mit einem ‚Mehrwert‘ verbunden, dieses „Joker-Prinzip“ der Indifferenz und Kontingenz mit dem ‚joker‘ des englischen Sprachraums, dem lateinischen ‚iocus‘ und den ‚joculatores‘ zu verknüpfen. Diese „wilde Karte“ (engl. „wildcard“) des Gesellschaftsspiels wird zudem auch als Synonym für „Platzhalter“ verwendet.³⁵⁸

„JOKER-PRINZIP“

Wenn Masken als Joker, d.h. als selbst absolut wertfrei, gesehen werden, also ein unbegrenztes Potential an Identitäten haben, so hängt im „Theaterspiel“ die ‚phänotypische‘, explizit gemachte, markierte Identität von den bereits erfolgten Identitätsbehauptungen der Co-Joker ab. Auch sie sind also in der Wahl ihrer Markierungen kontextabhängig. Sie agieren in Beziehungen, in Kollektiven, und reagieren (evtl. opportunistisch) auf Aktionen und Markierungen anderer Joker. Mit Haraway lässt sich sagen: „Identitäten erweisen sich als widersprüchlich, partiell und strategisch.“³⁵⁹

Was hier ganz generell formuliert, und nicht auf einen Theater(spiel)rahmen bezogen ist, lässt sich als Beschreibung der interagierenden „wilden Karten“ lesen, als Ambivalenz bzw. Uneindeutigkeit, temporär begrenzte und dividuelle, wie auch kontextabhängige, opportunistische Identität von Jokern. Sie sind produzierende Produkte bzw. produzierte Produzenten von Identitäten.

³⁵⁷ Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 243.

³⁵⁸ Vgl. „Wild card“, in: Carstensen Broder/Ulrich Bosse: *Anglizismen-Wörterbuch. Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz nach 1945. Band 1, A-E*. Berlin/New York: de Gruyter, 2001. S. 1717.

³⁵⁹ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 40.

„[Der Joker] ist in stetem Wandel begriffen und ist gleichwohl da – in voller Stabilität“³⁶⁰, er ist „gleichgültiges Subjekt“ und „Tauschobjekt“.³⁶¹

Laut Serres ermöglicht der Joker durch sein Potential, verschiedenste Werte anzunehmen, in (Handlungs)folgen Verzweigungen:

In die Mitte oder an den Anfang einer Folge gestellt, einer Folge, die ein Ordnungsgesetz besitzt, ermöglicht er es, Verzweigungen zu schaffen, das Aussehen zu wechseln, eine andere Richtung einzuschlagen, eine neue Ordnung einzuführen.³⁶²

Die „[...] Verästelung des Netzes hängt ab von der Anzahl der Joker [...]“, wobei Serres die Vermutung hegt, „daß diese Zahl eine Grenze hat. Wenn es zuviele Joker gibt, muß man verloren sein, wie in einem Labyrinth.“³⁶³ Wer in das Netz von Jokern gerät, ist dort orientierungslos – zu komplex, zu variabel, zu verästelt ist das Agieren und Markieren von Identitäten in der Logik von Jokern.³⁶⁴

Diese Einnischung von Jokern als Chaosbringer – wenn sie zu zahlreich, d.h. nicht kontrollierbar sind –, als Verkörperung von Kontingenz, erinnert stark an die Dämonisierung von Masken und ihre Reduktion auf das Chaos-Prinzip:

Masken wurde – auch in Bezug auf ihren ‚Ursprungsmythos‘ – historiographisch entweder zunächst als Ordnung generierende Instanzen, oder aber als Chaosbringer etikettiert. Dema-Gottheiten, die das Seiende hervorrufen und am Ende ihrer Tätigkeit des Ordners ihre Gesichter ablegen, damit privilegierte Menschen sie ‚als Masken‘ tragen können, um zeremoniell die Ordnung aufrechterhalten zu können, stehen am archaischen Nullpunkt der Masken. Der Monotheismus des Christentums kann wiederum derartige Vorstellungen nicht tolerieren, und belegt die Maske („Larva“) über Jahrhunderte hinweg kontinuierlich mit teuflischer, chaotischer, destruktiver Tätigkeit, mit Unordnung. Vermummungen karnevalesker Art, heidnische Bräuche mit Maskengebrauch, höfische Maskeraden

³⁶⁰ Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 245.

³⁶¹ Ebd. S. 245.

³⁶² Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 244.

³⁶³ Ebd. S. 247.

³⁶⁴ „Als Grenzfall kann man sich einen Diskurs ohne jeden Joker vorstellen. Ich nehme an, daß dieser Diskurs sich auf das Identitätsprinzip reduzierte. Folglich hat dieses Universum als Untergrenze $a \equiv a$. Man steigere nun, ausgehend von dieser Untergrenze, die Anzahl der Joker oder deren Anteil in einer Folge, einem Schnitt oder einer Sequenz. Man gehe bis zum Maximum, zur Sättigung. Die Polysemie erobert den Raum, Mehrwertigkeit, Mehrdeutigkeit.“, ebd., S. 248.

etc. waren in dieser Perspektive allesamt aus der Perspektive von „Nicht-Theater“ suspekta Fallbeispiele der Masken/Persona-Problematik.³⁶⁵

Möglicherweise produziert ein geschlossenes System, das nur aus Jokern besteht, tatsächlich Chaos (bzw. das, was wir in unserem ‚modernen Denken‘ als ‚Chaos‘ bezeichnen) – allerdings verursachen die Joker des „Theaterspiels“ untereinander keines, vielmehr ordnen sie in *Das purpurne Muttermal* das, was irgendwie doch als ‚Narration‘ bezeichnet werden kann. Diese ‚Narration‘ ist allerdings nicht auf den metaphorischen ‚roten Faden‘ hin disziplinierbar, und auch eine schematische Darstellung dieser Handlungs-, Sprechtext- und Identitätsabläufe hätte wenig gemein mit einem ‚Logikbaum‘ (der die Vorstellung von formaler Geschlossenheit und einer klaren, verfolgbaren Struktur von ‚Verästelungen‘ inkludiert) – es handelt sich bildhaft eher um einen narrativen ‚Logikstrauch‘, ein Aggregat³⁶⁶ von zahlreichen Elementen und Verästelungen, das nicht schematisch auf klare, eindeutige Formen und Zusammenhänge reduzieren lässt.

ANEIGNUNG DURCH MARKIERUNG

Die Selbstmarkierung einer Maske (und in diesem Zusammenhang: eines Akteurs/Aktanten) im Fall der drei vorangehenden BEI-SPIELE kann auch in Verbindung mit der Herkunft der ‚Pollesch-Masken‘ aus der Utopie des ‚Amodernen Zeitalters‘ gebracht werden:

In der utopischen, amodernen Verfassung agieren und artikulieren sich Entitäten verschiedenster Art im heterogenen Kollektiv – autonom handelnde Entitäten werden in Frage gestellt. Die ‚Arbeit der Vermischung‘ setzt Hybride zusammen, webt Kollektive (die nicht ausschließlich aus sozialen Beziehungen bestehen) – doch diese Arbeit wird von der modernen Verfassung „[...] unsichtbar, unvorstellbar, undenkbar [...]“³⁶⁷ gemacht. Dieser negierte, vermeintliche „Rest“ ist nahezu alles.

³⁶⁵ Vgl. Münz, Rudolf: „Aldilà teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 275ff.

³⁶⁶ Als Aggregate bezeichnet Friedemann Buddensieck „Riesen-Individuen“ (wie beispielsweise das Pilzgewächs „*Armillaria*“ und Strauchwucherungen der Himbeer-Pflanze), die im Konzept der Individualität schwer einzuordnen sind. S. Buddensieck, Friedemann: *Die Einheit des Individuums. Eine Studie zur Ontologie der Einzeldinge* (Quellen und Studien zur Philosophie, Bd. 70). Berlin/New York: de Gruyter, 2006. S. 104f.

³⁶⁷ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 49.

Hybride, „cyborgs“, „tricksters“ bilden unsere Kollektive.³⁶⁸ Serres fasst die Erzeugung von Kollektiven und die momentweise Individualisierung (bzw. ‚Individuierung‘) einzelner Akteure metaphorisch als ein bekanntes Kinderspiel: „Il court, il court, le furet“³⁶⁹ bzw. „Taler, Taler, du musst wandern“. Die Teilnehmer stehen im Kreis an einem Seil aufgereiht, und geben zirkulierend ein Pfand (etwa einen Ring, der am Seil hängt) von Hand zu Hand weiter. Das Pfand in Bewegung, ein ‚Quasi-Objekt‘ bzw. ‚Quasi-Subjekt‘, macht dieses Kollektiv der im Kreis Stehenden zu einer endlosen monotonen Kette anonymer Glieder, die sich in Nichts voneinander unterscheiden.³⁷⁰ Sein Anhalten aber bedeutet Individuation, Markierung, Bezeichnung. Das zirkulierende Pfand erschafft also sowohl das Kollektiv wie auch das Individuum: „In Bewegung webt das Frettchen das Wir, das Kollektiv; hält es an, so markiert es das Ich.“³⁷¹ Das Pfand (das „Frettchen“ bzw. der „Taler“), das im Kreis herumgegeben wird, ist aufgrund dieser Eigenschaft ein Quasi-Objekt, denn es ist „[...] kein Objekt, und es ist dennoch eines, denn es ist kein Subjekt, weil es in der Welt ist; es ist zugleich auch ein Quasi-Subjekt, weil es ein Subjekt markiert oder bezeichnet, das dies ohne es nicht wäre.“³⁷²

Die ‚Logikstrauch-Narration‘ der Sprechenden, interagierenden und sich markierenden ‚Pollesch-Masken‘ ähnelt dieser Spielanordnung: sie ist nicht die grundsätzlich autonomer, sich voneinander unterscheidender Subjekte, sondern die eines dynamischen, sich artikulierenden, agierenden Kollektivs. Verschiedene ‚Frettchen‘ zirkulieren und werden immer wieder aufgegriffen – sie ‚weben‘ so das Kollektiv nicht-individuierter Glieder, die allesamt ‚eine Sprache‘ sprechen³⁷³. Eine Markierung bzw. ein Etikett (wie „Hund“, „Affe“, „Hans Moser“ usw.) kann festgehalten werden (oder ‚kleben bleiben‘, da die ‚Pollesch-Masken‘ produzierte Produzenten sind) – in dieser ‚Augenblicksaufnahme‘ wird ein Individuum markiert, mit einer Identität(sbehauptung) belegt und zum Attribut³⁷⁴ dieser Markierung. Die Maske bzw. der Joker wird entanonymisiert, es wird eine sprachlich behauptete

³⁶⁸ Vgl. ebd. S. 65.

³⁶⁹ Dies ist auch der Titel des gleichnamigen Liedes; in etwa übersetzbar mit „Das Frettchen läuft und läuft“.

³⁷⁰ Vgl. Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 346.

³⁷¹ Ebd. S. 346.

³⁷² Ebd. S. 346.

³⁷³ Die eine nicht-individuelle Sprache der permanenten Ebenenwechsel und des – allen Masken gleichsam bekannten – „Pools“ transformierter Versatzstücke aus Film- und Theorietextmaterial ist. Formal gibt es ebenso keine stringente Dialogstruktur.

³⁷⁴ Vgl. Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 347.

Differenz hergestellt. Auch das „ich“ (bzw. das „mi“ in „Eccomi!“) markiert eine solche Differenz. Aus dem Kollektiv der Masken/Joker tritt momentweise ein Individuiertes hervor. Masken/Joker sind Entitäten der Wertfreiheit, Potentialität und Uneindeutigkeit, sie ‚kennen‘ keine individuelle, konstante Ich-Identität und betonen auf auffällige Weise ihr ‚aktuelles‘ bzw. ‚strategisches‘ ‚Ich‘.

Abschließend verknüpft eine Passage von Donna Haraway die ‚instabile‘ Referenz zwischen Bezeichnung bzw. Name und Bezeichnetem mit ‚Trickster-Verhalten‘:

Menschliche Wesen benutzen Namen, um auf sich selbst und andere AkteurInnen zu verweisen, und verwechseln leicht die Namen mit den Dingen selbst. [...] Andere Akteure sind da eher Trickster. In Artikulationspraxen nehmen Grenzen eine vorläufige, nie beendete Form an.³⁷⁵

Das Spiel mit Markierungen als Attribute der Masken lässt sich zusammenfassen zu einem „Theaterspiel“ des immer im Prozess bleibenden Verwebens des Nicht-Markierten zum Kollektiv und der momentweisen Differenzierungen bzw. Abgrenzungen des Markierten in einer Subjekt-Behauptung von ‚Platzhaltern‘ mithilfe von „Spielmarken“³⁷⁶.

³⁷⁵ Haraway, Donna: „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 47.

³⁷⁶ „Wir sind nichts anderes als dieser fließende Wechsel des Ich. Das Ich ist eine Spielmarke im Spiel, die man austauscht. [...] Das Wir entsteht aus der Weitergabe des Ich, aus dem Austausch des Ich.“, Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981. S. 349.

III. DER PROTAGONIST IST EIN PROTIST? DIE AMÖBE AUS DEM MODELLBAUKASTEN

‚Un-scheinbar‘ und mit bloßem Auge kaum zu erkennen sind die Latour und Pollesch durch ‚Be-sprechung‘ direkt verbindenden Entitäten: „Wo waren die Mikroben vor Pasteur?“³⁷⁷ und der „Mikroorganismus im Darmtrakt einer Termite“³⁷⁸ fragen beide nach ‚anderen Geschichten‘ – nach jenen der verfassungsgemäß passiven, ahistorischen Objekte, jedoch amodern aktiven Protagonisten mit Geschichte(n).

Womöglich können diese Protagonisten, die in der modernen Perspektive weder über Subjektstatus noch über Aktivitätspotential verfügen, auch dazu dienen, eine ‚andere Geschichte‘ von Subjektivität, von Identität und „Individuität“³⁷⁹ – und womöglich auch von Struktur-Figuren von Theater – zu erzählen.

Ein Fallenlassen von vermeintlichen Selbstverständlichkeiten verursacht einen Ruck, einen Wechsel der Perspektive, und ermöglicht erst alternative Geschichten oder Vorstellungen: statt ‚es war einmal vor langer Zeit...‘ beginnen diese vielleicht mit ‚könnte es nicht sein, dass...‘.

Und könnte es nicht sein, dass die dominierende jahrhundertelange Gedanken- und Materialarbeit von Philosophen, Theologen, Psychologen etc. des ‚Westens‘ – diese Markierung ist wiederum eine Frage der Perspektive –, dieser babylonische Prachtbau rund um den Platzhalter namens ‚Individuum‘ (das viele fragwürdige Synonyme kennt) ein einziger gigantischer Papiertiger ist – ein mittlerweile zunehmend übergewichtiger Alt- oder Recyclingpapiertiger, in dessen ‚Mitte‘ überhaupt nichts Eindeutiges, Fixierbares gefunden oder gelöst werden kann. Daher wäre ein möglicher Rat, die Überfütterung versuchsweise einzustellen, und stattdessen nicht dasselbe an einer anderen Stelle zu suchen, sondern – um nicht völlig vorbildlos zu suchen – eine differente und wünschenswerte Variable zu imaginieren: ‚Si vous ne trouvez plus rien, cherchez autre chose!‘

³⁷⁷ Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus. d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 175.

³⁷⁸ (beispielsweise) Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 117.

³⁷⁹ Ich verwende hier anstatt des Begriffs der ‚Individualität‘, der häufig den Aspekt qualitativer Verschiedenheiten im Vergleich von ‚Individuen‘ inkludiert, Friedenmann Buddensiek folgend, den der „Individuität“. Zur Unterscheidung der Begriffe s. Buddensiek, Friedemann: *Die Einheit des Individuums. Eine Studie zur Ontologie der Einzeldinge*. (Quellen und Studien zur Philosophie, Bd. 70). Berlin/New York: de Gruyter, 2006. S. 3.

Ein erster Versuch könnte – und muss – mit dem Bekannten, bereits Be-griffenen, Benutzbaren arbeiten, und dabei neue Kombinationen erproben bzw. die Belastbarkeit oder Verformbarkeit von Denkmustern und Wortbehelfen riskieren. Diese alternative Variable müsste nicht denselben Prämissen gehorchen wie die Projektionsfläche ‚Individuum‘; Dichotomien könnten in Frage gestellt werden: Sein und Schein wären keine Antipoden, Form und Inhalt nicht trennbar (folglich gäbe es keinen ‚Geist im Gefäß‘), Körper und Geist, Idee und ‚Phänotyp‘, Natur und Kultur, Subjekt und Objekt, etc. nicht als ‚Entweder/Oder‘ zu denken und zu gebrauchen – aber auch nicht paradoxal als ‚Sowohl/Als auch‘ oder negierend als ‚Weder/Noch‘. Als bescheidenen Einstieg in eine „andere Geschichte“ mit utopischem Potential möchte ich zwei Reizworte nennen: Dividuum und Transformation.

Eine beschreibbarer kreatürlicher bzw. materieller Pro(tagon)ist für diesen Zweck findet sich unter den Latour, Haraway, Serres und Pollesch vertrauten Mikroorganismen. Insbesondere eine unter diesem Etikett subsummierte Gruppe von nicht zwangsläufig biologisch verwandten Phänotypen³⁸⁰ bietet sich für zahlreiche Fragestellungen an: Amöben. Diese tragen bereits im Namen ihre Uneindeutigkeit: αμοιβή (amoibè) verweist auf ihre variable Gestalt, den Wechsel, die Veränderung.³⁸¹

Für die (wissenschaftliche) „Reinigungsarbeit“ der modernen Verfassung sind Amöben – seitdem sie im 18. Jahrhundert erstmals beschrieben wurden³⁸² – problematische Phänotypen: sind sie Tiere oder Pflanzen? Sind sie sterblich oder potentiell unsterblich? Ist der Darwinismus auf sie anwendbar? Beugen sie sich dem Diktat von Form und Inhalt? Sind sie konstante Entitäten? Sind sie Individuen oder Dividuen? Ihre biologische Klassifizierung wurde wiederholt revidiert, da sie nicht eindeutig in ein Taxon passen – sie sind (noch) „un/an/geeignete Andere“³⁸³ und somit weder aus Beziehungszusammenhängen ausgeklammert, noch ‚authentisch‘, ‚unberührt‘, oder ‚unschuldig‘:

³⁸⁰ Um hier weder von (Lebe)wesen noch von Entitäten zu sprechen, da diese Begriffe bereits eine Substanz bzw. Ein-heit transportieren.

³⁸¹ Vgl. Lucius, Richard/Brigitte Loos-Frank: *Biologie der Parasiten*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2008. S. 118. S. 124.

³⁸² Der Kupferstecher Rösel von Rosenhof ‚entdeckte‘ und beschrieb Amöben, die er „Wasserinsekten“ nannte, vgl. Friedell, Egon: *Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. Kulturgeschichte der Neuzeit*. Um ein Nachwort ergänzte Sonderauflage. München: C. H. Beck, 2007. S. 619.

³⁸³ Trinh Minh-ha, zitiert nach Haraway, Donna: „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 20.

Eine un/an/geeignete Andere, ein un/an/geeigneter Anderer zu sein, heißt vielmehr, in einer kritischen, dekonstruktiven Beziehungsweise, in einer auf Beugung, nicht auf Brechung abzielenden Rationalität zu stehen [...]. Un/an/geeignet zu sein heißt, nicht in die Systematik (*taxon*) zu passen; entfernt zu sein aus den verfügbaren Karten, die die verschiedenen Arten von AkteurInnen und Narrationen verzeichnen; nicht von vornherein durch die Differenz festgelegt zu sein.³⁸⁴

Amöben sind meist einzellig, von einer Membran begrenzt, mit Plasma, Zellorganellen und einem Kern ausgestattet, und vermehren sich durch Zellteilung. Zur Fortbewegung, Nahrungsaufnahme und Stoffabgabe verformen sie sich und bilden so genannte ‚Pseudopodien‘ – Ausstülpungen des Plasmas – aus.³⁸⁵

Darwin hatte sichtlich Schwierigkeiten, seinen Gedanken der ‚natürlichen Zuchtwahl‘ auf diese sich asexuell vermehrenden „Individuen“ (!) anzuwenden:

In den niedersten Classen des Thierreichs sind die beiden Geschlechter nicht selten in einem und demselben Individuum vereinigt und in Folge hiervon können natürlich secundäre Sexualcharaktere nicht entwickelt werden. In vielen Fällen, wo die beiden Geschlechter getrennt sind, sind die einzelnen verschiedengeschlechtlichen Individuen an irgend eine Unterlage dauernd befestigt, so daß das eine nicht das andere suchen oder um dasselbe kämpfen kann. Überdies ist es beinahe sicher, daß diese Thiere zu unvollkommene Sinne und viel zu niedrige Geisteskräfte haben, um die Schönheit und andere Anziehungspunkte des andern Geschlechts würdigen, oder Rivalität fühlen zu können.³⁸⁶

Es ist die Erzählerposition von der ‚Weltraumplattform‘ aus, die Darwin hier wählt, um diese störrischen Phänotypen zu anthropomorphisieren. ‚Mangelhafte Sinne und Geisteskräfte‘ hindern ein potentielles Würdigen von Schönheit des (mitunter inexistenten) „anderen Geschlechts“. An dieser Stelle lässt sich nur frei nach Thomas Nagel fragen: „Wie ist es, eine Amöbe zu sein?“³⁸⁷

Diese Nicht-Individuen, die andauernd Partikel des ‚Inhalts‘ mit neuen austauschen, und permanent die Form verändern, sind nicht nur bezüglich ihrer Klassifikation problematisch. Obwohl sie keine permanente Vorder- und Rückseite haben, gibt es

³⁸⁴ Ebd. S. 20.

³⁸⁵ Vgl. Lucius, Richard/Brigitte Loos-Frank: *Biologie der Parasiten*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2008. S. 118. S. 124.

³⁸⁶ Darwin, Charles: *Gesammelte Werke*. Aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus. (Band 5). Die Abstammung des Menschen in zwei Bänden. I. Band. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung (E. Koch), 1875. S. 341.

³⁸⁷ S. Nagel, Thomas: „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“, in: Frank, Manfred [Hg.]: *Analytische Theorien des Selbstbewußtseins*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. S. 135-152. Nagel argumentiert in diesem Text, es sei aus menschlicher Perspektive prinzipiell unmöglich, zu sagen, wie es (beispielsweise) sei, eine Fledermaus zu sein. Es kann sich bei einem Versuch der Beantwortung dieser Frage nur um Zuschreibungen und Projektionen handeln, deren Aussagewert mehr darin liegt, die (menschliche) Perspektive aufzuzeigen.

die biologische Bezeichnung des „Uroids“ von Amöben.³⁸⁸ Auch in den Bezeichnungen „Mutter“-³⁸⁹ bzw. „Tochter“-Amöbe³⁹⁰ zwecks Differenzierung der Entität vor einer Teilung und der Entitäten danach wird die Normalisierung bzw. Anthropomorphisierung dieser – geschlechtslosen – Mikroorganismen sichtbar. Dennoch verbleiben sie eindeutig im Objektstatus – nicht zuletzt durch die Beschreibung ihrer Formenvielfalt in Bewegung: es handelt sich bei den der Fortbewegung dienenden länglichen Plasmafortsätzen offenbar nicht um ‚authentische‘ Füße, sondern (lediglich) um Scheinfüßchen (bzw. Pseudopodien), was wiederum auf die moderne Norm des Aufspaltens in Dichotomien verweist, die die Frage nach Realität bzw. Existenz in feste Verbindung mit dem Pol des Substanziellen, des Seienden setzt, und demnach diese wandelbaren „Augenblicksorgane“ mit dem abschwächenden Präfix ‚Schein-‘ bzw. ‚Pseudo-‘ versehen muss.

Ein „Mangel“ an gleichbleibender, eindeutiger Form wird konstatiert, wodurch indirekt die Norm der Formkonstanz markiert wird: „[...] die Amöben [stellen] die indifferenteste Form der nackten beweglichen Zellen dar[...], und [...] gerade die «Formlosigkeit», der Mangel einer beständigen charakteristischen Gestalt [gehört] zu ihrem Wesen [...]“.³⁹¹

Ihre wissenschaftlichen Bezeichnungen lauten beispielsweise „Amoeba proteus“ oder „Chaos diffuens“³⁹², wobei erstere das Bild eines (tautologischen) ‚wechselnden Gestaltwandlers‘³⁹³ erschafft, und letztere – in der Paraphrasierung

³⁸⁸ s. Bhamrah, H. S./Kavita Juneja: *An introduction to protozoa*. 2., überarbeitete Ausgabe. New Delhi: Anmol Publications, 2001. S. 90-106.

³⁸⁹ Buddensiek, Friedemann: *Die Einheit des Individuums. Eine Studie zur Ontologie der Einzeldinge*. (Quellen und Studien zur Philosophie, Bd. 70). Berlin/New York: de Gruyter, 2006. S. 101.

³⁹⁰ s. Bhamrah, H. S./Kavita Juneja: *An introduction to protozoa*. 2., überarbeitete Ausgabe. New Delhi: Anmol Publications, 2001. S. 90-106.

³⁹¹ Haeckel, Ernst: *Systematische Phylogenie. Entwurf eines natürlichen Systems der Organismen auf Grund ihrer Stammesgeschichte. Bd. 1. Systematische Phylogenie der Protisten und Pflanzen*. Berlin: Reimer, 1894. S. 169.

³⁹² Vgl. Bhamrah, H. S./Kavita Juneja: *An introduction to protozoa*. 2., überarbeitete Ausgabe. New Delhi: Anmol Publications, 2001. S. 90-106.

³⁹³ Wörtlich wie auch prinzipiell findet „Amoeba proteus“, dieser gestaltwandelnde Wandler, eine ebenso tautologische Entsprechung im ‚Morphismus‘ des *Arlequin Protée* (1683) von Fatouville, in dem Arlequin Proteus ist, und in Bezug auf die Vorgehensweise zur Befriedigung seiner leiblichen Bedürfnisse spricht („Bon, bon, je m’embarasse bien de cela! Ne suis-je pas Protée? Ne changé-je (!) pas de forme quand je veux?“) und anschließend opportunistisch inspiriert plant, die „figure“ eines „filou“ oder eines „coupeur de bourse“ anzunehmen. Vgl. Fatouville: „Arlequin Protée. Comédie“, in: Truchet, Jacques/André Blanc [Hg]: *Théâtre du XVII^e siècle. Bd. III*. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1992. S. 243-268, hier: S. 244f.

von „Chaos“ als zerfließender unermesslicher Raum bzw. gestaltlose Masse³⁹⁴ – ein merkwürdig großer Name für einen Mikroorganismus ist.

Amöben, Pseudopodien und Protoplasma sind allerdings nicht nur auf die Disziplin Biologie beschränkte, problematische Themen – sie wurden als Metaphern oder als Fallbeispiele bereits von (u.a.) Sigmund Freud, Martin Heidegger und Friedrich Nietzsche gebraucht. Im Folgenden sollen einige Passagen aus deren Werken wiedergegeben werden – nicht um eine vergleichende philosophische Abhandlung zur Subjektfrage zu beginnen, sondern um die Variablen in Fragestellungen rund um Subjekt/Individuum/Identität, in welche diese – ebenfalls variablen – Elemente („Amöbe“, „Pseudopodien“, „Protoplasma“) eingesetzt werden, beispielhaft aufzuzeigen.

Nietzsche bringt das amöboide Protoplasma in Zusammenhang mit der Frage nach der Bedingtheit des „Subjekts“ und der Konstanz bzw. Wechselhaftigkeit von Identität:

Damit es überhaupt ein Subjekt geben könne, muß ein Beharrendes da sein und ebenfalls viele Gleichheit und Ähnlichkeit da sein. Das unbedingt Verschiedene im fortwährenden Wechsel wäre nicht festzuhalten, an nichts festhaltbar, es flösse ab wie der Regen vom Steine. Und ohne ein Beharrendes wäre gar kein Spiegel da, worauf sich ein Neben- und Nacheinander zeigen könnte: der Spiegel setzt schon etwas Beharrendes voraus. — Nun aber glaube ich: das Subjekt könnte entstehen, indem der Irrthum des Gleichen entsteht z.B. wenn ein Protoplasma von verschiedenen Kräften (Licht Elektrizität Druck) immer nur Einen Reiz empfängt und nach dem Einen Reiz auf Gleichheit der Ursachen schließt: oder überhaupt nur Eines Reizes fähig ist und Alles Andere als Gleich empfindet — und so muß es wohl im Organischen der tiefsten Stufe zugehen. Zuerst entsteht der Glaube an das Beharren und die Gleichheit außer uns — und später erst fassen wir uns selber nach der ungeheuren Einübung am Außer-uns als ein Beharrendes und Sich-selber-Gleiches, als Unbedingtes auf. Der Glaube (das Urtheil) müßte also entstanden sein vor dem Selbst-Bewußtsein: in dem Prozeß der Assimilation des Organischen ist dieser Glaube schon da — d.h. dieser Irrthum! — Dies ist das Geheimniß: wie kam das Organische zum Urtheil des Gleichen und Ähnlichen und Beharrenden? Lust und Unlust sind erst Folgen dieses Urtheils und seiner Einverleibung, sie setzen schon die gewohnten Reize der Ernährung aus dem Gleichen und Ähnlichen voraus!³⁹⁵

³⁹⁴ Vgl. „Chaos“, in: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*, begr. von Friedrich Kirchner u. Carl Michaëlis. Fortges. von Johannes Hoffmeister. Vollst. neu hrsg. von Arnim Regenbogen u. Uwe Meyer. (Philosophische Bibliothek, Bd. 500) Hamburg: Meiner, 1998. S. 121-123.

³⁹⁵ Nietzsche, Friedrich: *Nachgelassene Fragmente* [NF] 1881,11 [268], zitiert nach: Nietzsche, Friedrich: *Digitale Kritische Gesamtausgabe* [auf der Grundlage der Kritischen Gesamtausgabe Werke, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1967ff.]: [http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1881,11\[268\]](http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1881,11[268]). Zugriff: 28.11.2010.

Amöben als Dividuen im Akt ihrer Zellteilung und „Fortpflanzung“ bzw. Vermehrung werden von Nietzsche mit einem Akt des Ballastabwerfens zusammengebracht – „Spott über den falschen „Altruismus“ bei den Biologen: die Fortpflanzung bei den Amöben erscheint als Abwerfen des Ballastes, als purer Vorteil. Die Ausstoßung der unbrauchbaren Stoffe.“³⁹⁶

Freud hingegen benutzt die sich auf ein ‚Objekt der Begierde‘ hin ausgerichteten ausstreckenden Pseudopodien von Amöben und das ‚Zurückbleiben‘ des größeren Teils des Protoplasmas von Amöben, um sein Konzept von Ich- und Objektlibido zu bebildern:

Um es kurz zu fassen, wir machten uns von dem Verhältnis der Ichlibido zur Objektlibido eine Vorstellung, die ich Ihnen durch ein Gleichnis aus der Zoologie veranschaulichen kann. Denken Sie an jene einfachsten Lebewesen, die aus einem wenig differenzierten Klümpchen protoplasmatischer Substanz bestehen. Sie strecken Fortsätze aus, Pseudopodien genannt, in welche sie ihre Leibessubstanz hinüberfließen lassen. Sie können diese Fortsätze aber auch wieder einziehen und sich zum Klumpen ballen. Das Ausstrecken der Fortsätze vergleichen wir nun der Aussendung von Libido auf die Objekte, während die Hauptmenge der Libido im Ich verbleiben kann, und wir nehmen an, daß unter normalen Verhältnissen Ichlibido ungehindert in Objektlibido umgesetzt und diese wieder ins Ich aufgenommen werden kann.³⁹⁷

Bei Heidegger vermengen sich Amöben, Pseudopodien und Protoplasma mit der Frage nach dem „Zeugcharakter“ von Organen. Im Fall der sich stets neu bildenden und auflösenden „Augenblicksorgane“ („Münder“ und „Därme“) der Amöben konstatiert Heidegger, dass diese Organe und Pseudopodien eben nie (fertig) „gestellt“ werden, sondern sich stets „zurückmischen“. Dennoch stellt er eine Grenze dieser Vermischung fest: im Kontaktfall vermengen sich zwei Amöben nicht, obwohl sie aus demselben „Stoff“ bestehen:

Den sogenannten niederen Tieren, den Amöben, Infusorien, steht nur das Protoplasma einer einzigen Zelle zur Verfügung. Man unterscheidet Endoplasma und Ektoplasma. Die Protoplasmatierchen sind form- und strukturlos. Sie zeigen keine feste Tiergestalt; wir sprechen daher von Wechseltierchen. Sie müssen ihre notwendigen Organe je selbst formen, um sie dann wieder zu vernichten. Ihre Organe sind also Augenblicksorgane. [...] Die *Fähigkeiten* zum Fressen, zum Verdauen, sind *früher als die jeweiligen Organe*. Zugleich aber ist diese Fähigkeit, die wir auch in ihrem ganzen Prozeßzusammenhang durch ›Ernährung‹ umschreiben, selbst eine geregelte, ja sie ist die Regelmäßigkeit mit Bezug auf eine

³⁹⁶ Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente [NF] 1887,10 [13] (147), zitiert nach: ebd.: [http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1887,10\[13\]](http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1887,10[13]). Zugriff: 28.11.2010.

³⁹⁷ Freud, Sigmund: „XXVI. Vorlesung. Die Libidotheorie und der Narzißmus.“, in: Freud, Sigmund: *Gesammelte Schriften. Band VII. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924. S. 431.

bestimmte Folge von Prozessen. Es entsteht zuerst der Mund und dann der Darm und nicht zuerst der Darm und dann der Mund. [...] Bezüglich unserer besonderen Frage aber – ob nicht durch die Protoplastmatiere gerade der Zeugcharakter der Organe bewiesen werde – könnten wir jetzt vor allem wieder betonen, daß die Organe eben nicht fertiggestellt werden, so daß sie nie dahin und irgendwohin gestellt bleiben, sondern in dem, was und wie sie sind, bleiben sie dem Lebensprozeß des Tieres verhaftet. Überdies muß darauf hingewiesen werden, dass die Protoplastmatierchen, z. B. die Pseudopodes, um sich fortzubewegen, sich etwas erzeugen und dieses zwar immer wieder in das übrige Protoplasma auflösen, sich dahin »zurückmischen«, daß dagegen ein solches Scheinfüßchen eines Tieres bei der Berührung mit dem eines anderen, das doch aus demselben Stoff besteht, nie in dieses hinüberfließt und sich mit dem Zellgehalt des anderen vermischt.³⁹⁸

Mikroorganismen (spezifischer: Amöben) und ihre Bestandteile bzw. Eigenheiten werden in den oben angedeuteten Zusammenhängen modellhaft für ‚große Themen‘ eingesetzt. Mit Claude Lévi-Strauss‘ Gedanken eines „verkleinerten Modells“ in der Sprache des „bricoleurs“³⁹⁹ lässt sich möglicherweise – in einer Hypo/parenthese – in Form einer ‚gebastelten‘ Amöbe ein Modell für eine verschobene Perspektive auf die oftmals synonym und mit Bezug zu einer ‚Substanz‘ genannten, ‚großen‘ Begriffe Identität, Subjekt und Individuum erzeugen:

Nach Lévi-Strauss sind auch die Malereien der Sixtinischen Kapelle ein verkleinertes Modell – trotz ihrer beeindruckenden Dimensionen –, aufgrund ihres Themas: das Ende der Zeiten. Prinzipiell kommt es im Modell durch die Übertragungsleistung zum Verlust bestimmter Dimensionen des Objekts⁴⁰⁰. Wir tendieren auch dazu, einen Gegenstand in seine Teile zerlegt zu behandeln, wie um durch Division weniger Widerstand zu erfahren. Diese Tendenz wird im verkleinerten Modell ins Gegenteil verkehrt – in kleinerer Erscheinungsform wirkt die Ganzheit des Gegenstands weniger unüberschaubar, die Abnahme an Quantität wird hier mit qualitativer Simplifizierung gleichgesetzt. Diese „transposition

³⁹⁸ Heidegger, Martin: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944. Band 29/30.* Freiburger Vorlesungen Wintersemester 1929/30, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1983. S. 327ff. [§ 53]

³⁹⁹ Lévi-Strauss setzt dem planenden, mit faktischen oder metaphorischen Präzisionswerkzeugen arbeitenden „ingénieur“ den improvisierenden „bricoleur“ entgegen; „bricolage“ ist nicht deckungsgleich mit dem deutschen ‚Bastelei‘, da der französische Begriff keine Tendenz zur Abwertung der/des bezeichneten Tätigkeit/Produkts inkludiert und vielmehr den Improvisationscharakter unter Zuhilfenahme ‚zweckentfremdeter‘ Werkzeuge betont. S. Lévi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage.* Paris: Plon, 1962. S. 30ff.

⁴⁰⁰ Lévi-Strauss verwendet den Begriff „objet“ [in der deutschen Übersetzung wird dies mit „Objekt“ und „Gegenstand“ abwechselnd wiedergegeben], der im Rahmen dieser Arbeit Teil von Fragestellungen ist; ich verwende im Folgenden daher den Begriff „Gegenstand“, im Sinne eines Beschäftigungs- oder Untersuchungsgegenstands.

quantitative“ steigert und vervielfältigt unsere Macht über ein Abbild („homologue“⁴⁰¹) des Gegenstands: er kann mit einem einzigen Blick erfasst bzw. be-griffen werden. Im Modell wird das Ganze vor seinen Teilen erkannt – und sollte dieser Vorgang des Erkennens eine Illusion sein, so ist doch die Erschaffung und Unterhaltung dieser Illusion ‚sinnstiftend‘ genug, da sie sowohl der „intelligence“ als auch der „sensibilité“⁴⁰² ein ästhetisches Vergnügen bieten: der Verlust auf sinnlicher Ebene wird durch einen Gewinn auf intellektueller Ebene ausgeglichen. Was die Herstellung eines verkleinerten Modell betrifft, so zeichnet es sich dadurch aus, dass es ‚gebastelt‘ bzw. „man made“ und „handgemacht“ ist – und daher nicht bloße Projektion im Sinne eines passiven Abbilds des Gegenstands. Im Fall der „bricolage“ wie auch der ‚Modell-Amöbe‘ gilt daher: es gibt für eine Problemstellung immer verschiedene Lösungsvarianten; die Wahl einer Lösung zieht ein der Lösungsstrategie entsprechendes, in Bezug auf eine alternative Lösung differentes Resultat mit sich. Daher ist – zeitgleich mit der besonderen Lösung, die dem Blick des Rezipienten geboten wird – virtuell ein ‚tableau‘ sämtlicher Permutationen gegeben. wodurch dieser Rezipient ohne sein Wissen in einen Handelnden transformiert wird.⁴⁰³

Unsere ‚Modell-Amöbe‘ ist ein ‚Transformationsdividuum‘: Elemente werden im zeitlichen Verlauf und im Kontakt laufend aufgenommen, einverleibt, transformiert, und in anderer Zusammensetzung wieder abgegeben und zurückgelassen. Zusammengehalten wird sie von einer beinahe beliebig formbaren Hülle, doch ihre Grenzen sind in dreierlei Hinsichten nicht klar gezogen: sie können mit weiteren Mikroorganismen in Symbiose leben oder Parasiten größerer Organismen sein⁴⁰⁴, sie treten möglicherweise nach einer ‚ambulanten‘ Phase in Aggregate mit artverwandten Amöben ein⁴⁰⁵, und sie vervielfältigen sich durch Teilung. In keinem

⁴⁰¹ Lévi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962. S. 38.

⁴⁰² Ebd. S. 38.

⁴⁰³ Vgl. Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Aus dem Französischen von Hans Naumann. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 14). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968. S. 36ff.

⁴⁰⁴ Zu parasitären Amöben s. Cypionka, Heribert: *Grundlagen der Mikrobiologie*. Berlin [u.a.]: Springer, 1999. S. 41-45.

⁴⁰⁵ Im Fall zellulärer Schleimpilze aggregieren einzelne vegetative Amöben (d.h. sie richten sich einheitlich aus und bilden eine reguläre Zellform), bewegen sich als Zellstrom in eine Richtung, bilden schließlich Fruchtkörper, in denen Zellen sich differenzieren und Sporen bilden. Die Aggregation wird häufig zur Untersuchung von Kommunikation und Kooperation zwischen Zellen herangezogen, vgl. Michael T. Madigan/John M. Martinko: *Brock Mikrobiologie*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Thomas Lazar und Freya Thomm-Reitz. Dt. Bearb. von Michael Thomm. 11., aktualisierte Aufl., München [u.a.]: Pearson Studium, 2009. S. 522-528. / s. Bereiter-Hahn, Johann: „Das Menschenbild in der Biologie. Informationstheoretische Metaphern vom Molekül zur Gesellschaft“, in: Bölker, Michael/Mathias Gutmann/Wolfgang Hesse [Hg.]: *Information und Menschenbild*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2010. S. 21-40.

Fall kann also von ‚Individuen‘ die Rede sein. Ihre Form und ihr Inhalt sind durch die prozessuale Umwandlung, Einverleibung und Abstoßung nicht trennbar und auch nicht konstant. Wenn eine Identität angenommen wird, so kann es sich nur um eine opportunistische bzw. akzidentelle, transitorische handeln, die nur in einer Momentaufnahme fixiert werden kann. Die ‚Modell-Amöben‘ sind indifferent, kontingent, amoralisch, können jede Form annehmen und wieder aufgeben, können interagieren, können sich teilen oder verbinden, sind nicht kategorisierbar, disziplinierbar oder domestizierbar.

Sie sind zugleich eine bildhaft konkretere Form der Transformationsketten, Amplifikations- und Reduktionsprozesse Latours: in ständiger Veränderung in Verbindung mit anderen Akteuren begriffen, nehmen sie ständig Materie (oder Bedeutungen) auf und geben andere wieder ab.

Ebenso sind sie Joker, wenn die Indifferenz als ihr Hauptmerkmal angesehen wird: die ‚Modell-Amöben‘ können (denkbar) jede beliebige Form annehmen, während Joker jeden beliebigen Inhalt annehmen können (doch die klare Trennung von ‚Form‘ und ‚Inhalt‘ schreibt sich in die „Reinigungsarbeit“ der modernen Verfassung ein). Sie sind prinzipiell wertfrei und nehmen einen bestimmten Wert bzw. eine bestimmte Form nur für einen Augenblick und immer eingebunden in ein Zusammenspiel, in ein Kollektiv, an.

Die konstatierte ‚Formlosigkeit‘ der Amöben (anstatt einer Polymorphie) ist ebenso fragwürdig wie die ‚Formlosigkeit‘ des Menschlichen als Resultat einer Anwendung der amodernen Konzeption Latours:

Wenn das Menschliche keine stabile Form besitzt, ist es noch lange nicht formlos. [...] Der Ausdruck »anthropomorph« unterschätzt unsere Menschlichkeit [...]. Man müsste von Morphismus sprechen. Im Menschlichen kreuzen sich Technomorphismen, Zoomorphismen, Physiomorphismen, Ideomorphismen, Soziomorphismen, Psychomorphismen. Ihre Allianzen und ihr Austausch definieren alle zusammen den *anthropos*.⁴⁰⁶

⁴⁰⁶ Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 182.

V. MODERNE UND AMODERNE ‚SCHAU SPIEL‘-THEORIE

Ich möchte diesem Kapitel, das als Ansatz gedacht ist, wissenschaftstheoretische Fragen nach den Bedingungen der Bildung von ‚Fakten‘ und begrifflichen Mustern in theaterwissenschaftlichem Schreiben über ‚Schauspiel‘ bzw. Agieren in theatralen Praktiken mit der Thematisierung des „Harlekin-Prinzips“ (als Prinzip von Masken bzw. Jokern) zu verknüpfen, eine Hypothese voranstellen:

Seit Jahrhunderten wird ‚Schauspiel‘ historiographisch wie theoretisch der modernen Verfassung gemäß verhandelt: getrennt wird die Schau, das faktische, reale Element, vom Spiel – dem illusionistischen, scheinverhafteten Element sozialer Interaktion von ‚Zeigenden‘ und ‚Schauenden‘ im Als-ob-Modus. Ein Muster des Auftrennens von Akteuren und des Distanzierens der aus dieser Trennung erhaltenen Gegen-Teile ist in zahlreichen Texten beobachtbar. Das Ergebnis dieses Ordnungsprinzips sind Aufspaltungen wie ‚Schauspieler/Rolle‘, ‚Akteur/Figur‘, ‚Einfühlung/Distanzierung‘, ‚Inneres/Äußeres‘, ‚(Wort)Sprache/Körper‘, ‚Authentizität/Fiktion‘, etc. Nur (Commedia-)Masken können gesondert behandelt werden; sie werden textlich nicht in „semiotischen Körper“ und „phänomenalen Leib“⁴⁰⁷, ‚authentischen‘ Akteur und ‚gespielte‘ Figur aufgeteilt, sondern mitunter als Entität mit unentschiedener Identität in Worte gefasst. Möglicherweise bleiben sie vor der (theoretischen und historiographischen, nicht faktischen!) „Reinigungsarbeit“ verschont, weil sie sich durch ihre Eigenart den dichotomischen Ordnungsprinzipien sperren, weil sie – marginalisierte – Hybride oder Quasi-Subjekte/Quasi-Objekte des vernachlässigten „Reichs der Mitte“ sind. Oder aber sie werden durchaus von der Verfassung der Moderne gefasst, allerdings markiert als ‚die Anderen‘ (und auch als Masken des „anderen Theaters“⁴⁰⁸), die ‚Vormodernen‘, die auf primitive Weise in einer Verwobenheit von Natur und Kultur, Subjekt- und Objektstatus existieren und somit nicht Teil der ‚Geschichte der Sieger‘⁴⁰⁹ sein können.

Ein kleiner Querschnitt aus ‚Schauspiel‘ thematisierenden Kapiteln dreier theaterwissenschaftlicher Einführungen unterschiedlicher Provenienz bezüglich theaterwissenschaftlicher Ausrichtung lässt die Tendenz zur Aufspaltung von Akteuren und deren Agieren in theatralen Praktiken in binäre Gegensätze und deren

⁴⁰⁷ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. (UTB; Bd. 3103). Tübingen/Basel: A. Francke, 2010. S. 37.

⁴⁰⁸ S. Münz, Rudolf: *Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1979.

⁴⁰⁹ S. Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. (Materialien des ITW Bern, Bd. 8). Zürich: Chronos, 2007. S.329f.

wechselnde Verhältnisse erahnen. Ich entnehme hierfür Christopher Balme *Einführung in die Theaterwissenschaft* (1999), Andreas Kottes *Theaterwissenschaft. Eine Einführung* (2005) und Erika Fischer-Lichtes *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Fachs* (2010) Stichproben. Der Gebrauch von Oppositionspaaren beschränkt sich dabei generell nicht auf die Kanonisierungen von professionellem ‚Schauspiel‘ im 18. Jahrhundert und Diderots „Paradox über den Schauspieler“. Von der Antike bis hin zu Gegenwartstheater, von Lessing zu ‚Postdramatik‘, von Europa zu ‚den Anderen‘ wird das, was Akteure in theatralen Vorgängen tun, sortiert und kategorisiert.

ROLLENKRISE

Christopher Balme greift Manfred Pfisters Trennung zwischen „innerer“ und „äußerer“ Kommunikation im Drama – d.h. einerseits „[...] die Interaktion bzw. die Kommunikation *fiktionaler* Figuren miteinander innerhalb der Fiktion der dargestellten Welt [und andererseits den] [...] Austausch von Informationen zwischen Bühne und Zuschauerraum“⁴¹⁰ – auf, und bemerkt, dass (mittlerweile) in der Theaterwissenschaft die „innere“, „fiktive“ Ebene (des Damentextes) gegenüber der „äußeren“ (der Aufführung) zweitrangig sei.⁴¹¹

Eine Minimaldefinition von ‚Schauspiel‘, die auch über Sprechtheater hinausgehende Praktiken einschließt, sperrt sich nun genau an dieser ‚Fiktionalität‘: „[...] der Schauspieler scheint zu sprechen und zu handeln, nicht als er selbst, sondern in einer Rolle, die er vorgibt zu sein [...]“⁴¹². Diese Bestimmung hält Balme für problematisch, denn

[d]amit man überhaupt von Schauspielen sprechen kann, bedarf es eines Zuschauers, der den Schauspieler in seiner fiktionalen Situation betrachtet bzw. ihn einer fiktionalen Situation zuordnet. Jedoch ist selbst die Konvention der Fiktionalität keineswegs absolut, sondern kulturspezifisch zu setzen.⁴¹³

Bis zu diesem Punkt problematisiert Balme die Selbstverständlichkeit der Differenzierung und Zuordnung von Sein und Schein, Nicht-Theater und Theater, Authentizität und Fiktion. Jedoch mündet seine Argumentation bereits im Folgesatz in den Prinzipien der modernen Verfassung – und schon sind sowohl die exotischen

⁴¹⁰ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4., durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2008. S. 119.

⁴¹¹ Vgl. ebd. S. 119.

⁴¹² Ebd. S. 120.

⁴¹³ Ebd. S. 120.

‚Anderen‘ wie auch der zur ‚Fiktion‘ komplementäre Pol zurück: „Manch asiatischer Darsteller beispielsweise singt, tanzt und rezitiert als er selbst und nicht in einer fiktionalen Rolle.“⁴¹⁴

Offenbar ist es schwierig, die Aufspaltung in das ‚eigene‘ bzw. ‚eigentliche‘ Theater und das ‚der Anderen‘ – als positiv oder negativ konnotierter Gegensatz dazu – nicht zu vollführen. Ebenso wie hier durch Balme nicht etwa das binäre Oppositionspaar ‚Sein/Schein‘ selbst in Frage gestellt und auch keine graduelle Differenzierung versucht wird. Vielmehr wird ‚unser‘ ‚Schauspieler‘ mit seiner konventionellen, fiktionalen Selbst-behauptung unterschieden vom „Darsteller“ (!) der (authentischen) ‚Anderen‘, der eben „er selbst“ sei.

Balme markiert jedoch auch eine vermeintliche Selbstverständlichkeit von Schauspielpraxis und -theorie und nennt die Verankerung des (Sprech)Theaters westlicher Tradition im menschlichen Körper deren „anthropologische Grundbedingung“⁴¹⁵. Diese Grundbedingung bringt auch die Problematik des Verhältnisses von Körper(ausdruck) und Seelen(zustand) der ‚Schauspieler‘ mit sich, das ab dem 18. Jahrhundert (und im Grunde bis zur Gegenwart) in Europa in zahlreichen, dieses Verhältnis reglementierenden, schauspieltheoretischen Schriften verhandelt wird. Die Frage nach dem authentischen Empfinden oder distanzierten Wiedergeben von Affekten, die eine Rolle ‚vor-schreibt‘, wird im Kontext der Aufklärungsideale in Bezug auf das Übereinstimmen von emotionalem ‚Inneren‘ und ‚äußerem‘ sozialen Ausdruck prominent. Der „doppelte Gefühlshaushalt“⁴¹⁶ (der wiederum ‚verfassungsgemäß modern‘ auf – lediglich – zwei Bereiche bzw. Möglichkeiten verweist) von ‚Schauspielern‘ wird Balme zufolge bei Diderot durch eine qualitätssichernde Trennung der affektiven Ebene des „comédien“ von der „rein ästhetischen Angelegenheit“⁴¹⁷ der Schauspielkunst reglementiert. Empfundener Affekt ist authentisch, Ausdruck durch Schauspielkunst ist Fiktion.

Ein übergangsloser Sprung ins 20. Jahrhundert offeriert eine Anknüpfung an frühaufklärerische Forderungen: Stanislawskis frühes schauspielpädagogisches Modell geht tendenziell den Weg der Identität von „emotionalem Gedächtnis“ des Schauspielers und dem darzustellenden Gefühlsleben einer Rolle.⁴¹⁸

⁴¹⁴ Ebd. S. 120.

⁴¹⁵ Ebd. S. 120.

⁴¹⁶ Ebd. S. 122.

⁴¹⁷ Ebd. S. 122.

⁴¹⁸ Vgl. ebd. S. 123.

Ob durch Balme oder Stanislawski: getrennt wird hier wiederum ‚innen/außen‘ und ‚Schauspieler/Rolle‘. Auch die spätere Form Stanislawskis ‚Methode‘ wird im Vergleich dazu als Wanderung vom Geist-Pol hin zum Körper-Pol beschrieben. Zunächst ging Stanislawski „[...] vom Primat des inneren Erlebens, des rein psychologischen Anteils an der Schauspielkunst aus, so erhielten die körperlichen Anteile gegen Ende seines Lebens eine größere Bedeutung.“⁴¹⁹ Dieser festgestellten Verlagerung von der Psyche zur Physis entspricht laut Balme eine allgemeine ‚Schauspiel‘ betreffende Entwicklung ab der Mitte des 20. Jahrhunderts: „Alle solchen körperbetonten Schauspieltechniken gehören im weitesten Sinne zur Tendenz der Distanziertheit, da sie „von außen nach innen“, also vom Körper ausgehen.“⁴²⁰

Die Konstante dieser verschiedenen Distanzierungs- und Identifizierungstendenzen sieht Balme im Festhalten am Rollenbegriff, doch dieses von einem ‚Theaterautor‘ festgelegte Rollenschema (bzw. die Figur, der Charakter) ist nunmehr im Kontext ‚postdramatischen Theaters‘ wohl „am Ende“ oder aber zumindest „in der Krise“.⁴²¹

SELBST/RE/PRÄSENTATION

Andreas Kotte sieht die Anfänge der „Rolle“ „[...] spätestens im antiken griechischen Theater [...]“⁴²² und ein bereits seit Jahrhunderten getätigtes Thematisieren und In-Beziehung-Setzen von Theaterrollen und Sozialrollen.

Die Minimaldefinition von Theater basiert ebenso wie in Balmes gewählter Quelle auf Fiktionalität und Trennung; Kotte zitiert Eric Bentley in deutscher Übersetzung: „Die theatralische Situation, auf ihren geringsten Nenner gebracht, besteht darin, dass A den B verkörpert, während C zusieht.“⁴²³ Die „Verkörperung“ eines „Anderen“ durch „Einen“ ist auch nach Helmuth Plessner konstitutiv für Theater. Uri Rapp, der sich auf Plessner stützt, wertet daher die Interaktion zwischen ‚Schauspielern‘ und Zuschauern als ‚realer‘ gegenüber der Interaktion zwischen den ‚Rollen‘ auf der Bühne. Kotte verknüpft dies in der Formulierung „[d]em Handeln zwischen Agierenden und Zuschauenden wird auf diese Weise eine größere Realitätsnähe zugestanden, während auf der Bühne eher Virtualität vorherrscht

⁴¹⁹ Ebd. S. 123.

⁴²⁰ Ebd. S. 125.

⁴²¹ Vgl. ebd. S. 127f.

⁴²² Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung.* (UTB, Bd. 2665). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005. S. 115.

⁴²³ Ebd. S. 116.

[...]“.⁴²⁴ Auch hier ist die Konvention einer Aufspaltung der Wirklichkeit in ‚Realität‘ und ‚Virtualität‘ bzw. ‚Fiktion‘ erkennbar.

Die Frage nach dem Distanz- bzw. Identifikationsverhältnis von (einerseits) ‚Schauspieler‘ und (andererseits) Rolle als Grundmuster schauspieltheoretischer Diskurse behandelt auch Kotte primär anhand Diderot, Stanislawski und Brecht.⁴²⁵

Als dazu differente, mehr der Festkultur und weniger dem literarisch orientierten Theater verbundene Form nennt Kotte Traditionen wie u.a. die Commedia, „[...] die Distanz durch eine ‚andere Welt‘ schaffen [...]“.⁴²⁶ Die Forderung nach nicht näher bestimmter Distanzierung wird hier offenbar durch die Behauptung bzw. Gegebenheit der („aldilà“-)Herkunft der Akteure erfüllt. Sind Masken also ‚zwischen‘ den Polen ansässige Sonderfälle, die durch ihre zugeschriebene Andersartigkeit bzw. Zugehörigkeit der „Reinigungsarbeit“ moderner Manier entgehen? Kotte ordnet auch Meyerholds *Balagan*- ‚Manifest‘ dieser, an ‚kalter‘ Distanzierung oder ‚warmer‘ Einfühlung der ‚Schauspieler‘ nicht interessierten, dritten Form zu⁴²⁷, und stellt einen Zusammenhang zu Gerda Baumbachs Arbeiten zum „komödiantischen Stil“ seit der Renaissance her; dieser ist „[...] eine im Grunde ahistorische Theaterpraxis [...], nicht auf Natur-Konstrukte bezogen. Zu den Verfahrensweisen [...] gehören Tausch, Verdoppelung, Verkehrung, Vervielfachung und Zerstückelung.“⁴²⁸ In Bezug auf eine amoderne Perspektive auf diese theatralen Praktiken lässt sich die Behauptung aufstellen, dass das ‚Komödiantische‘ möglicherweise in einem nicht-linearen Geschichtsverständnis nicht etwa ahistorisch, jedoch amodern ist, sowie von zirkulierender Referenz geprägt anstatt auf eine idealisierte ‚Natur‘-Referenz zu verweisen, und dennoch potentiell ebenso ‚realitätsnah‘ wie veristisch oder rhetorisch orientierte Stile von ‚Schauspiel‘.

Die Schwierigkeit, adäquate bzw. konsequente Formulierungen für das Verhältnis von ‚Schauspieler‘ und Rolle bzw. Figur zu finden, lässt sich auch bei Kotte ablesen, der zunächst in Bezug auf Brecht vom „Zeigen der Rolle“ spricht⁴²⁹, und in einem späteren Kapitel die Akteure aus Brechts Inszenierung von *Herr Puntila und sein Knecht Matti* von 1948 Puntila durch Leonard Steckel „spielen“ und Matti von Gustav Knuth „geben“ lässt.⁴³⁰ „Zeigen“, „spielen“ und „geben“ werden hier von

⁴²⁴ Ebd. S. 117.

⁴²⁵ Vgl. ebd. S. 169ff.

⁴²⁶ Ebd. S. 175.

⁴²⁷ Vgl. ebd. S. 176.

⁴²⁸ Ebd. S. 178.

⁴²⁹ Vgl. ebd. S. 174f.

⁴³⁰ Vgl. ebd. S. 182.

Kotte als Synonyme verwendet, so wie alltagssprachlich häufig auch ‚verkörpern‘ und ‚darstellen‘ in Bezug auf ‚Schauspieler‘ indifferent eingesetzt werden.

In Zusammenhang mit dem Rollenschema bemerkt Kotte – ähnlich wie Balme –, dass sich das Interesse der Zuschauer gegenwärtig von den Rollen hin zu „Aktionen als Möglichkeiten der Realität“⁴³¹ verlagert. Dies findet seine Entsprechung in der theoretischen Frage, wie Theater ohne die Prämisse des „Als-ob“ verstanden werden kann:

Wenn das Theater weder Lüge, noch Fiktion oder Als-ob, sondern zunächst Leben ist, wenn es nur so viel Lüge, Fiktion und Als-ob beinhaltet wie jenes auch, dann braucht erst jenseits dessen nach definitorischen Einschränkungen gesucht zu werden.⁴³²

Kottes Vorschlag bringt hier Ansätze eines Verschiebens des Fokus‘ von den Extremen des ‚Seins‘ und ‚Scheins‘ hin zu einer Mitte der Mischverhältnisse. Letztendlich bleibt jedoch auch bei Kotte das Auftrennen und Kategorisieren in ‚Realität/Fiktion‘ und ‚Schauspieler/Figur‘ bestehen, wenn er beispielsweise im Anschluss daran wieder auf Brechts Puntila-Inszenierung von 1948 Bezug nimmt:

Wenn etwa der Schauspieler Steckel seine Schwierigkeiten hat beim Erklimmen der Tische, aber dann auf dem Gipfel doch zeigt, wie die Figur Puntila die Aussicht genießt [...] erfolgt ein Wechsel in derselben Wirklichkeit einer Zuschauersituation. [Steckel] [...] wechselt nicht die Identität, sondern zeigt eine Figur. Und da der Vorgang vor aller Augen, höchst wirklich, unvermittelt und gegenwärtig geschieht, ist er echt. Eben diese Glaubwürdigkeit des körperlichen Zeigens von Figuren [...] suchen einige, vielleicht zunehmend mehr Zuschauer im Theater. Sie suchen in dem Maße eher das Reale statt das Fiktive [...].⁴³³

Getrennt werden eine ‚fiktive‘ Ebene und eine ‚reale‘⁴³⁴, körperlich manifeste, ‚glaubwürdige‘ oder ‚authentische‘ (?) Ebene des Agierens und distanzierten Zeigens, die sicherlich vor fiktionalen ‚Identitätswechseln‘ gefeit ist. Entsteht in dieser Beschreibung nicht wiederum ein Produkt von „Reinigungsarbeit“?

Auch Kottes Modell von „Präsentation“ – als über das Rollentheater hinausgehendes Modell – problematisiert am Fallbeispiel der Schlingensiefel-Produktion *Wahlkampfzirkus* `98 das produktionsseitige Vermischen und

⁴³¹ Ebd. S. 186.

⁴³² Ebd. S. 186.

⁴³³ Ebd. S. 188.

⁴³⁴ Kotte stellt in einem Aufsatz die Frage, wie es dazu kommen konnte, dass es für einen Theaterbegriff wesentlich wurde, eine Hierarchisierung der Wichtigkeit von (Natur- bzw.) Objektebene und Bedeutungsebene vorzunehmen, vgl. Kotte, Andreas: „Der Mensch verstellt sich, aber der Schauspieler zeigt. Drei Variationen zum Theater im Medienzeitalter“, in: Balme, Christopher B./Christa Hasche/Wolfgang Mühl-Benninghaus [Hg.]: *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*. (Berliner Theaterwissenschaft; Bd. 7). Berlin: Vistas, 1999. S. 151-169.

rezeptionsseitige Trennen der – eingezogenen – Ebenen der Derivate von Präsentation, d.h. von Selbstpräsentation und Repräsentation, den Balanceakt auf dem „[...] Grat zwischen Ich-Identität und Inszenierung.“⁴³⁵ Offenbar ist das Bedürfnis, Trennlinien einzufügen und Zuordnungen zu treffen, auch dann noch gegeben, wenn vom simplen, dualistischen Prinzip ‚Schauspieler/Rolle‘ abgesehen wird: „Ich-Identität“ und „Inszenierung“ im Wechsel bleiben als Gegenpole von Interesse. Dies wird auch in den von Kotte angeführten Versuchen zu ‚Fiktion/Realität‘ von Michael Kirby oder Nicolette Kretz deutlich: Kirby differenziert graduell Agieren zwischen den Extremen „acting“ und „not-acting“, und Kretz erweitert dies zu einem Koordinatensystem, das gleichermaßen die Perspektive der Agierenden und der Rezipierenden berücksichtigt und Aussagen über mehr oder minder „fiktive Matrix“ und „fiktive Figuren“ den „[...] Grad an Authentizität eines Vorgangs respektive die Mimesis [...]“⁴³⁶ ermöglichen soll.

Pollesch-Akteure verortet Kotte tendenziell auf der Seite von Selbstpräsentation, da seiner Auffassung nach „[...] bei ihren Auftritten sehr viel von den Schauspielern selbst zu sehen [...]“ und für den Pollesch-geübten Rezipienten erkennbar wird, „[...] wie klein hier das Maß an Repräsentation ist.“⁴³⁷ In Bezug auf Pollesch-Produktionen ‚Unvoreingenommenerer‘ hingegen werden

[...] der äußeren Umstände halber (Theaterhaus, Bühne, Licht, Kostüme, Ästhetisierung) [...] das Verhalten der Akteure für Theater [halten], können aber Ebenenwechsel [zwischen Re- und Selbstpräsentation, Anm. d. A.] nicht als besondere Qualitäten genießen.⁴³⁸

Wenn, wie hier beschrieben, in einem „Kunsttheater“-Rahmen Akteure und Rezipienten zusammentreffen und es handelt sich mutmaßlich produktionsintentional nicht um Repräsentationstheater, so wird als Alternative dazu nur eine Möglichkeit vorgegeben (wobei sich beide ‚Ebenen‘ abwechseln können): wenn die Akteure ‚kein Theater‘ machen, d.h. keine Rollenfiguren ‚verkörpern‘, dann müssen sie wohl ‚sich selbst‘ präsentieren. Zusätzlich zu den Polen der Repräsentation (eines ‚Anderen‘) und der Selbstpräsentation (einer ‚Ich-Identität‘) existieren in diesem (modernen) Denkschema keine Potentiale bzw. Orte. Ebenenwechsel können nur sukzessiv stattfinden, können keine simultanen Ebenenvermischungen sein.

⁴³⁵ Kotte, Andreas: Theaterwissenschaft. Eine Einführung. (UTB, Bd. 2665). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005. S. 191.

⁴³⁶ Ebd. S. 196.

⁴³⁷ Ebd. S. 198.

⁴³⁸ Ebd. S. 198.

In Kottes Fazit zum Kapitel „Schauspieltheorien und -stile“ kann die Problematik des versuchsweisen Umgehens von „Als-ob“- und Rollen-Prämisse und das Verharren in modernen Ordnungsprinzipien in Bezug auf (Kunst)Theater abgelesen werden:

Die Doppelung des Schauspielers wird ausführlich diskutiert. Sie bleibt auch ohne das an Illusion gebundene Als-ob wichtig, welches allmählich einem Wechsel von Wirklichkeitsebenen weicht. Er kann anhand eines Präsentationsmodells beschrieben werden, in dem statt der Repräsentation einer Rolle die Präsentation von Fertigkeiten das Zentrum bildet.⁴³⁹

Es ist offenbar nicht einfach, die „Doppelung“ als nur eine Möglichkeit unter vielen der ‚Einheit‘ des Individuums hinzuzufügen. Letzteres wird allerdings im Fazit – anders als zuvor in Bezug auf ‚Pollesch-Akteure‘ – nicht mehr erwähnt und mit der ‚Authentizität‘ körperlicher Aktion („Fertigkeiten“) ersetzt.

PHÄNOMENALER LEIB/SEMIOTISCHER KÖRPER

Erika Fischer-Lichte sieht in der Aufführung und der sich darin manifestierenden „leiblichen Ko-Präsenz“ das Zentrum theaterwissenschaftlicher Auseinandersetzung. Ein Teil der Anwesenden „fungiert“ hierbei als Schauspieler und synonym dazu, „Akteure“, während ein anderer Teil als Zuschauer „agiert“. Die Aktivität der Zuschauer während der Aufführung wird zwar zunächst explizit gemacht, allerdings werden im Anschluss lediglich die „Schauspieler“ ohne Differenzierung gleichermaßen „Akteure“ genannt, während die „Zuschauer“ mitunter als „rezipierende Subjekte“ bezeichnet werden.⁴⁴⁰

Fischer-Lichte beruft sich auf Plessners Konzept des Körper-Habens einerseits und andererseits zugleich Leib-Seins, um die schauspieltheoretisch über lange Zeiträume hinweg immer wieder verhandelte „[...] Spannung zwischen dem phänomenalen Leib und dem semiotischen Körper [...]“⁴⁴¹ als „conditio humana“⁴⁴² einzuleiten. Auch hier lässt sich also eine Aufspaltung in zwei (und nicht mehr) paradoxal zusammengehaltene Gegenpole feststellen.

Schauspieltheorien des 18. Jahrhunderts liest Fischer-Lichte als Anweisungen zur „Entleiblichung“, um des ‚Schauspielers‘ „[...] leibliches In-der-Welt-Sein, seinen phänomenalen Leib auf der Bühne auszulöschen, zum Verschwinden zu bringen,

⁴³⁹ Ebd. S. 201.

⁴⁴⁰ Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. (UTB; Bd. 3103). Tübingen/Basel: A. Francke, 2010. S. 25ff.

⁴⁴¹ Ebd. S. 37.

⁴⁴² Ebd. S. 37.

indem er ihn möglichst vollständig in einen „Text“ aus Zeichen für die Handlungen, Gefühle etc. einer Figur umformte.“⁴⁴³ In Bezug auf (Kunst)Theater des 18. Jahrhunderts gibt es bei Fischer-Lichtes körperzentriertem Konzept rezeptionsseitig (einer modernen Perspektive entsprechend) zwei Möglichkeiten: entweder wird „sinnliche“, „reale Leiblichkeit“ des ‚Schauspielers‘ wahrgenommen, oder aber der „rein‘ semiotische“ Körper der Figur einer „fiktiven Welt“.⁴⁴⁴ Die schauspieltheoretischen (bzw. -pädagogischen) Texte der Aufklärung etikettiert die Autorin als Form der „[...] realistisch-psychologischen Schauspielkunst, wie sie im 18. Jahrhundert geschaffen und gegen Ende des 19., zu Beginn des 20. Jahrhunderts von [...] Stanislawski [...] theoretisch neu fundiert wurde“⁴⁴⁵, mit dem „Paradigma“ der Verschwindens des phänomenalen Leibs „hinter“ bzw. „im“ semiotischen Körper⁴⁴⁶ – wobei diese Zuordnung und Betitelung als „realistisch-psychologisch“ sicherlich zu diskutieren wäre. Das ‚Davor/Dahinter‘ von ‚Rolle/Figur‘ bzw. ‚Körper (Zeichen)/Leib (Organismus)‘ als typisch modernes Ordnungssystem ist jedenfalls auch hier vertreten.

Im Gegenwartstheater sieht Fischer-Lichte konträre Strategien in Inszenierungen von Robert Wilson: „Performer“ stellen hier keine „Figuren“ dar, denn es geht darum, die „[...] eigene Körperlichkeit als eine je individuelle hervorzubringen [...]“⁴⁴⁷. Das ‚Eigene‘, ‚Individuelle‘ ist wiederum Gegenpol für das ‚Fiktive‘.

Auch „Cross-casting“ (die Besetzung „weiblicher“ Rollen mit „männlichen“ Akteuren und vice-versa⁴⁴⁸) nennt Fischer-Lichte als aktuelle Praxis des Spielens mit dem Spannungsverhältnis von semiotischem Körper und phänomenalem Leib.⁴⁴⁹ Aktions- und Performancekünstler weigerten sich laut Fischer-Lichte, „[...] fiktive Figuren in fiktiven Welten darzustellen.“⁴⁵⁰ Sie beschreibt zur Illustration eine Aktion

⁴⁴³ Ebd. S. 38.

⁴⁴⁴ Vgl. ebd. S. 39.

⁴⁴⁵ Ebd. S. 40.

⁴⁴⁶ Vgl. ebd. S. 40.

⁴⁴⁷ Ebd. S. 44.

⁴⁴⁸ Dietmar Dath bemerkt in Bezug auf dieses ‚Interesse‘ in Bezug auf Theater bzw. Theaterpublikum der letzten 20 Jahre in polemischem Ton, „die Branche“ fände es „[...] immer noch interessant [...], wenn Frauen Männerrollen spielen oder Männer Frauenrollen [...]“, und begründe diese „sagenhaften Wagnisse nicht mehr allein mit Brechts paramarxistischem Verfremdungsgefasel, sondern sogar unter Berufung auf topaktuelle Performativitätsbonmots aus Judith Butlers Kopf [...]“, vgl. Dath, Dietmar: „Vorausseilende Selbstbefehlsetzung. René Pollesch geht über die Bühne“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 9.

⁴⁴⁹ Vgl. Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. (UTB; Bd. 3103). Tübingen/Basel: A. Francke, 2010. S. 44.

⁴⁵⁰ Ebd. S. 44.

des Fluxus-Künstlers Tomas Schmit, der 1962 in einem aus leeren (und einem mit Wasser gefüllten) Eimern gebildeten Kreis so lange im Uhrzeigersinn das Wasser von einem Eimer in den nächsten leerte, bis es verschüttet bzw. verdunstet war. Der Künstler

[...] stellte [...] nicht eine Figur dar, die diese Handlungen in einer fiktiven Welt zu einem bestimmten Zweck ausführt. Vielmehr handelte es sich um den Künstler Tomas Schmit, der an einem realen Ort in realer Zeit bestimmte Handlungen mit und an realen Objekten vollzog, ohne dass diese Handlungen irgendetwas anderes bedeuten sollten als das, was sie vollzogen [...] ⁴⁵¹

Wieder ist die Alternative zur ‚Darstellung‘ einer ‚Figur‘ lediglich die absolute ‚Authentizität‘ und ‚Ich-Identität‘ des Akteurs und seiner Handlungen. Aber allein die Rahmung als „Kunsttheater“ oder Aktionskunst definiert die ‚Realität‘ oder ‚Fiktionalität‘ der Abläufe, ein Nichts-weiter-Bedeuten oder eine semiotische Aufladung des Wahrnehmbaren.

„Präsenz“ (in etwa bei „experimentellem Theater“) bildet für Fischer-Lichte den Gegenpol zu „Repräsentation“ (im Fall von realistisch-psychologischem Schauspielstil) ⁴⁵², was wiederum komplementär zu ergänzen wäre mit den Gegensatzpaaren ‚Realität/Fiktion‘ oder ‚Sein/Schein‘.

Fischer-Lichtes Begriff von „Präsenz“ umfasst die Anwesenheit des „phänomenalen Leibes“ des Akteurs, wie auch die rezeptionsseitige Empfindung, „[...] dass der Darsteller auf ungewöhnlich intensive Weise gegenwärtig [...]“ ⁴⁵³ und somit „Kraftquelle“ ⁴⁵⁴ ist. Die höchste Form von „Präsenz“ als „embodied mind“ entsteht laut Fischer-Lichte, „[...] wenn es dem Schauspieler/Performer gelingt, mit seinen Verkörperungsprozessen [vom phänomenalen Leib ausgehende] Energien in einer Weise zu erzeugen, dass sie für den Zuschauer spürbar im Raum zirkulieren und ihn affizieren.“ ⁴⁵⁵ Diese dann im (Theater)Raum „zirkulierende Energie“ bzw. „Lebens-Kraft“, die „[...] von jedem Anwesenden leiblich gespürt werden kann [...]“ ⁴⁵⁶, zählt Fischer-Lichte zu den Wechselwirkungen zwischen Akteuren und Zuschauern, die eine Aufführung konstituieren. ⁴⁵⁷ Doch dieser Versuch, weg von Konzepten repräsentativen Theaters, hin zu Performativität und Präsenz zu gelangen, wirkt in seiner tendenziell metaphysischen Begrifflichkeit und Vagheit

⁴⁵¹ Ebd. S. 44.

⁴⁵² Vgl. ebd. S. 58.

⁴⁵³ Ebd. S. 47.

⁴⁵⁴ Ebd. S. 47.

⁴⁵⁵ Ebd. S. 47.

⁴⁵⁶ Ebd. S. 48.

⁴⁵⁷ Vgl. ebd. S. 48.

eher wie ein Unternehmen, die Orientalisierung des Theaters der ‚Anderen‘ (mit ihrer Spiritualität und Ritualhaftigkeit) durch die Modernen umzukehren und eine Projektion dieser stets bei ‚den Anderen‘ vermuteten „Lebenskräfte“ der „radikalen Präsenz“ – inmitten des „Magieverlusts“⁴⁵⁸ von Theater bzw. der „Entzauberung der theatralen Fiktion“⁴⁵⁹ der ebenfalls „entzauberten“ (Post-)Moderne⁴⁶⁰ – nun dem ‚Eigenen‘ zuzuschreiben.

„ZWIEFALTIGKEIT“

Diese Sammlung von ‚Indizien‘ aus einführenden Texten zu historischer wie gegenwärtiger Schauspieltheorie bzw. -pädagogik kann weder zu einem ausschließlichen noch umfassenden Urteil über die Dichotomielastigkeit der Diskurse über ‚Schauspiel‘ bzw. Akteure in theatralen Kontexten synthetisiert werden, doch sie bietet eine Auswahl im konsequenten Gebrauch binärer Oppositionspaare, die eine Tendenz moderner „Reinigungsarbeit“ an den (Kunst)Theater-‚Hybriden‘ anzeigt. Seit dem 18. Jahrhundert – womöglich aber schon zuvor – wird die moralische bzw. semiotische Uneindeutigkeit von ‚Schauspiel‘ auf Basis von Polaritäten des ‚Seins‘ und ‚Scheins‘ geordnet.

Wie bei Andreas Kotte in Bezug auf Gerda Baumbachs Konzept des ‚Komödiantischen‘ bereits angedeutet wurde, könnten (Commedia-)Masken eventuell different, als ‚dritte Variante‘ behandelt werden – unter Verzicht auf rezeptionsseitiges (wie auch produktionsseitiges) Reglementieren von Verhältnissen von ‚Leib/Körper‘ bzw. ‚Akteur/Figur‘, ‚warm/kalt‘ etc. Allerdings ist dieser Verzicht auf Trennung und polare Zuordnung von Anteilen der theatralen Masken als Struktur-Figuren offenbar dadurch erschwert, dass bereits im Begriff der (materiellen oder metaphorischen) Maske die Frage nach dem ‚Entweder/Oder‘ des Gespaltenen bzw. ‚Sowohl/Als auch‘ des Doppelwesens transportiert werden.

Ich möchte diesbezüglich, um die Bedingungen des Sprechens über Masken in zahlreichen unterschiedlichen Bedeutungen und Kontexten zu verdeutlichen, einige

⁴⁵⁸ Vgl. Kotte, Andreas: „Der Mensch verstellt sich, aber der Schauspieler zeigt. Drei Variationen zum Theater im Medienzeitalter“, in: Balme, Christopher B./Christa Hasche/Wolfgang Mühl-Benninghaus [Hg.]: *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*. (Berliner Theaterwissenschaft, Bd. 7). Berlin: Vistas, 1999. S. 153.

⁴⁵⁹ Roselt, Jens: „In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 174.

⁴⁶⁰ Vgl. Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008. S. 151ff.

Passagen aus Richard Weihe's *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form* in Bezug auf den Gebrauch metaphorischer oder ‚konkreter‘ (diese Unterscheidung ist in Weihe's Publikation oftmals nicht präzisiert) Masken in theatralen Praktiken wiedergeben und kommentieren.

Als Basis einer „Grundunterscheidung“ wandelt Weihe zunächst Eric Bentleys triadisches A-B-C-Modell ab: A (der Akteur bzw. Maskenträger), B (die Maske) und C (der Beobachter) werden in Beziehung gesetzt.⁴⁶¹ Dies bedeutet konkret,

[...] dass B einerseits dem Zuschauer das Gesicht der Figur vorführt, andererseits das Gesicht des Schauspielers verdeckt. [...] Die Maske und das Gesicht des Akteurs bilden eine Einheit. A durchschaut B, während C seinerseits B nicht durchschauen kann.⁴⁶²

In diesem Verständnis wird der Akteur zum – konkret wie bildlich gesprochen – ‚undurchschaubaren‘ „Maskenträger“. Die Gegensatzpaare ‚Davor/Dahinter‘ und ‚Figur/Schauspieler‘ in paradoxaler Verbundenheit werden wiederum angewandt, wie auch die Dichotomie von ‚Sein/Schein‘ bzw. ‚natürlich/künstlich‘:

Die Maske B wird synekdochisch zum künstlichen Gesicht einer von A unterschiedenen Figur. Es entstehen somit zwei Wirklichkeitsebenen, die des Akteurs und die der gespielten Figur. Zugleich signalisiert die Maske die Differenz zwischen dem sichtbaren künstlichen Gesicht und dem unsichtbaren natürlichen Gesicht.⁴⁶³

Dieser Unterscheidung „[...] zwischen Natur-Gesicht und Kunst-Maske [...]“⁴⁶⁴ (die an Fischer-Lichtes Differenzierung von „phänomenalem Leib“ und „semiotischem Körper“ denken lässt) sind zwar praktisch Grenzen gesetzt, doch die zwei Ebenen von Wirklichkeit, ‚Realität‘ und ‚Fiktion‘, bleiben zumindest als theoretische Prämissen konstant.⁴⁶⁵

Differenzierung, ikonoklastisches Aufspalten eines zunächst als Entität wahrnehmbaren Akteurs und seiner ‚Wirklichkeit‘ und die Zuordnung der Anteile am Natur- und Kulturpol der modernen Verfassung bilden die Strategien der Beschreibung von theatralen Masken, die hier der „Reinigungsarbeit“ nicht entgehen.

Weihe bezieht auch die historische negative Konnotation der täuschenden, verhüllenden, der Lüge zugerechneten ‚Maske‘ und die positive Konnotation des

⁴⁶¹ Vgl. Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink, 2004. S. 60.

⁴⁶² Ebd. S. 60.

⁴⁶³ Ebd. S. 61f.

⁴⁶⁴ Ebd. S. 65.

⁴⁶⁵ Vgl. ebd. S. 64f.

ehrlichen, authentischen ‚Gesichts‘ in seine „Grundunterscheidung“ ein: „Dem Verhältnis Maske – Gesicht entspricht das Verhältnis Falschheit – Wahrheit.“⁴⁶⁶ Die Oppositionspaare ‚Wahrheit/Falschheit‘, ‚Natürlichkeit/Künstlichkeit‘, ‚Sein/Schein‘, ‚menschlich/nichtmenschlich‘ etc. als Konstanten der geschichtlichen Anwendung des Maskenbegriffs macht Weihe zwar explizit, behält sie jedoch selbst – als paradoxe Vereinigung von Gegensätzen – in seinem Modell „prosoponischer Einheit“ des Gesichts als Maske bei:⁴⁶⁷ Im „Maskentheater“ sieht der Autor

[...] nicht die Darstellung einer Scheinwelt, [sondern] vielmehr eine Schule der Differenzierung von Schein und Sein, von scheinhafter Wirklichkeit und realer Wirklichkeit ist. [...] Es lenkt den Blick auf das Authentische, gerade indem es das Artifizielle in den Vordergrund stellt und dagegen ausspielt; es verweist auf das Natürliche (Organische), gerade indem es das Unnatürliche (Anorganische) zeigt.⁴⁶⁸

Natur und Kultur, Fiktives und Authentisches können Weihe zufolge offenbar auch im „Maskentheater“ nach dem Schema von ‚Entweder/Oder‘ verhandelt werden.

Wenn die Maske nicht als ‚künstlich‘-materieller Zusatz, sondern als „Haut“ des Gesichts verstanden wird, so bleibt dennoch das strukturelle Schema von ‚innen/außen‘ bestehen: „oberflächlicher Ausdruck“ und „innerer Zustand“ im Verhältnis zueinander⁴⁶⁹ führen in *Die Paradoxie der Maske* im Grunde analog – mit Fokus auf den Maskenbegriff – Forderungen und Themen des 18. Jahrhunderts fort. In Bezug auf die Herleitung des Begriffs „prosopon“ als ‚Beseelung‘ unbelebter Dinge verweist Weihe die – metaphorische oder konkrete – Maske auf ihren Objektstatus: „Bei der Maske redet immer ein Anderer, selbst spricht sie nie. Sie ist nur das Sprachrohr für die Worte eines Autors, gesprochen von einem Schauspieler.“ Dieser Argumentation folgend müsste allerdings die Frage ‚Wer spricht?‘ in Bezug auf Pollesch-Akteure als Masken gemäß Weihe ebenso eindeutig wie unbestimmt mit ‚der Autor‘ beantwortet werden.

Auch Weihe beruft sich auf Diderots „Paradox über den Schauspieler“ der Trennung von „Gesicht der Figur“ und „Gesicht der eigenen Person“, und Plessners ‚Verdoppelungsprinzip‘ des Subjekt- und Objekt-Seins des ‚Schauspielers‘, um diese auf sein Maskenverständnis zu beziehen.⁴⁷⁰ In Anwendung auf den maskierten ‚Schauspieler‘ heißt das, es „[...] versetzt uns in den Stand, das Modell des Dualismus durch ein Modell der Duplizität zu ersetzen. [...] Statt von Zweiheit

⁴⁶⁶ Ebd. S. 69.

⁴⁶⁷ Vgl. ebd. S. 69ff.

⁴⁶⁸ Ebd. S. 71.

⁴⁶⁹ Vgl. ebd. S. 73ff.

⁴⁷⁰ Vgl. ebd. S. 169ff.

oder Zwiespältigkeit sprechen wir von Doppelheit oder Zwiefaltigkeit.“⁴⁷¹ Auch Weihe Auseinandersetzung mit historischen Konzepten des „homo duplex“ in Verknüpfung mit dem Begriff „Dividuum“⁴⁷² folgen der Logik von ‚Entweder/Oder‘ und ‚Sowohl/Als auch‘.

Die ‚Verbesserung‘ eines Dualismus durch seine Ersetzung mit einem „Modell der Duplizität“ bringt allerdings keinerlei strukturelle Veränderung des Bezugssystems, d.h. zur modernen, polarisierenden Bedingtheit der Betrachtung von Masken mit sich – so wie die Zuschreibung „Zerrissene“ wie auch „Doppelgänger“ durch ihre Beschränkung auf lediglich zwei vorausgesetzte Extreme bzw. Pole in Trennung oder paradoxaler Kombination bereits in Münz‘ Beschreibung von Masken als Struktur-Figuren problematisch war.

Wenn er „Commedia dell’arte“ thematisiert, beruft sich Weihe auf Münz und präzisiert in Bezug auf die verwendeten (materiellen) Halbmasken – die in seinem Verständnis „[...] markantes Symbol für die paradoxe Doppelnatur der Persona [sind]“⁴⁷³ –, dass eben diese

[...] das Gesicht des Schauspielers in eine natürliche und eine künstliche Hälfte [unterteilen]. [...] Sie [die Maskenfiguren] sind, obschon sie menschliche Karikaturen darstellen, zumindest optisch nur halbe Menschen. Ihre andere Hälfte gehört einem anderen Bereich an, einer reinen Kunstwelt.⁴⁷⁴

In der dazu angegebenen Passage aus Münz‘ *Das »andere« Theater* findet sich jedoch diesbezüglich nichts über die Spezifik von Halbmasken und die anscheinend 50-prozentigen ‚Anteile‘ der Masken an einer ‚natürlichen‘, ‚menschlichen‘ Welt und einer „reinen Kunstwelt“, sondern lediglich die Bemerkung: „Von besonderer Bedeutung dabei [die Veränderungen des Erscheinungsbildes Harlekins betreffend, Anm. d. A.] ist, daß die *Maske* – bei allen Variationen – immer auf die »andere Welt« verweist.“⁴⁷⁵ Weihe betreibt massiv moderne „Reinigungsarbeit“, wenn er diesen Begriff der „anderen Welt“ als Sezierbesteck manipuliert, die „Maskenfiguren“ als bloße „Darsteller“ „menschlicher Karikaturen“ anthropomorphisiert, domestiziert und zerlegt: zur einen Hälfte ordnet er sie einem ‚reinen‘ Kunst- bzw. Kultur-Pol, zur anderen Hälfte einem Natur-Pol zu.

⁴⁷¹ Ebd. S. 187.

⁴⁷² Vgl. ebd. S. 339ff.

⁴⁷³ Ebd. S. 220.

⁴⁷⁴ Ebd. S. 219.

⁴⁷⁵ Münz, Rudolf: *Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell’arte der Lessingzeit*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1979. S. 104.

„Figur“, „Maskenfigur“, „Theaterfigur“, „Kunstfigur“, „Rolle“ sind einige der synonym verwendeten Bezeichnungen, die Weihe für Arlecchino, Pantalone, Brighella etc. wählt. Der „Schauspieler“ bzw. „Akteur“ – ebenfalls in synonymem Gebrauch –, der diese „verkörpert“, ist stets entgegen gesetzt.⁴⁷⁶ Und wiederum wird die zwei mögliche Antworten suggerierende Frage gestellt: „Wer redet denn eigentlich, der Schauspieler oder die Maske?“⁴⁷⁷ Das ‚Entweder/Oder‘-Schema der zwei Pole zieht sich konsequent durch Weihe's Beschreibung von „Maskentheater“.

Im Anschluss behandelt er auch Theaterformen ohne Gebrauch (materieller, ‚künstlicher‘) Masken, und bezieht den Begriff Maske nun auf das „Gesicht“ des ‚Schauspielers‘:

Statt dass sich der Akteur die Rolle – versinnbildlicht durch die Maske und daher im wörtlichen Sinne - ›aufsetzt‹, muss er sie nun als Text memorieren. War die Maske das plastische Zeichen der Differenz zwischen Rolle und Schauspieler, fallen nun das Gesicht der Figur und das Gesicht des Schauspielers im Mienenspiel zusammen. Doch auch der unmaskierte Interpret einer Rolle bleibt Repräsentant und somit, wenn auch nur im übertragenen Sinne, Träger einer Maske.⁴⁷⁸

Im Zentrum dieser Argumentation steht stets das „Zeichen“ einer Differenzierung zweier eindeutiger Anteile bzw. Gegensätze. Die Re-präsentation, d.h. die Referenz auf das Objekt „Rolle“ bzw. ein fiktives Subjekt, durch den Akteur muss offenbar gewahrt bleiben, um uneindeutige, ambivalente Entitäten einer Komplexitätsreduktion zu unterziehen.

„Die Commedia-Maske enthüllt die wahre Identität, während die [venezianische] Gesellschaftsmaske sie verdeckt“⁴⁷⁹ – auch diese Aussage ließe sich sicherlich in Bezug auf die Fixierbarkeit der ‚wahren Identität‘ beispielsweise eines Arlecchino diskutieren.

Gerade diese Maske behandelt Weihe als „[...] besonders widerstandsfähig gegen jede Reform [...]“⁴⁸⁰: „Die Maske des Arlecchino scheint ein geschlossenes Geheimnis zu sein“⁴⁸¹, denn „[d]ie Figur des Arlecchino verschmilzt mit dem Schauspieler, der sie spielt.“⁴⁸² An dieser Stelle nähert sich Weihe abschließend, trotz seiner in dichotomischen Strukturen verweilenden Sprache, tendenziell – gerade durch sein Einstellen der Reinigungsstrategien in Bezug auf diese

⁴⁷⁶ Vgl. ebd. S. 223ff.

⁴⁷⁷ Ebd. S. 229.

⁴⁷⁸ Ebd. S. 241.

⁴⁷⁹ Ebd. S. 241f.

⁴⁸⁰ Ebd. S. 244.

⁴⁸¹ Ebd. S. 247.

⁴⁸² Ebd. S. 247.

eigensinnige Maske – Münz' Harlekin-Prinzip, denn diese spezielle Maske verweise „[...] stärker als jede andere auf sich selbst, auf das Prinzip der Maske im Sinne von Zwiespältigkeit.“⁴⁸³

Doch die „Zwiespältigkeit“ oder „-fältigkeit“ bleibt im Zentrum Weihses Argumentation. Verallgemeinernd den (theatralen) Maskenbegriff auf „Privatgesicht“ und „öffentliches Gesicht“ beziehend, beruft sich der Autor auf Plessners Struktur des positiv besetzten ‚Doppelgängertums‘: Maske und Träger koexistieren in Symbiose vereint – „[d]och dieses Maskentragen steht nicht im Widerspruch zum authentischen, nackten und unverhüllten Individuum.“⁴⁸⁴ Weihe kritisiert zwar die (von der „Alten Kirche“ formulierte) ‚Gespaltenheit‘ und Trennung von „Gesicht“ und „Maske“ der „Persona“, doch sein Alternativprogramm „prosoponischer Einheit“ beschränkt sich darauf, ebendiese als zusammengehörig und permeabel im Austausch zu denken, mit dem Bild von Schale und Kern einer Frucht illustriert.⁴⁸⁵ Die Maske „[...] verhüllt und verstellt die Identität nicht. Sie umhüllt sie schützend [...]“.⁴⁸⁶ Zur „Identität“ als Referenz bzw. Ein-heit werden keinerlei Fragen gestellt oder Bedingungen offengelegt.

„VERLEGENHEITSLÖSUNG“: PERFORMER

Die Frage nach der Einheit oder Zweiheit dieses theatralen (In-)Dividuums ist eine Frage mimetischen Theaters, das auf der Prämisse von Vor- und Abbild und stabiler Referenz beruht: es situiert A (den Akteur) und B (die Rolle) vor C (dem Zuschauer, der diese „Einheit“ bewundert).⁴⁸⁷ Gemäß der modernen Verfassung und ihrer binären Dekodierungsmethoden bedeutet dies: der Akteur wird als paradoxales ‚Subjekt‘ bzw. ‚Individuum‘ wahrgenommen.

Doch auch die seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts teilweise beobachtbare Ersetzung oder Variierung des Begriffs ‚Schauspieler‘, der dem Konzept mimetischen, repräsentativen Theaters entspricht – unter Wegfall der ‚Rolle‘ –, durch den Begriff ‚Performer‘ trägt die Dichotomie von ‚authentischem Körper‘ und

⁴⁸³ Ebd. S. 250.

⁴⁸⁴ Ebd. S. 350f.

⁴⁸⁵ Ebd. S. 354.

⁴⁸⁶ Ebd. S. 354.

⁴⁸⁷ Vgl. Münz, Rudolf: „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte“, in : Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposiums „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.- 28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 106.

„Figur“ weiter fort. „Performer“ sind „präsent“, sie stehen in „Ereigniszusammenhängen“: es wird schlichtweg der „Schein“ ausgeklammert und argumentiert, es ginge – z.B. im postdramatischen Theater – um den „Leib“, die Verlagerung vom „Referenziellen“ zum „Performativen“, die Betonung der (Inter-)Aktion, des Ereignishaften, das Negieren des „Als ob“, d.h. um „Authentizität“.⁴⁸⁸ In Bezug auf „Pollesch-Theater“ führt das etwa zu Aussagen wie „[...] [n]ackte Existenz kommt zum Vorschein [...]“⁴⁸⁹, oder „[...] die Performer/innen [stellen] nicht einen ihnen vorgegebenen Text dar, vielmehr bezieht sich ein während des Probenprozesses entwickelter Text direkt auf die Persönlichkeit der Performenden.“⁴⁹⁰ Roselt, der selbst die Bezeichnung „Performer“ nur für eine „Verlegenheitslösung“ hält, diagnostiziert bezüglich syntheseselosem postdramatischem Theater: „Fixpunkte des Interesses der Zuschauer sind so nicht mehr vornehmlich die Figuren, sondern die handelnden Schauspieler.“⁴⁹¹ Der Fokus der Analyse wird also letztlich nur auf den Pol von „Natur“ bzw. „Sein“ verlegt.

AMODERNE HYPOTHESEN

Eine Problematisierung dieser Selbstverständlichkeit praktischer und theoretischer Dichotomiesetzungen bietet Eugenio Barba, der in seinem Entwurf „Eurasischen Theaters“ feststellt, dass „Schauspiel“ über Jahrhunderte hinweg im westlichen Kulturkreis vollständig in derartigen Gegensätzen gedacht und praktiziert wurde. Er

⁴⁸⁸ Vgl. hierzu beispielsweise Fischer-Lichte, Erika: „Verwandlung als ästhetische Kategorie. Zur Entwicklung einer neuen Ästhetik des Performativen“, in: Fischer-Lichte, Erika/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug [Hg.]: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen/Basel: A. Francke, 1998. S. 21-91. / Fischer-Lichte, Erika/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat [Hg.]: *Performativität und Ereignis*. (Theatralität; Bd. 4). Tübingen/Basel: A. Francke, 2003. / Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. (MedienAnalysen; Bd. 8). Bielefeld: Transcript, 2009. / Roselt, Jens: „In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 166-176.

⁴⁸⁹ So lautet Ingrid Hentschels Urteil über Polleschs „Stücke“ und „Darsteller“, wengleich sie anschließend behauptet, die Polarität von „Wirklichkeit und Fiktion“ löse sich im „performativen Theater“ auf. Vgl. Hentschel, Ingrid: „Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 223f.

⁴⁹⁰ Bergmann, Franziska: „Die Dialektik der Postmoderne in Theatertexten von René Pollesch. Zur Verschränkung von Neoliberalismus und Gender“, in: Schössler, Franziska/Christine Bähr [Hg.]: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 196.

⁴⁹¹ Roselt, Jens: „In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 169.

attestiert dem ‚westlichen‘ Theater auch eine – für ihn nicht selbstverständliche – Spezialisierung der Akteure. Sie sind (entweder) Sänger, (oder) Tänzer, (oder) Interpret.

Why, in the West, does the actor tend to confine himself within the skin of only one character in each production? Why does s/he not explore the possibility of creating the context of an entire story, with many characters, with leaps from the general to the particular, from the first to the third person, from the past to the present, from the whole to a part, from persons to things?⁴⁹²

Seine Vorschläge beinhalten die geringere bzw. Nicht-Beachtung von Kategorisierungen (wie Tanz/Theater/etc.), die geringere Gewichtung von (psychologisch orientierten) „Charakteren“, die seiner Auffassung nach nicht das Maß einer Aufführung sind, dass das Geschlecht eines Akteurs nicht mit dem des „Charakters“ übereinstimmen muss, das Ausnutzen des lautlichen Reichtums der Sprachen, etc.⁴⁹³ Barbas Vorstellung eines Theaters des „logos“ und „bios“ evoziert Akteure, die nicht statisch in der Narration bleiben, sondern sich bewegen, keinen Text interpretieren, sondern Kontext erzeugen, neuen Assoziationen folgen, zu anderen Geschichten springen. Der Faden der Narration wird zerteilt durch ständige Wechsel der Perspektive und durch das Verweben von Objektivität und Subjektivität. Der Akteur folgt dabei einer Logik, die der Zuschauer nicht sofort erkennen kann, er agiert in einem Tanz des „thought-in-action“⁴⁹⁴. Das westliche Publikum ist es – so Barba – nicht gewöhnt, diesen (Charakter-)Sprüngen eines Akteurs zu folgen, eine Beziehung mit jemandem einzugehen, dessen Sprache es nur schwer entziffern kann, und körperliche Ausdrucksformen zu sehen, die weder rein mimetisch sind, noch dem Tanz entsprechen.⁴⁹⁵

Barbas Idee eines Theaters des „thought-in-action“, der Dynamik, der multiplen Identitäten, der assoziativen Narration durch Akteure, der Ebenen- und Perspektivenwechsel kann konzeptuell sowohl auf historische (Commedia-)Masken wie auch auf gegenwärtige ‚Pollesch-Akteure‘ angewandt werden.

Doch in der theoretischen Beschreibung von theatralen Praktiken und Theaterhistoriographie unterschiedlichster Zeit/Räume und Kontexten herrschen nach wie vor Dichotomien von ‚Subjekt/Objekt‘ vor – mit offenbar klar definierten, selbstverständlich vorausgesetzten Vorstellungen ‚authentischer‘ Individuen und

⁴⁹² Barba, Eugenio: „Eurasian Theatre“, in: Fischer-Lichte, Erika [Hg.]: *The dramatic touch of difference. Theatre, own and foreign*. (Forum modernes Theater: Schriftenreihe 2). Tübingen: Narr, 1990. S. 33.

⁴⁹³ Vgl. ebd. S. 34.

⁴⁹⁴ Ebd. S. 35.

⁴⁹⁵ Vgl. ebd. S. 35f.

Identität –, wie auch eine stets um Klärung bemühte, detektivische-misstrauische Arbeit an den Gegensatzpaaren ‚Realität/Fiktion‘, ‚Natur/Kunst‘ (bzw. ‚Natur/Kultur‘). Die Fragwürdigkeit des Verhältnisses von ‚Davor/Dahinter‘, der stabilen Referenz, der ‚Authentizität‘ wird nicht thematisiert. „Begriffspaare wie apollinisch/dionysisch, mimetisch/nichtmimetisch – oder eben das «eine» und das «andere» beziehungsweise das etablierte und das «alternative» - schaffen Ordnung in der Geschichte wie in der Gegenwart.“⁴⁹⁶

Akteure von (Kunst)Theater werden als Problemfälle behandelt – die ‚Lösungsvorschläge‘ allerdings bewegen sich allein von einem Pol der modernen Verfassung zum nächsten. Lediglich Varianten von Dualismus oder Duplizität werden als Modelle angeboten.

Es ist in dieser Arbeit nicht mein Anspruch, die seit Jahrhunderten im westlichen Kulturkreis praktizierte, auf binären Oppositionen beruhende Theoretisierung von ‚Schauspiel‘⁴⁹⁷ bzw. Akteuren theatraler Praktiken für nichtig zu erklären und einen generellen Paradigmenwechsel zu fordern. Ich möchte aber darauf verweisen, dass in den beispielhaft angeführten Argumentationen und Modellen die (moderne) Bedingtheit dieser Wahrnehmungs- und Kategorisierungsstrukturen und deren Begriffe konsequent nicht offengelegt werden. Zum Einen wäre also aus wissenschaftstheoretischer Sicht – wenn ‚Schauspiel‘-Theorie als Teilgebiet von Theaterwissenschaft gelten soll – zumindest die Explizitmachung bzw. Markierung (oder nach Haraway: eine „Situierung des Wissens“) der modernen Perspektive, die Begrifflichkeiten und Modelle bedingt, notwendig. Zusätzlich könnte ein Öffnen des ‚Entweder/Oder‘- bzw. ‚Sowohl/Als auch‘-Denkschemas in Bezug auf Akteure im Theatralitätsgefüge neue Perspektiven und Fragestellungen wie auch eine Verlagerung der Interessenschwerpunkte bieten.

Eine alternative, amoderne Perspektive könnte sich auf das ‚Wie‘⁴⁹⁸ des Agierens konzentrieren, da die Frage nach dem ‚Was‘ bzw. ‚Wer‘ durch konsequente Uneindeutigkeit und Wandelbarkeit in der Beantwortung irrelevant wird. Die nicht vorzunehmende Trennung von aktivem Subjekt und passivem Objekt bringt mit sich,

⁴⁹⁶ Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. (Materialien des ITW Bern, Bd. 8). Zürich: Chronos, 2007. S. 322.

⁴⁹⁷ Ob die Anfänge dieses ‚modernen‘ Denkens über Akteure in theatralen Praktiken im Zeit/Raum der Aufklärung zu suchen sind, oder vielleicht bereits in der Renaissance – oder noch früher –, ist eine Frage, die separat erforscht werden müsste. Ich muss mich hier auf die Wiedergabe historischer schauspieltheoretischer Texte in Sekundärliteratur, wie auch auf einige Konzepte des 20./21. Jahrhunderts beschränken.

⁴⁹⁸ D.h. die Frage nach einer ‚Qualität‘ - des Agierens, wie auch des Beschreibens.

dass Akteure menschlich und nicht-menschlich und kollektiv sein können. Die nach Plessner ‚grundgesetzlich‘ anthropologische Bestimmung von ‚Schauspiel‘ kann zwar bei Bedarf als Bedingung für die Betrachtung und Bearbeitung von theatralen Akteuren beibehalten werden, muss allerdings kenntlich gemacht werden.

Das ‚Sein‘ und der ‚Schein‘ wären nicht getrennte (und hierarchisierte) Sphären einer objektiven Wirklichkeit – anstatt einer rezeptionsseitigen Auftrennung in Reales, Faktisches, Substanzielles, Ahistorisches und Fiktives, Scheinbares, Gemachtes könnte der Versuch unternommen werden, primär von der relativen Existenz dieser theatralen Akteure auszugehen, und ihren Stabilitäts- und Vernetzungsgrad zu erforschen. An die Stelle von Repräsentation und ‚reiner‘ Präsenz tritt dann das Bild zirkulierender Referenz und Transformation.

Rezeptionsseitiges Situieren von partialen Perspektiven und deren Bündelung (als „stereophones“ Hören eines sprechenden Januskopfes⁴⁹⁹ oder als „Medusenhaupt“⁵⁰⁰) ersetzt die Idee unmarkierter, distanzierter und ‚zyklopischer‘, ‚objektiver‘ Perspektive (z.B. auf eine Aufführung).

Für ein Konzept von Geschichtlichkeit bedeutet dies die Möglichkeit von Wiederholung und Variation anstelle der – schauspieltheoretischen – Historiographisierung eines Fortschritts bzw. Verfalls (z.B. des ‚Stils‘, der ‚Kunst‘) mit immer wieder neu zementierten Grenzwällen (z.B. der Zeit ‚vor‘ und ‚nach Brecht‘) in der auf ewig differenten, distanzierten und manisch dokumentierten eigenen Vergangenheit.

Wenn das „Reich der Mitte“ mit seinen im modernen Ordnungssystem ausgeschlossenen ‚Dritten‘ (in vielen Variationen) einbezogen wird, führt dies in Bezug auf Akteure in theatralen Praktiken zu einer amodernen Betrachtungsweise: Akteure werden nicht ikonoklastisch zerschlagen und in ‚Authentisches‘ (phänomenaler, natürlicher Leib und wahre innere Affekte) und ‚Gespieltes‘ (semiotischer, künstlicher Körper und täuschender Ausdruck) aufgeteilt, sondern sie können als ‚Entitäten‘ (des ‚Eine/r ist Viele‘ und ‚Viele sind eine/r‘), eingewoben in Kollektive, betrachtet werden.

‚Theater‘ wird in einer amodernen Perspektive primär durch ‚Schauende‘ und sekundär durch ‚Zeigende‘ konstituiert. Da in diesem Fall die Bewusstheit und

⁴⁹⁹ Latour, Bruno: *Science in action. How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge: Harvard University Press, 1987. S. 96ff.

⁵⁰⁰ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 40.

Intentionalität von Akteuren keine Bedingung für ‚theatrales Agieren‘ ist – über diese ‚Voraussetzungen‘ kann viel gesprochen und geschrieben werden, und doch sind sie rezeptionsseitig schlichtweg nicht feststellbar –, ist auch die wohlbekannte Frage, wie viel ‚von den Akteuren selbst‘ zu sehen ist, und wie viel ‚gespielt‘ wird, komplett uninteressant.

In Bezug auf Pollesch-Produktionen – die der Post-Moderne bzw. Post-Dramatik zugeordnet werden – wird dadurch auch folgende Aussage zur Spezifik des Agierens in ‚postdramatischen‘ Produktionen fragwürdig:

Es ist ein für das postdramatische Theater signifikanter Zug, zu einem Spiel mit der Kälte zu neigen. [...] Moralische Empörung bleibt aus, wo man sie erwartet, dramatische Erhitzung fehlt, obwohl Realität in offenkundig schwer erträglichen Zügen abgebildet wird.⁵⁰¹

Irritierend werden im Versuch des Einnehmens einer amodernen Perspektive ebenfalls komplementäre Varianten der Verbalisierung des Agierens von ‚Pollesch-Masken‘, die darin nach ‚Authentizität‘ anstatt von ‚kalter Distanzierung‘ suchen:

Die Darsteller/-innen verkörpern also weder Rollen noch sind sie reine Sprachkörper [...], was sich auch darin zeigt, dass in der szenischen Realisation immer wieder auf die Darsteller/-innen hinter den Texten verwiesen wird, auf ihre körperliche Präsenz hinter den Diskursen und Rollen. Die Schauspieler/-innen stehen als echte Menschen auf der Bühne, d.h., sie geben nicht vor, jemand anderes zu sein als sie sind und reden sich häufig mit ihren privaten Vornamen an.⁵⁰²

Falls nun Schauspielgeschichte bzw. -theorie des Zeit/Raums der modernen Verfassung als eine Praxis des Ikonoklasmus und der Dichotomie-Bildung beobachtet werden kann – dies müsste anhand von umfassender Quellenarbeit erforscht werden –, so stellen sich zahlreiche weiterführende, offene Fragen, die ich hier – als mögliche zu bearbeitende Punkte eines ‚Katalogs‘ amoderner Perspektivierungen – aufzählen möchte:

Wenn ‚Schauspiel‘ bzw. Akteure in theatralen Praktiken bis in die Gegenwart – trotz (oder gerade wegen) zahlreicher attestierter ‚Revolutionen‘ als geschichtliche Umbruchpunkte – prinzipiell in ‚modernen‘ Dichotomien von ‚Sein/Schein‘, ‚Subjekt/Objekt‘ etc. theoretisiert wird bzw. werden, so wäre nach Versatzstücken dieser Wahrnehmungs- und Kategorisierungsmuster in Quellen unterschiedlicher

⁵⁰¹ Lehmann, Hans Thies: *Postdramatisches Theater*. 3., veränderte Auflage. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2005. S. 213.

⁵⁰² Bloch, Nathalie: „»ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!« Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch“, in: Ernst, Thomas [Hg.]: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 176.

Zeit/Räume zu suchen, um Tendenzen der ‚modernen Verfassung‘ räumlich und historisch zu situieren, und diese – beispielsweise – mit der Institutionalisierung professionellen Schauspiels, der ‚Zähmung der Masken‘ und der Verwendung der Theatermetapher in Verbindung zu setzen.

Es wäre zu untersuchen, ob Masken (etwa der historischen Commedia) eher eine Ausnahmeerscheinung in der ‚Schauspiel‘-Historiographie sind, also womöglich anders als ‚Schauspieler‘ verhandelt werden. Ferner stellt sich hier die Frage, ob dieses Potential differenter Betrachtungsweise von Masken etwa deren ‚Ontologie‘ als Quasi-Subjekte/Quasi-Objekte, und der Unmöglichkeit der modernen Verfassung, diese ohne ikonoklastische Zerlegung zu analysieren, geschuldet ist, oder aber an der – modernen – Markierung von Masken als vormoderne, primitiv-ritualverbundene, in ‚Natur-Kultur‘-Verflechtungen existierende, orientalisierte ‚Andere‘.

Wenn der Versuch einer amodernen Perspektivierung unternommen wird, stellt sich die Frage, wie folglich über ‚Schauspiel‘ bzw. Masken gesprochen werden kann. Unter welchen Bedingungen könnte dann der ‚Gegenstand‘ ‚theatrale Praktiken‘ unter Wegfall der Unterscheidung von ‚Sein‘ und ‚Schein‘, stabiler Referenz und Re-Präsentation, gefasst werden? Würde ein Theaterbegriff amoderner Verfasstheit auch auf einer Differenzierung, wer bzw. was überhaupt in welchem Modus des Agierens als Schauspieler oder Maske betrachtet wird, basieren?

Fraglich bleibt, unter welchen Voraussetzungen generell ein amodernes, ‚regelmäßiges‘, auf (dynamischen) Ordnungsprinzipien und Nicht-Linearität basierendes Konzept als Pendant zu einer modernen ‚Schauspiel-‘ bzw. ‚Theatertheorie‘ des „Reichs der Mitte“ erdacht werden kann.

FORT-SATZ

In den Kapiteln über die von Eigensinn geprägten Subjekt/Objekt-Beziehungen, narrativen Spielregeln, maskenhaften bzw. amöboiden Identitätsbehauptungen etc. der ‚Pollesch-Joker‘ wurde meist am Rande auch deren utopisches Potential erwähnt. Allerdings unterscheidet sich in der vorgenommenen Kontextualisierung amoderner Prinzipien der Nicht-Ort ‚Pollesch-Theater‘ beispielsweise von der „utopischen“ „TextTheaterTheorie“, wie sie von Alexander Karschnia in Bezug auf das ‚Nischenphänomen‘ Pollesch genannt wird: „[...] damit Pollesch-Stücke eine feste Größe werden, müsste das Theater ein anderes werden. Es müsste aufhören, eine Partitur für Emotionen zu sein, es müsste endlich wirklich um den Text gehen.“⁵⁰³ Ich könnte an dieser Stelle die Frage stellen, was nach Ansicht des Autors wohl „das Theater“ sein könnte, doch in diesem Kontext ist die größere Auffälligkeit des Zitats die Verbalisierung eines wünschenswerten Gegenstücks zum (Kunst)Theater als „Partitur für Emotionen“ in Form einer – Pollesch zugeschriebenen – Utopie von Theater, in der wirklich der „Text“ bzw. Sprechtext (?) im Zentrum steht. Das utopische Potential, das im Laufe dieser Arbeit als ‚Nebenprodukt‘ der Betrachtung von Pollesch-Akteuren als Masken her(aus)gestellt wurde, ordnet sich nicht der hier evozierten Polarität von ‚Gefühlsausdruck/Text‘, in der rezeptionsseitig die altbekannte Differenzierung von illusionistischer ‚warmer‘ Einfühlung versus rationaler ‚kalter‘ Reflexion transportiert wird. Auch folgende Aussage zu Pollesch-Akteuren summiert die alles – nur nicht das Primat der Sprache bzw. des Textes –, dekonstruierende, postmoderne Perspektive: „[T]he figures seen on stage were simulacra of human beings, produced by Textträger.“⁵⁰⁴ Abschließend zur immer wieder erfolgenden ‚Einnischung‘ von ‚Pollesch-Theater‘ als „Diskurstheater“ und dessen Akteure als „Textträger“ ließe sich diese ‚Textlastigkeit‘ – die eben nicht mit Verständigung bzw. Informationsübermittlung gleichzusetzen ist – mit einer Beobachtung von Rudolf Münz zur Commedia-‚Sprachpraxis‘ bezüglich der sprachlichen ‚Eskapaden‘ Isabella Andreinis in *La pazzia di Isabella*, produziert von den „Gelosi“ anlässlich der Florentiner Hoffeste von 1589, vornehmen:

⁵⁰³ Karschnia, Alexander: „Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz.POP. Spoken Words“, in: Kurzenberger, Hajo/Annemarie Matzke [Hg.]: *TheorieTheaterPraxis*. Theater der Zeit, Recherchen 2003,17. S. 188.

⁵⁰⁴ Barnett, David: „Political Theatre in a Shrinking World. René Pollesch’s Postdramatic Practices on Paper and on Stage“, in: *Contemporary Theatre Review*, 2006,1. S. 37.

Isabella spricht in ihrem (durch unglückliche Liebe ausgelösten) Wahn zunächst spanisch, griechisch, italienisch und weitere Sprachen auf ‚unangebrachte Weise‘, abwechselnd, und geht dann dazu über, die Sprachen bzw. Sprechweisen (?) der anderen Masken nachzuahmen. Doch Vielsprachigkeit, Metamorphosen, Masken sind in dieser Zeit mit dem Dämonischen, der Unordnung assoziiert – dabei verkörpert Isabella doch die ‚ernste‘ „Rolle“ einer Innamorata. In dieser Kombination oder auch ‚Bastardisierung‘ von Ernst (der „Rolle“) und Komik (der Masken) wird Identitätsverlust thematisiert – bzw. das mit sich identische Individuum zur Illusion.⁵⁰⁵ Das Chaos, die Unordnung und Widersprüchlichkeit der Komik steht im Kontrast zur Harmonie der Ernsthaftigkeit.⁵⁰⁶ Ferner kann ohne Weiteres der ‚Protagonist‘ Sprache diverser Pollesch-Zuschreibungen von den morphistischen ‚Protagonisten‘, den Masken bzw. Jokern, abgelöst werden, wenn die Verbalsprache in Pollesch-Produktionen in ihrer Sinnfreiheit, großen Quantität und Geschwindigkeit der Entäußerung, ihrer assoziativen inhaltlichen Strukturierung und theoretisch-philosophischen Geschwätzigkeit ohnehin nicht als Medium klarer Verständigung verstanden werden kann. Auch das Funktionieren einer „Sprache ohne Worte“, im Sinne der Vertrautheit eines Publikums mit einer nonverbalen Körpersprache und ihren spezifischen Gesten, die laut Münz für das „Harlekin-Prinzip“ unabdingbar ist,⁵⁰⁷ kann auf das nicht ‚körperlose‘ ‚Pollesch-Theater‘ bezogen werden.

Anstatt ‚reinen‘ ‚Texttheaters‘ als Wunschziel einer Entwicklung von Kunsttheaterpraxis handelt es sich in meiner Bearbeitung um eine utopische Veränderung der Perspektive – von der einer ‚modernen Verfassung‘ und ihrer polarisierenden „Reinigungsarbeit“ hin zu amodernen Sichtweisen, die Mischformen anstatt von Extremen mehr Platz einräumen, permanente Transformation an die Stelle stabiler Referenz und Repräsentation rücken, Aktivität und Geschichtlichkeit nicht allein ‚denkenden Subjekten‘ zugestehen, die Prozessualität ‚materiell-semiotischer‘ Erzeugung von Körpern betont, „[...] in der utopischen Tradition, die

⁵⁰⁵ Vgl. Münz, Rudolf: „Commedia italiana“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 144.

⁵⁰⁶ Vgl. Münz, Rudolf: „Aldilà teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 286.

⁵⁰⁷ Vgl. Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen*. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 62.

sich eine Welt ohne Gender vorstellt [...].⁵⁰⁸ Amoderne Identitäten sind nicht fixiert und ‚individuell‘, sondern dynamisch, partiell, strategisch, und in Kontexte und Kollektive eingebunden.

Mit dem „Harlekin-Prinzip“ verknüpft, lassen sich die Akteure des *Purpurnen Muttermals* als ‚Masken‘ aus einer „anderen Welt“ bzw. ‚Joker‘ aus dem „Reich der Mitte“ beschreiben, welche die ihnen eigene Wertfreiheit augenblicksweise mit Identitätsmarkierungen belegen: diese ‚Platzhalter‘ können – abseits von ‚modernen‘ Begrenzungen des Anthropomorphen und unwidersprüchlich Identischen – in ihrem „Theaterspiel“ jeden beliebigen Wert annehmen und wieder abgeben.

Ihre ‚Verfassungsbrüche‘ entstehen durch die Reibungsfläche selbstverständlicher binärer Gegensätze – wie ‚Sein/Schein‘, ‚Wahrheit/Lüge‘, ‚männlich/weiblich‘, ‚Mensch/Tier‘ etc. – im modernen ‚Diesseits‘ und dem eigensinnigen, undisziplinierten und undomestizierten, schlichtweg ‚unordentlichen‘ komödiantischen Umgang der Besucher aus dem amodernen ‚Jenseits‘ mit diesen Kategorien und Ordnungsprinzipien: dem Spiel der (historischen) Masken mit der „theatralen Verfasstheit“ ‚des Lebens‘ entspricht das Spiel der ‚Pollesch-Masken‘ mit der dichotomischen Verfasstheit ‚der Moderne‘.

Die Vorstellung von Harlekin als „Genius des Lebens“ ist laut Münz verlorengegangen, jedoch ist das „Harlekin-Prinzip“, wenn auch losgelöst von der namensgebenden Maske, noch immer das Etikett eines alternativen, „anderen“ Theaters, eines dynamischen Elements.⁵⁰⁹ ‚Pollesch-Theater‘ – spezifischer, *Das purpurne Muttermal* – kann als gegenwärtiges „Theaterspiel“ gedacht und beschrieben werden, auch wenn der institutionelle Rahmen des „Kunsttheaters“ den vorrangigen ‚Spielplatz‘ dieser Masken/Joker bildet. In dieser Verschachtelung der beiden Strukturtypen liegt das Potential einer Inkludierung der Spiels mit Konventionen und Funktionsweisen von „Kunsttheater“ im „Theaterspiel“ – aber auch die Möglichkeit einer Eingrenzung und Disziplinierung dieser Masken durch die gegebene ‚Internierung‘ bzw. ‚Laborsituation‘. In letzterem Fall ist es denkbar, dass das Irritations- und Kritikpotential der ‚Pollesch-Masken‘ reduziert, ihre ‚Verhaltensauffälligkeiten‘ in den Normenkatalog von „Kunsttheater“ und ‚theatralen Pakt‘ aufgenommen und zu Selbstverständlichkeiten werden – und der ‚modernen‘

⁵⁰⁸ Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 35.

⁵⁰⁹ Vgl. Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«“, in: Münz, Rudolf: Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 60.

Differenzierung von ‚Alltag‘ und ‚Theater‘ dienlich. Die somit als ‚die Anderen‘ markierten Komödianten würden zu ‚Ciarlatani‘⁵¹⁰ oder ‚Marktschreibern‘, die kuriose Waren anbieten – ‚Polylogos‘ und ‚Theorie-Accessoires‘ für Bildungs-‚Bobos‘.

Den Fokus auf *Das purpurne Muttermal* und die Akteure dieser Produktion, die durch ihre permanente Transformation auffallen, habe ich in einer Parenthese zur „Amöbe aus dem Modellbaukasten“ in Bezug auf ein mögliches Modell zu ‚Morphismus‘-Entitäten verengt, und anschließend – in einer Andeutung vorherrschender dichotomischen Ordnungsprinzipien im Schreiben über Akteure in theatralen Praktiken – erweitert. Die hierbei ‚ausgeschlossenen Dritten‘ – wie beispielsweise historische Commedia-Masken und ‚Pollesch-Masken‘ – bieten aber in einer amodernen Perspektive auf Theatralitätsgefüge ein offenes Fragen- und Arbeitsfeld für die Theaterwissenschaft(en).

Mit einigem Pathos formuliert Bruno Latour seine Auffassung über die Aufgabe von „Intellektuellen“ (die ich auch unter Theaterwissenschaftlern vermuten möchte) inmitten dieser sich nun abzeichnenden, ikonoklastischen „Reinigungsarbeit“ der ‚modernen Verfassung‘. Sie besteht

[...] nicht darin, nach einem Hammer zu greifen und Glaubensvorstellungen mit Fakten zu zerschlagen oder sich eine Sichel zu greifen und Fakten mit Glaubensvorstellungen niederzumähen [...], sondern *selbst Faitiches* zu sein – und vielleicht auch etwas spöttisch –, d.h. *die Diversität* des ontologischen Status *zu schützen* gegen ihre drohende Verwandlung in Fakten und Fetische, in Glauben und Dinge.⁵¹¹

Ich möchte daher den Vorschlag unterbreiten, jenseits von binären Oppositionen wie ‚Authentizität‘ und ‚Inszenierung‘ – in Dualismen oder „Zweifaltigkeit“ getrennt und neu collagiert –, doch einmal den Versuch einer amodernen Perspektivierung von Akteuren in dynamischen Theatralitätsgefügen zu wagen.

⁵¹⁰ „Im allgemeinen Sinne ist ein Ciarlatano ein Faszinosum, ein Aufschneider, Prahlhans und Marktschreier, ein Verführer, gar ein Demagoge, ein Täuscher und Trickster, aber auch einer, der über merkwürdige und seltsame, doch auch zerstörerische Kräfte verfügt, der tückisch sein kann, mit befremdlichem Temperament, einer, der Wunder vollbringen, aber auch gefährlich sein kann: Ambivalenz in Person.“, Baumbach, Gerda: „Meyerholds »Biomechanik«. (Re-)Konstruktion der Schauspielkunst“, in: Baumbach, Gerda: Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik »des« Theaters. Aufsätze. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung; Bd. 2). Leipzig: Universitätsverlag, 2010. S. 304.

⁵¹¹ Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000. S. 357.

ANHANG

*Das purpurne Muttermal*⁵¹²

Uraufführung. Premiere: Wien, Burgtheater im Akademietheater, 26.11.2006

Sophie Rois: Hans Moser, Schauspieler

Martin Wuttke: Josef Tura, Schauspieler

Caroline Peters: Eve Harrington, Schauspieler

Daniel Jesch: Lex Barker, Schauspieler

Hermann Scheidleder: Erich von Stroheim, Schauspieler und Regisseur

Sachiko Hara: Die Eifersucht, Schauspieler und Beleuchter

Stefan Wieland: Fräulein Schober, Requisiteurin und Schauspieler

Regie: René Pollesch

Regieassistenz: Harald Brückner

Regiehospitantz: Nicola Ahr

Bühne: Bert Neumann

Bühnenbildassistenz: Alexander Tiller

Kostüme: Janina Audick

Kostümassistenz: Nina Kroschinske/Nina Fahrbach

Licht: Felix Dreyer

Video: Meika Dresenkamp

Tontechnik: Rupert Derschmidt/Torge Krüger

Tonassistenz: Mariano Margarit/Maximilian Wesener

Live-Kamera: Harry Trittner

Videoeinrichtung: Michael Rambousek

Dramaturgie: Andreas Beck

Dramaturgieassistenz: Sibylle Dudek

Inspizienz: Frank Seffers

Bühnentechnik: Karl Weese

Beleuchtung: Leo Stürzer

Produktionsbetreuung: Isabella Kumposcht

Requisite: Sebastian Göschl/Robert Handlos/Manuel Biswanger/Günther Knapp

Souffleuse: Sybille Fuchs

⁵¹² Zu sämtlichen nun folgenden Angaben vgl. Beck, Andreas/René Pollesch [Redaktion]: *Das purpurne Muttermal*. Uraufführung. Burgtheater im Akademietheater. [Programmheft; 146]. Wien: Burgtheater GesmbH, Spielzeit 2006/07. S. 2f.



Abb. 1: C
(Caroline Peters: Eve Harrington,
Schauspieler)



Abb. 2: D
(Daniel Jesch: Lex Barker, Schauspieler)



Abb. 3: H
(Hermann Scheidleder: Erich von Stroheim,
Schauspieler und Regisseur)

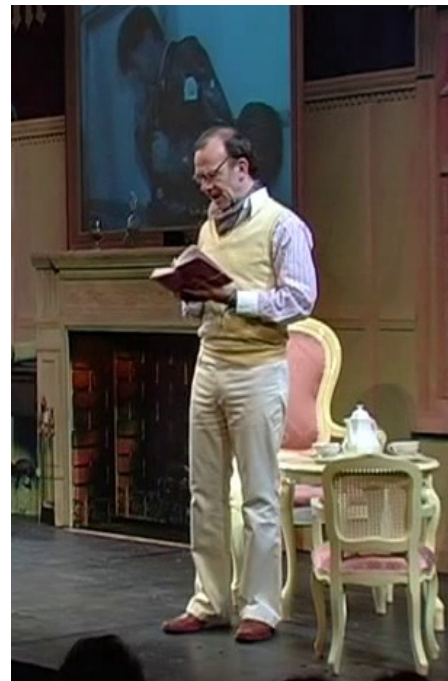


Abb. 4: M
(Martin Wuttke: Josef Tura,
Schauspieler)

⁵¹³ Abb 1-8: Bildausschnitte aus Screenshots der Videoaufzeichnung von *Das purpurne Muttermal*: Aufzeichnung der Aufführung am 28.11.2006. Burgtheater im Akademietheater. Kamera: Trittnner, Harry/Reinhard Werner. Schnitt: Michael Tippel.



Abb. 5: *Sa*
(Sachiko Hara: *Die Eifersucht*,
Schauspieler und Beleuchter)



Abb. 6: *S*
(Sophie Rois: *Hans Moser*, Schauspieler)



Abb. 7: *St*
(Stefan Wieland: *Fräulein Schober*,
Requisiteurin und Schauspieler)



Abb. 8: „Vorderbühne“

(im Hintergrund von links nach rechts: St / Souffleuse / Sa / M / H / S / C; im Vordergrund an der Rampe sitzend: D)

Die Aussagen über *Das purpurne Muttermal* basieren auf den Aufführungsbesuchen vom 11.05.2007, 31.10.2008, 06.11.2008, 11.11.2008 und 29.11.2008 (jeweils im Akademietheater, Wien) sowie auf der publizierten Version des Sprechtextes und der Sichtung der Videoaufzeichnung des Akademietheaters der Aufführung vom 28.11.2006.

BIBLIOGRAPHIE

Agamben, Giorgio: *Das Offene. Der Mensch und das Tier*. Aus dem Italienischen von Davide Giuriato. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2003.

Bachtin, Michail: *Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur*. Übersetzt von Gabrielle Leupold, hg. und mit einem Vorwort von Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1995.

Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. 4., durchgesehene Auflage. Berlin: Erich Schmidt, 2008.

Barba, Eugenio: „Eurasian Theatre“, in: Fischer-Lichte, Erika [Hg.]: *The dramatic touch of difference. Theatre, own and foreign*. (Forum modernes Theater: Schriftenreihe 2). Tübingen: Narr, 1990. S. 31-36.

Barba, Eugenio: *The Paper Canoe. A Guide to Theatre Anthropology*. Übersetzt von Richard Fowler. London [u.a.]: Routledge, 1995.

Barnett, David: „Political Theatre in a Shrinking World. René Pollesch’s Postdramatic Practices on Paper and on Stage“, in: *Contemporary Theatre Review*, 2006,1. S. 31-40.

Barnett, David: „Resisting Easy Consumption. The Politics of Form in Selected Plays of the Berlin Republic“, in: Haas, Birgit [Hg.]: *Macht. Performativität, Performanz und Polittheater seit 1990*. (Film-Medien-Diskurs; Bd. 12). Würzburg: Königshausen & Neumann, 2005. S. 167-181.

Bauer, Anton: *150 Jahre Theater an der Wien*. Zürich/Wien [u.a.]: Amalthea, 1952.

Baumbach, Gerda: „Maschera, ve saludo! – Maske, sei gegrüßt! Anmerkungen zu Maske, Theater-Maske und Masken-Theater in der europäischen Neuzeit“, in: Schäfer, Alfred/Michael Wimmer [Hg.]: *Masken und Maskierungen*. Opladen: Leske + Budrich, 2000. S. 137-159.

Baumbach, Gerda: „Meyerholds »Biomechanik«. (Re-)Konstruktion der Schauspielkunst“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Auf dem Weg nach Pomperlörel – Kritik »des« Theaters. Aufsätze*. (Leipziger Beiträge zur Theatergeschichtsforschung; Bd. 2). Leipzig: Universitätsverlag, 2010. S. 297-354.

Baumbach, Gerda: „Vorwort“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie*. Hrsg. von Gerda Baumbach unter Mitarb. von Martina Hädige. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 2002. S. VII-XV.

Beaufils, Eliane: „Un festin de restes: Liebe Kannibalen Godard ou l’endocannibalisme politique contemporain chez Jonigk et Pollesch“, in: Inderwildi, Hilda/Catherine Mazellier [Hg.]: *Le Théâtre contemporain de langue allemande. Écritures en décalage*. Paris: L’Harmattan, 2008. S. 191-204.

Beck, Andreas/René Pollesch [Redaktion]: *Das purpurne Muttermal. Uraufführung. Burgtheater im Akademietheater*. [Programmheft; 146]. Wien: Burgtheater GesmbH, Spielzeit 2006/07.

Beijer, Agne [Hg.]: *Le Recueil Fossard. La commedia dell'arte au XVI^e siècle, en 1601... et en 1981. Suivi de Compositions de Rhétorique de M. Don Arlequin, présentées par P.-L. Duchartre. Édition augmentée et précédée de „Vive et revive la commedia dell'arte“, nouvelle étude de P.-L. Duchartre*. Paris: Librairie Théâtrale, 1981.

Bereiter-Hahn, Johann: „Das Menschenbild in der Biologie. Informationstheoretische Metaphern vom Molekül zur Gesellschaft“, in: Bölker, Michael/Mathias Gutmann/Wolfgang Hesse [Hg.]: *Information und Menschenbild*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2010. S. 21-40.

Bergmann, Franziska: „Die Dialektik der Postmoderne in Theatertexten von René Pollesch. Zur Verschränkung von Neoliberalismus und Gender“, in: Schössler, Franziska/Christine Bähr [Hg.]: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript, 2009. S. 193-208.

Bergson, Henri: *Essai sur la signification du comique*. Paris: Presses universitaires de France, 1900 [1940].

Bhamrah, H. S./Kavita Juneja: *An introduction to protozoa*. 2., überarbeitete Ausgabe. New Delhi: Anmol Publications, 2001.

Bloch, Nathalie: „»ICH WILL NICHTS ÜBER MICH ERZÄHLEN!« Subversive Techniken und ökonomische Strategien in der Theaterpraxis von René Pollesch“, in: Ernst, Thomas [Hg.]: *SUBversionen. Zum Verhältnis von Politik und Ästhetik in der Gegenwart*. Bielefeld: Transcript, 2008. S. 165-182.

Blumenberg, Hans: „»Das Ich< I“, in: Blumenberg, Hans: *Begriffe in Geschichten*. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. S. 83-84.

Blumenberg, Hans: „»Das Ich< II“, in: Blumenberg, Hans: *Begriffe in Geschichten*. 1. Aufl. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1998. S. 85-86.

Bolz, Norbert: *Eine kurze Geschichte des Scheins*. München: Wilhelm Fink, 1991.

Bourdieu, Pierre: *Entwurf einer Theorie der Praxis auf der ethnologischen Grundlage der kabyliischen Gesellschaft*. Übersetzt von Cordula Pialoux und Bernd Schwibs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1976.

Buddensiek, Friedemann: *Die Einheit des Individuums. Eine Studie zur Ontologie der Einzeldinge*. (Quellen und Studien zur Philosophie, Bd. 70). Berlin/New York: de Gruyter, 2006.

Carstensen Broder/Ulrich Bosse: *Anglizismen-Wörterbuch. Der Einfluß des Englischen auf den deutschen Wortschatz nach 1945*. Band 1, A-E. Berlin/New York: de Gruyter, 2001.

Clarke, Charles G.: *Professional cinematography*. Rev. ed., 3. pr., Hollywood: American Society of Cinematographers, 2002.

- Cypionka, Heribert: *Grundlagen der Mikrobiologie*. Berlin [u.a.]: Springer, 1999.
- Darwin, Charles: *Gesammelte Werke*. Aus dem Englischen übersetzt von J. Victor Carus. (Band 5). *Die Abstammung des Menschen in zwei Bänden. I. Band*. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Stuttgart: E. Schweizerbart'sche Verlagshandlung (E. Koch), 1875.
- Dath, Dietmar: „Vorausseilende Selbstbefehlsetzung. René Pollesch geht über die Bühne“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 7-12.
- Diederichsen, Diedrich: „Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch“, in: Tigges, Stefan [Hg.]: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld: transcript, 2008.
- Dornseiff, Franz/Uwe Quasthoff: *Der deutsche Wortschatz nach Sachgruppen*. 8., völlig überarbeitete und mit einem vollständigen alphabetischen Zugriffsregister versehene Auflage. Berlin: de Gruyter, 2004.
- Driesen, Otto: *Der Ursprung des Harlekin. Ein kulturgeschichtliches Problem*. [Forschungen zur neueren Literaturgeschichte, Bd. XXV; Reprographischer Druck der Ausgabe Berlin, 1904]. Hg. von Franz Muncker. Hildesheim: Gerstenberg, 1977.
- Eiermann, André: *Postspektakuläres Theater. Die Alterität der Aufführung und die Entgrenzung der Künste*. (MedienAnalysen; Bd. 8). Bielefeld: transcript, 2009.
- Ernst, Wolf-Dieter/Susanne Foellmer: „Bastelanleitung für einen Cyborg“, in: Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge*. [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposions „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.- 28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 213-234.
- Euringer, Martin: *Zuschauer des Welttheaters. Lebensrolle, Theatermetapher und gelingendes Selbst in der Frühen Neuzeit*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 2000.
- Fatouville: „Arlequin Protée. Comédie“, in: Truchet, Jacques/André Blanc [Hg.]: *Théâtre du XVII^e siècle*. Bd. III. (Bibliothèque de la Pléiade). Paris: Gallimard, 1992. S. 243-268.
- Fischer-Lichte, Erika: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung in die Grundlagen des Faches*. (UTB; Bd. 3103). Tübingen/Basel: A. Francke, 2010.
- Fischer-Lichte, Erika/Christian Horn/Sandra Umathum/Matthias Warstat [Hg.]: *Performativität und Ereignis*. (Theatralität; Bd. 4). Tübingen/Basel: A. Francke, 2003.
- Fischer-Lichte, Erika/Friedemann Kreuder/Isabel Pflug [Hg.]: *Theater seit den 60er Jahren. Grenzgänge der Neo-Avantgarde*. Tübingen/Basel: A. Francke, 1998. S. 21-91.
- Franchetti, Anna Lia: *Tra narrativa e teatro. Luoghi dall'ibridazione nella letteratura francese*. Florenz: Alinea, 2001.

Freud, Sigmund: „XXVI. Vorlesung. Die Libidotheorie und der Narzißmus“, in: Freud, Sigmund: *Gesammelte Schriften. Band VII. Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse*. Leipzig/Wien/Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924. S. 427-446.

Friedell, Egon: *Die Krisis der europäischen Seele von der schwarzen Pest bis zum Ersten Weltkrieg. Kulturgeschichte der Neuzeit*. Um ein Nachwort ergänzte Sonderauflage. München: C. H. Beck, 2007.

Geisenhanslüke, Achim: „Schreie und Flüstern: René Pollesch und das politische Theater in der Postmoderne“, in: Gilcher-Holtey, Ingrid [Hg.]: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Frankfurt a. M. [u.a.]: Campus, 2006. S. 254-268.

Goffman, Erving: *The presentation of self in everyday life*. New York: Doubleday, 1959.

Guttman, Giselher: „Die Meßbarkeit des Erlebens und der Irrtum mit dem Ich“, in: Stadler, Friedrich [Hg.]: *Elemente moderner Wissenschaftstheorie. Zur Interaktion von Philosophie, Geschichte und Theorie der Wissenschaften*. (Veröffentlichungen des Instituts Wiener Kreis, Bd. 8). Wien [u.a.]: Springer, 2000. S. 73-90.

Haeckel, Ernst: *Systematische Phylogenie. Entwurf eines natürlichen Systems der Organismen auf Grund ihrer Stammesgeschichte. Bd. 1. Systematische Phylogenie der Protisten und Pflanzen*. Berlin: Reimer, 1894.

„Wir sind immer mittendrin: Ein Interview mit Donna Haraway“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 98-122.

Hammer, Carmen/Immanuel Stieß: „Einleitung“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 9-32.

Haraway, Donna: „Das Abnehme-Spiel. Ein Spiel mit Fäden für Wissenschaft, Kultur, Feminismus“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 136-148.

Haraway, Donna: „Ein Manifest für Cyborgs. Feminismus im Streit mit den Technowissenschaften“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 33-72.

Haraway, Donna: „Jenseitige Konversationen; irdische Themen; lokale Begriffe“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 81-112.

Haraway, Donna: „Monströse Versprechen. Eine Erneuerungspolitik für un/an/geeignete Andere“, in: Haraway, Donna: *Monströse Versprechen. Die Gender- und Technologie-Essays*. Hamburg: Argument, 1995. S. 11-80.

Haraway, Donna: „Situierendes Wissen. Die Wissenschaftsfrage im Feminismus und das Privileg einer partialen Perspektive“, in: Haraway, Donna: *Die Neuerfindung der Natur. Primaten, Cyborgs und Frauen*. Hg. und eingeleitet von Carmen Hammer und Immanuel Stieß. Frankfurt a. M./New York: Campus, 1995. S. 73-97.

Haraway, Donna: *The companion species manifesto. Dogs, people, and significant otherness*. Chicago: Prickly Paradigm Press, 2005.

Hartmann, Nicolai: *Philosophie der Natur. Abriß der speziellen Kategorienlehre*. Berlin: de Gruyter, 1950.

Heidegger, Martin: *Die Grundbegriffe der Metaphysik. Welt – Endlichkeit – Einsamkeit. Gesamtausgabe. II. Abteilung: Vorlesungen 1923-1944. Band 29/30. Freiburger Vorlesungen Wintersemester 1929/30*, herausgegeben von Friedrich-Wilhelm von Herrmann. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann, 1983.

Hentschel, Ingrid: „Spielen mit der Performanz – Transformationen des Komischen im Gegenwartstheater“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 214-226.

Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Zu den Anfängen einer Theoretisierung von Schauspielkunst im deutschsprachigen Raum“, in: Böhler, Arno/Krassimira Kruschkova [Hg.]: *Dies ist kein Spiel. Spieltheorien im Kontext der zeitgenössischen Kunst und Ästhetik*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 54,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2008. S. 107-119.

Hulfeld, Stefan: „Komödiantischer Nihilismus“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 21-29.

Hulfeld, Stefan: *Theatergeschichte als kulturelle Praxis. Wie Wissen über Theater entsteht*. (Materialien des ITW Bern, Bd. 8). Zürich: Chronos, 2007.

Hulfeld, Stefan: *Zähmung der Masken, Wahrung der Gesichter. Theater und Theatralität in Solothurn 1700-1798*. (Theatrum Helveticum, Bd. 7). Zürich: Chronos, 2000.

Jung, Carl Gustav: „Zur Psychologie der Schelmenfigur“, in: Radin, Paul/Karl Kerényi/Carl Gustav Jung: *Der göttliche Schelm. Ein indianischer Mythen-Zyklus*. Zürich: Rhein, 1954. S. 183-207.

Karschnia, Alexander: „Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz.POP. Spoken Words“, in: Kurzenberger, Hajo/Annemarie Matzke [Hg.]: *TheorieTheaterPraxis*. Theater der Zeit, Recherchen 2003,17. S. 183-191.

Kondylis, Panajotis: *Die Aufklärung im Rahmen des neuzeitlichen Rationalismus*. Hamburg: Meiner, 2002.

Kotte, Andreas: „Der Mensch verstellt sich, aber der Schauspieler zeigt. Drei Variationen zum Theater im Medienzeitalter“, in: Balme, Christopher B./Christa Hasche/Wolfgang Mühl-Benninghaus [Hg.]: *Horizonte der Emanzipation. Texte zu Theater und Theatralität*. (Berliner Theaterwissenschaft; Bd. 7). Berlin: Vistas, 1999. S. 151-168.

Kotte, Andreas: *Theaterwissenschaft. Eine Einführung*. (UTB, Bd. 2665). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2005.

Lehmann, Hans-Thies: *Postdramatisches Theater*. 3., veränderte Aufl. Frankfurt a. M.: Verlag der Autoren, 2005.

Lengers, Birgit: „Ein PS im Medienzeitalter. Mediale Mittel, Masken und Metaphern im Theater von René Pollesch“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*, München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 143-155.

Latour, Bruno: *Die Hoffnung der Pandora. Untersuchungen zur Wirklichkeit der Wissenschaft*. Aus d. Engl. von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1595). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2000.

Latour, Bruno: *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris: La Découverte, 1991.

Latour, Bruno: *Pandora's Hope. Essays on the reality of science studies*. Cambridge: Harvard University Press, 1999.

Latour, Bruno: *Science in action. How to follow scientists and engineers through society*. Cambridge: Harvard University Press, 1987.

Latour, Bruno: *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*. Aus d. Französischen von Gustav Roßler. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1861). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2008.

Lévi-Strauss, Claude: *Das wilde Denken*. Aus dem Französischen von Hans Naumann. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 14). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1968.

Lévi-Strauss, Claude: *La pensée sauvage*. Paris: Plon, 1962.

Lucius, Richard/Brigitte Loos-Frank: *Biologie der Parasiten*. Berlin, Heidelberg: Springer, 2008.

Margulis, Lynn/Dorion Sagan: *Origins of Sex. Three Billion Years of Genetic Recombination*, New Haven: Yale University Press, 1986

Meylan, Henri: *Épîtres du coq à l'âne. Contribution à l'histoire de la satire au XVI^e siècle*. Genf: Librairie E. Droz, 1956.

Michael T. Madigan/John M. Martinko: *Brock Mikrobiologie*. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Thomas Lazar und Freya Thomm-Reitz. Dt. Bearb. von Michael Thomm. 11., aktualisierte Aufl., München [u.a.]: Pearson Studium, 2009.

Mitterer, Josef: *Das Jenseits der Philosophie. Wider das dualistische Erkenntnisprinzip.* (Edition Passagen, Bd. 38). 3., durchges. Aufl. Wien: Passagen, 2000.

Molière: „Der Tartuffe oder Der Betrüger / Le Tartuffe ou l'imposteur. Komödie in fünf Aufzügen.“ Französisch/Deutsch. Dt. Übers. v. Hartmut Köhler. Stuttgart: Reclam, 1986.

Münz, Rudolf: „Aldilà teatrale. Konzeptionsentwurf für Studien zu Theatralitätsgefügen“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen.* Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 273-287.

Münz, Rudolf: „Commedia italiana“, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen.* Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 141-153.

Münz, Rudolf: *Das »andere« Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell'arte der Lessingzeit.* Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft, 1979.

Münz, Rudolf: „Das Harlekin-Prinzip. »Genius des Lebens«, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen.* Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 60-65.

Münz, Rudolf: „Giullari nudi, Goliarden und »Freiheiten«, in: Münz, Rudolf: *Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen.* Mit einem einführenden Beitrag von Gerda Baumbach, hrsg. von Gisbert Amm. Berlin: Schwarzkopf & Schwarzkopf, 1998. S. 104-140.

Münz, Rudolf: „Le Deità e la Moltiplicità di Personaggi. Zum Problem von Strukturfiguren in der älteren Theatergeschichte“, in: Brandl-Risi, Bettina [Hg.]: *Figuration. Beiträge zum Wandel der Betrachtung ästhetischer Gefüge.* [diese Publikation entstand im Zusammenhang des Symposiums „Figuration. Ästhetik und Struktur“, 26.- 28. April 2000, Mainz; Veranstalter: Graduiertenkolleg Theater als Paradigma der Moderne]. München: epodium, 2000. S. 104-116.

Münz, Rudolf: „Schauspielkunst und Kostüm“, in: Bender, Wolfgang F. [Hg.]: *Schauspielkunst im 18. Jahrhundert. Grundlagen, Praxis, Autoren.* Stuttgart: Franz Steiner, 1992. S. 147-178.

Münz, Rudolf: „Sind ‚die großen Erzählungen‘ im Theater zu Ende?“, in: Baumbach, Gerda [Hg.]: *Theaterkunst & Heilkunst. Studien zu Theater und Anthropologie.* Hrsg. von Gerda Baumbach unter Mitarb. von Martina Hädige. Köln/Wien/Weimar: Böhlau, 2002. S. 327-427.

Nagel, Thomas: „Wie ist es, eine Fledermaus zu sein?“, in: Frank, Manfred [Hg.]: *Analytische Theorien des Selbstbewußtseins.* Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1996. S. 135-152.

Ortner-Buchberger, Claudia: „Métamorphoses d'Arlequin. Le rôle de la corporalité comique dans le Théâtre Italien de Gherardi“, in: Erdmann, Eva/Konrad Schoell [Hg.]: *Le comique corporel. Mouvement et comique dans l'espace théâtral du XVII^e siècle.* Tübingen: Narr, 2006. S. 101-116.

Pollesch, René: „Das purpurne Muttermal“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 61-119.

Pollesch, René: „Liebe ist kälter als das Kapital“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 171-224.

Pollesch, René: „Tod eines Praktikanten“, in: Pollesch, René: *Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke, Texte, Interviews*. Mit einem Vorwort von Dietmar Dath, hrsg. von Corinna Brocher u. Aenne Quiñones. Reinbek: Rowohlt Taschenbuch, 2009. S. 121-169.

Porter, Lambert C.: *La fatrasie et le fatras. Essai sur la poésie irrationnelle en France au moyen âge*. Genf: Librairie E. Droz/Paris: Librairie Minard, 1960.

Poschmann, Gerda: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnentexte und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer, 1997.

Primavesi, Patrick: „A Theatre of Multiple Voices. Works of Einar Schleef, Christoph Marthaler and René Pollesch.“, in: *Performance Research*, Vol. 8 (1), März 2003. S. 61-73.

Putnam, Hilary: „Gehirne im Tank“, in: Putnam, Hilary: *Vernunft, Wahrheit und Geschichte*. Übersetzt von Joachim Schulte. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft; Bd. 853). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1982. S. 15-40.

Reckwitz, Andreas: *Subjekt*. Bielefeld: Transcript, 2008.

Reijen, Willem van: „Das unrettbare Ich“, in: Frank, Manfred/Gerard Raulet/Willem van Reijen [Hg.]: *Die Frage nach dem Subjekt*. Frankfurt: Suhrkamp, 1988. S. 373-400.

Rimbaud, Arthur: *Lettres du voyant (13 et 15 mai 1871)*. Eigeldinger, Marc: „La voyance avant Rimbaud“. Hg. und kommentiert von Gérald Schaeffer. Genf: Droz/Minard, 1975.

Roselt, Jens: „In Ausnahmeständen. Schauspieler im postdramatischen Theater“, in: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]: *Theater fürs 21. Jahrhundert*. München: Edition Text + Kritik, 2004. S. 166-176.

Rosen, Elisheva: „Grotesk“, in: Barck, Karlheinz (Hg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Band 2. Dekadent-Grotesk*. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2001. S. 876-900.

Schulte, Christian: „Cross-Mapping. Aspekte des Komischen“, in: Schulte, Christian [Hg.]: *Der Maulwurf kennt kein System. Beiträge zur gemeinsamen Philosophie von Oskar Negt und Alexander Kluge*. Bielefeld: transcript, 2005. S. 219-230.

Serres, Michel: *Der Parasit*. Aus dem Französischen von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 677). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1981.

Serres, Michel: *Die fünf Sinne. Eine Philosophie der Gemenge und Gemische*. Aus dem Französischen übersetzt von Michael Bischoff. (Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft, Bd. 1389). Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 1993.

Siegmund, Gerald: „Der Skandal des Körpers: Zum Verhältnis von Körper und Sprache in der Farce bei Feydeau und René Pollesch“, in: Haider-Pregler, Hilde/Brigitte Marschall/Monika Meister/Angelika Beckmann/Patric Blaser [Hg.]: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. (Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft; Bd. 51,4). Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2006. S. 249-262.

Stoff, Heiko: *Ewige Jugend. Konzepte der Verjüngung vom späten 19. Jahrhundert bis ins Dritte Reich*. Köln/Weimar/Wien: Böhlau, 2004.

Stollmann, Rainer: „Angst ist ein gutes Mittel gegen Verstopfung“. *Aus der Geschichte des Lachens*. Berlin: Vorwerk 8, 2010.

Weihe, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*. München: Wilhelm Fink, 2004.

Wirth, Andrzej: „René Pollesch. Generationsagitpoptheater für Stadtindianer“, in: Dürrschmidt, Anja/Barbara Engelhardt [Hg.]: *Werk-Stück. Regisseure im Porträt*. (Theater der Zeit. Arbeitsbuch.) Berlin: 2003, S. 126-131.

Regenbogen, Arnim/Uwe Meyer [Hg.]: *Wörterbuch der philosophischen Begriffe*. Begr. von Friedrich Kirchner u. Carl Michaëlis. Fortges. von Johannes Hoffmeister. Vollst. neu hrsg. von Arnim Regenbogen u. Uwe Meyer. (Philosophische Bibliothek, Bd. 500) Hamburg: Meiner, 1998.

FILM/VIDEOGRAPHIE

Das purpurne Muttermal. Videoaufzeichnung der Aufführung am 28.11.2006. Burgtheater im Akademietheater. Kamera: Trittner, Harry/Reinhard Werner. Schnitt: Michael Toppel.

Herbstsonate (OT: Höstsonaten. Regie: Ingmar Bergman. F/BRD/S, 1978)

Max mon amour (Regie: Nagisa Oshima. F/USA/JAP, 1986)

Oscar (Regie: Édouard Molinaro. F, 1967)

Snow Cake (Regie: Marc Evans. USA/CA, 2006)

INTERNETQUELLEN

Bonnart [Hg.]: „Arlequin au ventre de sa mère la tonne“ (1680). Collection Michel Hennin, Bibliothèque Nationale de France.

Quelle: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b84062315.r=arlequin.langEN>

Zugriff: 18.11.2010.

Kaindl-Hönig, Christina: „Das Monster Freiheit. Uraufführung in Wien: „Das purpurne Muttermal“ von René Pollesch – eine Theaterreise ins Kino“, in: Der Tagesspiegel [Berlin], 28.11.2006.

Quelle: <http://www.tagesspiegel.de/kultur/das-monster-freiheit/780058.html>

Zugriff: 21.11.2010.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente [NF] 1881,11 [268], in: Nietzsche, Friedrich: Digitale Kritische Gesamtausgabe [auf der Grundlage der Kritischen Gesamtausgabe Werke, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1967ff.]

Quelle: [http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1881,11\[268\]](http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1881,11[268])

Zugriff: 28.11.2010.

Nietzsche, Friedrich: Nachgelassene Fragmente [NF] 1887,10 [13] (147), in: Nietzsche, Friedrich: Digitale Kritische Gesamtausgabe [auf der Grundlage der Kritischen Gesamtausgabe Werke, herausgegeben von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Berlin/New York: Walter de Gruyter, 1967ff.]

Quelle: [http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1887,10\[13\]](http://www.nietzschesource.org/texts/eKGWB/NF-1887,10[13])

Zugriff: 28.11.2010.

Abstract

Diese Arbeit wird der Versuch unternommen, anhand der Produktion ›Das purpurne Muttermal‹ von René Pollesch (Burgtheater im Akademietheater, Wien, Premiere: 26.11.2006) die Spezifik dieser Form von Theater und dessen Akteure jenseits von Begrifflichkeiten eines bürgerlichen „Kunsttheater“-Verständnisses bzw. des so genannten postdramatischen Theaters und der Performativität zu beschreiben. Anhand des Theatralitätsgefüges nach Rudolf Münz und Stefan Hulfeld und dem Harlekin-Prinzip von Rudolf Münz werden das Agieren und der Sprechtext der Pollesch-Akteure mit den Praktiken historischer Commedia-Masken in Verbindung gebracht. Unter anderem werden hierbei binäre Gegensatzpaare wie Subjekt/Objekt, Sein/Schein, Schauspieler/Rolle bzw. Akteur/Figur, wie auch stabile Identitäten in Frage gestellt und als Produkte moderner Reinigungsarbeit beschrieben. Teil der amodernen Perspektive auf dieses Beispiel von Gegenwartstheater ist eine Kontextualisierung dessen, was durch die Akteure in Aufführungen von ›Das purpurne Muttermal‹ verhandelt wird, mit den auf Polaritäten beruhenden Ordnungsprinzipien der ›Modernen Verfassung‹ nach Bruno Latour. Auf diese Weise können Pollesch-Akteure als Masken bzw. Joker aufgefasst werden, als amöboide Akteure amoderner, ›jenseitiger‹ Herkunft, die mit den Regeln der modernen Verfasstheit des ›Diesseits‹ spielen. Ferner wird die -wissenschaftstheoretisch inspirierte - Frage gestellt, inwiefern Schauspieltheorie des westlichen Kulturraums generell nach dualistischen (modernen) Prinzipien betrieben wird, und wie Ansätze zu einer amodernen Theoriebildung aussehen könnten.

Curriculum Vitae

Laurette Burgholzer

geboren am 18.09.1982 in Deggendorf/D
Staatsbürgerschaft: Frankreich, Deutschland

Ausbildung

- 10/2003 – 02/2010 Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
Universität Wien
03/2003 – 07/2003 Studium Kunstpädagogik und Philosophie,
Universität Passau/D
08/2002 – 02/2003 Auslandspraktikum (Pädagogik), Saint Brieu/F
07/2002 Abitur Adalbert-Stifter-Gymnasium, Passau/D

Universitäre Tätigkeiten

- 03/2009 – 02/2010 Studienassistentin bei Prof. Dr. Elisabeth Büttner, Prof. Dr.
Stefan Hulfeld, Prof. Dr. Christian Schulte,
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
Universität Wien
10/2005 – 02/2009 Tutorin bei Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger,
Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft,
Universität Wien

Außeruniversitäre Tätigkeiten

- 10/2009 – 10/2010 Mitarbeit an „SYN – Magazin für Theater-, Film- und
Medienwissenschaft“ und Vereinsmitglied des Herausgebers
der Reihe („Verein zur Förderung wissenschaftlicher Artikel
Studierender im Bereich der Theater-, Film- und
Medienwissenschaft“)
04/2008 – 10/2008 Assistenz für die Ausstellung „Schein Werfen“
Kuratoren: Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger/DI Dr. Tadeusz
Krzyszowiak, Österreichisches Theatermuseum, Wien
05/2006 – 12/2006 Wissenschaftliche Recherche und Erstellung der Fallstudie
„Passion Wanted – McKinsey meets Mozart“, Wien

Tätigkeiten im Theaterbereich

- 08/2006 – 10/2006 Hospitanz am Théâtre National de l'Odéon, Paris/F
Produktion: *Quartett* (Heiner Müller)
Regie: Robert Wilson
12/2005 – 12/2006 Dramaturgin für die Produktion „Titus Andronicus“,
StudierendenTheater (StuThe), Wien
08/2005 – 10/2005 Hospitanz am Théâtre National de l'Odéon, Paris/F
Produktion: *Viol* (Botho Strauß)
Regie: Luc Bondy