

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

Der Heterotopie-Begriff Foucaults
am Beispiel von René Polleschs Theater.
„Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt“

verfasst von

Saskia Kriese

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, März 2015

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreut von:

Prof. Dr. Annette Storr

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung	3
2. Biographisches zu Pollesch	5
3. Postdramatisches Theater	7
4. Polleschs Diskurstheater	8
4.1 Theorieapparat	13
4.2 Leseempfehlungen	17
5. Foucaults Heterotopien und Don Juan	18
5.1 Foucault	18
5.2 Heterotopien	20
5.3 Don Juan nach Molière an der Volksbühne	22
6. Schauspieler*innentheater	24
6.1 Textproduktion und Probeprozess	26
7. Theaterraum	30
7.1 Repräsentationsapparat	30
7.2 Bühnenraum	32
7.2.1 Heterotopie Theater	33
7.2.2 Bühnenbild	35
7.2.3 Souffleuse	36
7.2.4 Vierte Wand und Zentralperspektive	37
8. Pollesch-Inszenierungscharakteristika	39
8.1 Stimme und Dialogformen	39
8.2 Entkopplung von Sprache und Körper	43
8.3 Verweisungszusammenhang	44
8.4 Musikauswahl	44
8.5 Titel der Stücke	48
8.6 Slapstick, Trash und Boulevard	50
8.7 Kamera (Projektion)	53
8.8 Sampling	53
9. Zusammenfassung	57
10. Bibliographie	60
Anhang	67
Abstract	67
Lebenslauf	68

1. Einleitung

„Es geht [aber] darum, einen Ort zu haben, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Eine Utopie von Wirklichkeit.“¹

René Pollesch (1962 im hessischen Friedberg geboren) ist wahrscheinlich aktuell der Theatermacher mit den meisten Premieren an Deutschlands Bühnen. Er inszeniert an fast allen großen Theaterhäusern der Republik und bringt es pro Saison auf zahlreiche Uraufführungen. Pollesch polarisiert mit seinen Stücken immer noch wie kaum ein anderer Theaterregisseur in Deutschland:

„Ästhetisch konservative Gemüter können René Pollesch nicht ausstehen. Sein Name steht für alles, was schief läuft an deutschen Bühnen – der Verlust an Geist und Seele, an Schönheit und Tiefe. Polleschs Werk sei die Clownerie eines Begabten, und seitdem er mit seinen Instant-Stücken die deutschen Bühnen überflutet, sehe man auf ihnen keine echten Menschen mit echten Gefühlen in echten Geschichten mehr.“²

Das Interesse an seinen Stücken ist sowohl auf der Zuschauer*innen- als auch auf der medialen Ebene groß – seine Premieren sind ein Ereignis, das schon vor der eigentlichen Uraufführung besprochen wird. Spätestens zwei Tage nach der ersten Aufführung findet man in jeder renommierten Tages- und Wochenzeitung einen Artikel, der Polleschs neusten Streich auf die immer gleichen Kriterien abklopft: Es gebe keine Handlung und keinen nachzuerzählenden Inhalt, aber jede Menge Theorie und Schauspieler*innen, die zwar keine Rollen spielen, sich aber mit

¹ Niedermeier, Cornelia. Der Ort, an dem Wirklichkeit anders vorkommt. Pollesch über den Künstler als Vorzeigesubjekt und das Grauen im Theater. In: Brocher, Corinna u. Quiñones, Aenne [Hg.]. Pollesch, René. Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2009, S. 317. Das Interview ist auch online zu finden unter <http://derstandard.at/996197/Der-Ort-an-dem-Wirklichkeit-anders-vorkommt>

² Schmeiß dein Ego weg. Ein Portrait über René Pollesch von Thomas Assheuer. In: Die Zeit 38/2014 oder online unter <http://www.zeit.de/2014/38/rene-pollesch-berliner-volksbuehne/seite-2>

jeder Menge Text herumschlagen müssen, Musik und jede Menge offene Fragen.³

Warum also ist Pollesch, der mit seiner Arbeitsweise Themen ans Theater bringt, die eigentlich nicht *Mainstream* und damit massentauglich sind, so erfolgreich? Was macht seine Inszenierungen aus? Was unterscheidet ihn von vielen anderen Regisseuren?

Die Antworten gibt er gerne selbst. Pollesch äußert sich immer wieder zu seiner Arbeitsweise, zu seinen Themen und Beweggründen in seitenlangen Interviews. So wie er nicht müde wird, sein sogenanntes Diskurstheater auf die Bühne zu bringen, wird er auch nicht müde, sich selbst und seine Vorstellung von Theater immer wieder zu erklären. Was verfolgt Pollesch damit und was treibt ihn an?

Pollesch geht es nicht darum, eine literarische Vorlage auf die Bühne zu bringen.⁴ Aber worum geht es ihm dann? Wie schreibt er seine Stücke, wie und warum entwickelt er sie zusammen mit seinem Ensemble?⁵ Und wie viel Raum bekommen die Schauspieler*innen selbst?

³ Vgl. Presseberichterstattung zu Polleschs letzter Inszenierung, einer lang angekündigten Oper (die Premiere war am 12. März 2015 an der Berliner Volksbühne) mit dem Titel *Von einem der auszog, weil er sich die Miete nicht mehr leisten konnte*: Es erschienen innerhalb eines Tages 16 Artikel zu der Premiere, die meisten davon enthielten oben genannte Hinweise zur fehlenden Handlung. Schönster Titel: Ich habe nichts mit mir zu tun, Frankfurter Rundschau, 14.03.2015. Vgl.:

<https://news.google.com/news/story?ncl=d2hHhjsJ0ieNwiM0iHA2Ot0NYzMgM&q=pollesch&lr=German&hl=de&sa=X&ei=AiIlVYWsMoufygPgk4CYAw&ved=0CCsQqglwAA> (Übersicht der Rezensionen)

⁴ „Es geht hier nicht um ein Stück Literatur, das Theater wird.“ René Pollesch im Interview mit Jan Drees: „Vertrauen ist kalt und Sex ist warm“. Online zu finden unter: <http://www.rollingstone.de/news/meldungen/article698119/rene-pollesch-im-interview-vertrauen-ist-kalt-und-sex-ist-warm.html>

⁵ „RS: Du entwickelst also auch diese ellenlangen Textflächen, die dann in Deinen Stücken heruntergerissen werden, direkt mit dem Ensemble?

RP: Alleine entgeht mir so viel. Ich fand das im Studium großartig, mit dem Professor die ‚Kritische Theorie‘ zu lesen. Deshalb sind Proben geil. Die, die Lust haben, lesen auch die theoretischen Sachen, um die es geht. Aber ich will vermeiden, dass ich wie ein paternalistischer Lehrer-Regisseur-Typ rüberkomme, der seinen Kindern die Bücher vorlegt und sagt: Das habt ihr gefälligst zu lesen. Das ist ein unterweisender Gestus, der sich direkt auf Inszenierung und die Zuschauer auswirkt. Die werden dann auch unterwiesen. Peter Stein hat in den 70er und 80er Jahren riesige Bücherregale im Foyer der Schaubühne aufgestellt. Das ist natürlich autoritätsheischend.“ René Pollesch im Interview mit Jan Drees: „Vertrauen ist kalt und Sex ist warm“.

Es geht Pollesch immer um Themen, die etwas mit ihm selbst zu tun haben. Er kritisiert die Produktionsmechanismen und den erzählerischen Gestus auf deutschen Theaterbühnen. Die Theater(direktionen) reagieren mit Zuneigung auf seine Arbeit, Pollesch ist umjubelter Star und *enfant terrible* zugleich⁶. Wie passt das zusammen? Wie schafft er es, sich in der Institution Theater den Raum und die Freiheit zu nehmen, den er für seine Inszenierung braucht? Und wie kreiert er immer wieder aufs Neue einen eigenen diskursiven TheaterRaum?

In dieser Diplomarbeit soll Polleschs Theater untersucht werden: mit Hilfe von diversen Interviews, die Pollesch vorwiegend in den letzten fünf Jahren gegeben hat, mit Hilfe der Inszenierung *Don Juan nach Molière* an der Berliner Volksbühne und unter Einbeziehung von einem Foucault-Text, dessen Integration in eben jenes Stück typisch für Polleschs Arbeitsweise ist. Wie korrespondieren die Heterotopien, die Foucault in mehreren Vorträgen beschreibt, mit Polleschs Auffassung von Theater und Wirklichkeit? Und wie gelingt es Pollesch, alles in einen schlüssigen Kontext zu setzen? Kann Theorievermittlung überhaupt Aufgabe und Ziel eines Theaterabends sein? Oder benötigt man dazu einen *anderen Ort* als die Bühne? Um ihm auf die Spur zu kommen, ist es wichtig, sich auch den Theaterraum und seine Inszenierungscharakteristika näher anzuschauen. Das alles ist wichtig, um Pollesch(s) (Theater) besser zu verstehen.

2. Biographisches zu Pollesch

René Pollesch ist ein aktives Twitter-Mitglied, sein Account liest sich so wie seine Theaterstücke. Kurze, teilweise ziemlich bissige und oft

⁶ „Pollesch hat längst Starstatus im promiverliebten Theaterbetrieb, also die entsprechend dauerjubilende Fangemeinde. [...] Aber das allein ist es nicht. Der seit Jahren, ach was Jahrzehnten ungebrochene Zuschauerzuspruch für das Pollesch-Theater entsteht daraus, dass man sich verstanden und gemeint fühlt, obwohl man wenig versteht, obwohl es niemand gibt, der diese Texthäkelarbeiten aus Philosophiezitaten und Filmanleihen, Selbstverweisen und Assoziationen zu entwirren vermag, außer vielleicht Pollesch selbst.“ Pilz, Dirk: Ich habe nichts mit mir zu tun. In: Frankfurter Rundschau, 14.03.2015 oder online unter <http://www.fr-online.de/theater/pollesch-lowtzow--volksbuehne-ich-habe-nichts-mit-mir-zu-tun,1473346,30116522.html>

sehr witzige Kommentare folgen fast dadaistisch auf Retweets oder Angaben von Uhrzeiten, Wortspielen und diversen (Film)Zitaten.⁷

René Pollesch fährt auch auf Twitter sein Regiekonzept. Sein Ziel: (Theater)Geschichte von der Regie aus zu denken.⁸ Dieser Ansatz, der wichtig für seine Werke ist, wird ihm früh vermittelt: Pollesch studierte von 1983 bis 1989 Angewandte Theaterwissenschaften in Gießen, der einzigen Universität Deutschlands, wo Theorie und Praxis im gegenseitigen Bezug unterrichtet werden – beim Begründer des Instituts Andrzej Wirth und beim bekannten Theaterwissenschaftler Hans-Thies Lehmann sowie bei prominenten Gastdozenten wie Heiner Müller und George Tabori.

Von 2001 bis 2007 leitete Pollesch den Prater der Berliner Volksbühne. Bereits zweimal (2001 und 2006) erhielt er den Mülheimer Dramatikerpreis und wurde 2012 als Mitglied in die Akademie der Künste (Sektion „Darstellende Kunst“) in Berlin aufgenommen.

Pollesch schreibt seine eigenen Texte und inszeniert diese ausschließlich selbst. Er hat bereits über 150 Werke verfasst, wobei er in der Produktionsphase oft an mehreren Stücken gleichzeitig arbeitet. Er distanziert sich daher ausdrücklich von einem Anspruch auf Originalität, der des Öfteren von Außen an ihn herangetragen wird:

„Ich glaube, dass es gequälter Unsinn ist, sich dauernd neue Geschichten ausdenken zu wollen. Ich schreibe ohne Originalitätszwang und mache mit einem neuen Text einfach da weiter, wo ich beim vorigen aufgehört habe. Ich will auf die Bühne bringen, was mich in meinem Leben beschäftigt, was ich im Alltag lese, was ich wissen will. Ich versuche philosophisch zu reflektieren.“⁹

⁷ Vgl. <https://twitter.com/renepollesch>

⁸ „Ich habe Angewandte Theaterwissenschaft in Gießen studiert, wo es ein anderes Paradigma gab. Und zwar: erst die Inszenierung, dann der Text. Das generiert bis heute mein Schreiben.“ Meine Texte sind Sehhilfen für die Wirklichkeit. Interview mit René Pollesch von Patricia Hecht. In: taz, 15.01.2014 Oder online unter <http://www.taz.de/!131041/>

⁹ Ich möchte das Unheil sein. Interview mit René Pollesch, geführt von Anke Dürr und Wolfgang Höbel. In: Der Spiegel 08/2005, erschienen am 21. Februar 2005.

Neben seinen Arbeiten für das Theater hat René Pollesch auch schon fürs Fernsehen und den Hörfunk gearbeitet. Er produzierte u.a. die vierteilige Serie *24 Stunden sind kein Tag* (2003) für das ZDF/ theaterkanal und für Deutschlandradio Berlin die dreiteilige Reihe *Heidi Hoh* (2000).

Seine Arbeiten sind aktuell (Stand: Februar 2015) in Wien am Akademietheater, in Berlin an der Volksbühne, in Stuttgart, Hamburg sowie in Zürich am Schauspielhaus zu sehen.

3. Postdramatisches Theater

Postdramatisches Theater ist (dramatisches) Theater nach dem Drama. Bei der aristotelischen Definition des Dramas stehen Logik, Text, Fabel und Figuren im Zentrum. Die Einhaltung von Raum- und Zeitstruktur ist ebenso wichtig wie die Nachahmung (Mimesis) und die Katharsis. Postdramatisches Theater hingegen steht nicht mehr unter der Herrschaft des (Drama)Textes. Der Raum, der Schauspieler*innenkörper, der Text und die Verwendung diverser medialer Mittel stehen gleichwertig nebeneinander. Das postdramatische Theater operiert aber weiterhin mit bestimmten Begrifflichkeiten und Zuschreibungen, die das Publikum aus klassischen Theaterinszenierungen kennt, diese werden aber deutlich gekennzeichnet oder ironisch überhöht. Es verzichtet auf die dialektische Verhandlung von Themen.¹⁰ Der oben bereits erwähnte Hans-Thies Lehmann (bei dem Pollesch gelernt hat) hat das bedeutendste Buch zu diesem Thema geschrieben.

Pollesch entwirft seine Stücke trotzdem nicht mit dem Gedanken, dass er sie anschließend postdramatisch inszenieren kann, dennoch gilt auch für ihn, „dass ein Theatertext ohne bereits bestehende Theater-Konvention nicht geschrieben worden wäre; man schreibt

Das Interview ist auch im Online-Angebot des Spiegel verfügbar:
<http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39447074.html>

¹⁰ Vgl. Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. 3. veränderte Auflage. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren, 2005.

nicht für das Theater, ohne etwas über das Theater zu wissen. Man schreibt für, mit oder gegen einen bereits existierenden Code“¹¹. Als bekannte Autoren des postdramatischen Theaters gelten Elfriede Jelinek, Heiner Müller oder eben René Pollesch, da deren spezielle Theatertexte bereits „dramatheatergrenzüberschreitend“ konzipiert sind und sich im Fall von Pollesch erst während des Probeprozesses entwickeln. Hans-Thies Lehmann weist darauf hin, dass es Pollesch schon in seinen ganz frühen Stücken (*Harakiri einer Bauchrednertagung* und *Splatterboulevard* aus dem Jahr 1992) gelingt, „ganz ohne Drama aus Dialogpointen am laufenden Band“ einen Text entstehen zu lassen, „bei dem Screw Ball Comedy und SitCom als Vorbild dienen“. Am Ende entsteht „eine eigene Pop-Theater-Atmosphäre“.¹²

4. Polleschs Diskurstheater

„Theater fungiert als Paradigma der Moderne, womit ebenfalls der Weg eingeschlagen wird, Affinitäten zwischen Theater und Leben für die Begriffsdiskussion fruchtbar zu machen.“¹³ Oder, um es mit Polleschs Worten zu sagen: „Ich denke von meinen täglichen Verrichtungen her.“¹⁴

Wenn man den Begriff des Diskurstheaters im Sinne Michel Foucaults interpretiert, dann muss man Diskurs als „sprachlich produzierten Sinnzusammenhang, der eine bestimmte Vorstellung forciert, die wiederum bestimmte Machtstrukturen und Interessen gleichzeitig zur Grundlage hat und erzeugt“¹⁵ denken. Durch den

¹¹ Übersfeld, Anne. Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne. In: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam, S. 397.

¹² Die drei Zitate finden sich bei Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater, S. 419.

¹³ Kotte, Andreas. Theaterwissenschaft. Köln: Böhlau, 2005, S. 276.

¹⁴ „Und meine Arbeitsweise ist für viele anscheinend nicht rezipierbar, das sehen viele nicht als Aufgabe eines Theaterautors oder -regisseurs, dass ich mich mit meinem speziellen Alltag beschäftige. Und zwar nicht aus einer narzisstischen Obsession mit meiner eigenen Biographie, sondern, weil ich denke, dass wir von unseren täglichen Verrichtungen her denken sollten.“ Pollesch in Pollesch, René u. Hegemann, Carl. Liebe, von der man sich selbst erzählt. Ein Gespräch über linke Kritik, Fake und wahre Liebe. In: Die Überflüssigen. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz [Hg.]: Berlin, Alexander, 2006, S. 114.

¹⁵ <http://www.handbuchderglobalisierung.de>

Sprech-Akt wird eine Wahrheit oder Realität abgebildet, die innerhalb eines Denksystems eine Geschichte formieren kann, aber nicht muss. So gibt es neben der bereits geäußerten Wahrheit immer auch noch eine andere geäußerte sprachliche Variante, die unabhängig vom der ursprünglichen Intention besteht.

Bei Pollesch spricht man deshalb von Diskurstheater, da die Subjektivität der Schauspieler*innen und deren Figuren hinter den Inhalt des Gesagten zurücktritt. Es gibt keine fiktive Handlungsebene und keine Figuren mehr, die in einer Rolle verhaftet bleiben.¹⁶ Auch Pollesch selbst benutzt den Begriff Diskurstheater, um seine Arbeitsweise zu beschreiben:

„Ich mache – der Begriff trifft es ganz gut – Diskurstheater. Es geht nicht um die Umsetzung einer literarischen Vorlage. Es geht nicht um den Text. Deshalb ist dieser augenblickliche Konflikt zwischen Werktreue und Regietheater nur ein Scheingefecht, beiden geht es um das Gleiche: Literatur. Mir nicht.“¹⁷

Pollesch erreicht durch die integrierten Theorietexte eine Veränderung im Bühne-Zuschauer*innen-Verhältnis, da er auf die sonst übliche naturalistische Darstellung von Erzählungen bzw. Dramen verzichtet. Die Zuschauer*innen können dadurch anders am Geschehen partizipieren.¹⁸

¹⁶ Vgl. Nissen-Rizvani, Karin. Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch. Bielefeld: transcript, 2011, S. 191/192.

¹⁷ Ich möchte das Unheil sein. Interview mit René Pollesch. In: Der Spiegel 08/2005.

¹⁸ „Es sind [...] Texte, die in einem Milieu gelesen werden, das man gerne das avanciertere innerhalb den in Pollesch-Stücken aufgerufenen größeren gesellschaftlichen Schicht nennen kann, der Schicht der kulturellen, Symbole verarbeitenden westlichen Mittelklasse und ihren Randgebieten, Neben- und Subkulturen. Diese in Studenten- und Aktivistenkreisen gelesenen theoretischen Texte haben ja einen gewissen Ruhm besonderer Art. Sie sind ganz offensichtlich nicht allein deswegen bekannt, weil sie auf irgendwelchen Seminarplänen stehen, sondern weil sie von den Betreffenden auch gelesen werden, um eigene Probleme oder Fragen des Selbstbildes zu lösen oder formulieren zu können.“ Diederichsen, Diedrich. Maggies Agentur. Das Theater von René Pollesch. In: Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater. Tigges, Stefan [Hg.]. Bielefeld: transcript, 2008. S. 105/106.

Pollesch geht es darum, dass das Theater wieder beginnt, die Wirklichkeit abzubilden (natürlich nicht im naturalistischen Sinne wie am Ende des 19. Jahrhunderts), denn laut Pollesch gelingt das momentan weder durch die Auswahl der Stücke noch durch die Auswahl der Themen. Die meisten literarischen Texte, durch die Werte und Normen im Theater transportiert werden, haben mit seinem Leben und dem der meisten Menschen in Berlin, Hamburg oder Stuttgart nichts gemein. Die Dramen, die aktuell auf den Spielplänen der deutschen Stadttheater stehen, machen uns laut Pollesch nicht zum Subjekt ihrer Handlungen, sondern belassen uns in einer passiven Haltung und haben dadurch eine beruhigende Wirkung. Sie kreieren keinen Widerspruch und keine offenen Fragen. Gegen dieses sedative Element des Theaters produziert er seine Texte.¹⁹

„Polleschs Theater lenkt das Augenmerk darauf, dass die sogenannte Wirklichkeit erstens immer schon von Bildern und Repräsentationen durchdrungen ist und dass sich daher zweitens das Theater, wenn es sich auf diese Wirklichkeit bezieht, nur auf eine medial, narrativ oder eben theatral vermittelte Wirklichkeit beziehen kann.“²⁰

Pollesch formuliert das so: *„Ich folge keiner literarischen Vorstellung von Theater, produziere aber trotzdem Text.“²¹* Und weiter sagt er: *„Bei mir gibt es keine Figuren, die in bestimmte Inhalte gegossen werden [...]. Vielmehr gibt es einen Text, der zusammen gedacht wird [...].“²²*

Die „praktische Anwendung der Theorie des dramatischen Diskurses“, die Polleschs bereits erwähnter Professor Andrzej Wirth an der Universität in Gießen lehrte, beeinflusst Polleschs

¹⁹ Vgl. Durch die Nacht mit ... Dirk von Lowtzow und René Pollesch, Dokumentation im Serienformat mit wechselnden Gästen auf arte, deutsche Erstaussstrahlung: 05.04.2011.

²⁰ Schuster, Tim. Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes. Berlin: Neofelis, 2013, S. 124.

²¹ Pollesch, René. Liebe ist kälter als das Kapital, S. 320.

²² Ebd., S. 328.

Theaterarbeit z.B. dahingehend, dass der Spielmodus der Schauspieler*innen immer für die Zuschauer*innen erkennbar ist. Die Sprache, die auf der Bühne benutzt wird, ist weder die der Schauspieler*innen selbst noch die einer anderen Person.²³ Außerdem verzichten die Schauspieler*innen auf den Gestus des „dramatischen Einfühlungstheaters“ (Einheit von Handeln, Denken und Fühlen). Sie sprechen die Texte also ohne Empathie und verweisen auch während des Spielens mehrfach darauf, dass sie gerade in einer Aufführungssituation sind. Sehr selten wenden sie sich direkt ans Publikum. Sie sprechen das Publikum dann zwar direkt an und hebeln damit die Trennung zwischen Akteur und Zuschauer*innen aus, diese Durchtrennung bleibt aber einseitig. Polleschs Theater schlägt nie in eine (unangenehme) Mitmach-Form um. Es ist vielmehr so, dass die teilweise seitenlangen Monologe durch solche Aktionen aufgelockert werden oder ins Komische abdriften.

Trotzdem oder gerade deshalb weist René Pollesch selbst auf die Form seiner Texte hin: *„Eigentlich ist jeder Text ein Monolog, der eine bestimmte Argumentation verfolgt, deswegen spricht man in unserem Zusammenhang auch von einer Form von Diskurstheater.“*²⁴

Für die Form seiner Theaterabende ist es Pollesch daher besonders wichtig, die klassische Dialogform aufzubrechen, die dem Sprechen

²³ „Auch Polleschs Stücke laufen zu der im Neoliberalismus virulenten Anrufung des Arbeitsmenschen als Subjekt quer, indem sie die Personen, anders als das klassische Theater, nicht mehr als autonome Subjekte sprechen, sondern lediglich vorgefertigtes Sprachmaterial reproduzieren lassen, und diese Reproduktion auch als solche in der Inszenierung (d.h. in der Sprechweise der Schauspielerinnen) wie im Manuskript [...] kenntlich gemacht wird.“ Heimbürger, Susanne. Kapitalistischer Geist und literarische Kritik. Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten. München: edition text + kritik, 2010, S. 338.

²⁴ Vgl. René Pollesch in der Sendung „Abgeschminkt“ ZDFtheaterkanal, deutsche Erstausstrahlung: 06.03.2010. Patrick Primavesi geht sogar noch einen Schritt weiter und weist auf folgendes hin: „Dennoch greift die Rede vom ‚Diskurstheater‘ als Schema für Polleschs Produktionen zu kurz, weil die Grundhaltung der soziologischen Analysen auf der Szene selbst ironisiert wird und weil die Möglichkeit eines individuellen, kritisch beurteilenden Standpunkts in der Hypertrophie seiner abstrakten Sprachformeln radikal aufs Spiel gesetzt wird.“ Primavesi, Patrick. Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]. Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik. Sonderband XI/04. München: Boorberg, 2004, S. 20.

auf der Theaterbühne innewohnt. Ein Dialog versucht seiner Meinung nach, ein Thema oder ein Problem immer in einem dualistischen, meist auch antagonistischen Prinzip zu verhandeln. Es gibt Pro und Contra, Recht und Unrecht, Schuldige und Unschuldige usw. Selbst wenn eine Gruppe aus mehreren Schauspieler*innen auf der Bühne steht, kommt es bei Pollesch nicht zu einem Dialog. Die Schauspieler*innen sprechen ihre Texte unabhängig davon, was davor oder danach gesagt wird, sie adressieren ihre Worte nur scheinbar an ihr Gegenüber. Der Text wird von einer Schauspieler*innen zur Anderen weitergegeben.²⁵

Viele Probleme oder Themen, mit denen sich Pollesch beschäftigt, können also nicht in einer dualistischen Konstellation aufgelöst werden. Und noch viel wichtiger: Pollesch interessiert so eine Auflösung auch gar nicht:

„Ich glaube auch nicht, dass dieses Theater auf eine angemessene Weise realistisch ist, dass wir also auf diese Art leben oder unsere Konflikte bearbeiten. [...] Dagegen wendet sich auch unser Versuch, im Theater diese Abgrenzung nicht zu betreiben. Es geht nicht einfach nur um einen eher formalen Abstraktionswunsch: Diese fehlende Abgrenzung in dem Theater, das wir betreiben, ist auch inhaltlich relevant. Wir versuchen nicht, Konflikte zu individualisieren und zu sagen, das ist dein Konflikt, sieh, wie du damit zurechtkommst oder bearbeite ihn jetzt mal. Wir sagen im Gegenteil: Hier sind jetzt vier Leute, die ein Thema bearbeiten und von denen keiner eine bestimmte Position hat. Sie denken weiter, sie unterstützen sich auch, sie praktizieren eine Art von Solidarität.“²⁶

²⁵ Der Satz „Also, ich denke, es ist so, ich denke, die Welt teilt sich in zwei Lager, in die Don Juanisten, die eben, die sich nehmen, was sie wollen (...) und die, die es nicht tun“ wird in verschiedenen Varianten wiederholt und von verschiedenen Schauspieler*innen gesprochen. Vgl. Pollesch, René. *Don Juan nach Molière*. In: Pollesch, René. *Kill Your Darlings. Stücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2014, S. 325-337.

²⁶ Pollesch, René. *Liebe ist kälter als das Kapital*, S. 330/331.

Pollesch betont diese Solidarität zwar primär mit seinen Schauspieler*innen, doch geht sein Werk- und Wirkungsradius über den Rand des Theaters hinaus. Dies kann man zum einen an der Fülle von Produktionen ableiten, die Pollesch in den letzten Jahren inszeniert hat, zum anderen an der Thematisierung von Liebes-, Lebens- und Arbeitsverhältnissen, die eben über den Theaterhorizont hinausgehen. Er betont aber in Interviews immer wieder, dass es ihm nicht darum geht, das Sprachrohr einer bestimmten Gruppe zu sein und für jemanden sprechen zu wollen, sondern, dass es darum geht, die Verhältnisse überhaupt sichtbar zu machen und durch die Auseinandersetzung mit den theoretischen Texten eine Möglichkeit zu finden, diese kritisch zu benennen.

4.1 Theorieapparat

Eine zentrale Position im Umgang mit den theoretischen Texten, die den Bogen von sozialwissenschaftlichen bis zu historisch-naturwissenschaftlichen Themen spannen, ist der tatsächliche Gebrauchswert der Texte, also die Möglichkeit, das eigene Leben mit der Theorie zu gestalten bzw. zumindest kritisch zu reflektieren. Die Texte sind also Material und Werkzeug zugleich. Sie erzeugen einen diskursiven Raum und geben den Schauspieler*innen und den daran interessierten Rezipient*innen Arbeitsmittel in die Hand, mit denen sie ihr Leben beeinflussen können. *„Auf die Anwendbarkeit theoretischer Modelle im Alltag zu insistieren, ist jedenfalls so unfein wie brillant und macht einen Kern der Pollesch-Dramatik aus.“*²⁷

Die Auswirkungen des Kapitalismus und die Auswirkungen der neuen Technologien auf die Menschen setzen den Rahmen für Polleschs Auseinandersetzungen mit heutigen Lebens- und Gesellschaftsformen:

„[Pollesch geht es um] selbstentfremdete Menschen, die an der Künstlichkeit ihres Lebens verzweifeln. [...] Gemeint sind die verschwimmenden Grenzen zwischen öffentlichem und

²⁷ Diederichsen, Diedrich. Maggies Agentur. S. 106/107.

*privatem Raum, zwischen Freizeit und Arbeitszeit in eine totale Ökonomie des globalen Neo-Kapitalismus [...].*²⁸

Die Themen, die Pollesch dabei verhandelt, sind fast immer die gleichen – die derzeitigen Arbeitsverhältnisse, Identitätsprobleme, Geschlechterverhältnisse. Das macht Pollesch in verschiedenen Inszenierungen mit unterschiedlichem Fokus: das Innere und das Äußere, Liebe, Sehnsucht, Leistungsdruck, Erfolg und Misserfolg, die Ökonomie des Geldes, Kapitalismus, Optimierungszwang, Verdrängung, Individualisierung. Begriffe, die den Alltag deutscher und europäischer Menschen bestimmen, ohne dass diese die Begriffe immer konkretisieren oder benennen können.²⁹

Diese Sprach- und Orientierungslosigkeit bei der gleichzeitigen Dominanz der Sprache, die alles benennt und damit schon bewertet³⁰, versucht er zu präsentieren. Das Subjekt unserer Gesellschaft ist gleichzeitig überall und nirgends. Diese Ortlosigkeit beschäftigt ihn, und er überträgt sie in seine Stücke. Seine Texte kommen ohne konkreten Hinweis auf Ort und Zeit aus. Die Zuschauer*innen wissen nicht, wo das Stück spielt. Falls Städte benannt werden, wird im nächsten Moment auf einen anderen Ort verwiesen.

Ebenso verzichtet Pollesch auf eine stringente Narration und auf konkrete Handlungs- und Charakterzuschreibungen der handelnden Subjekte. Er beschäftigt sich vielmehr mit den Normen, die durch die Ökonomisierung aller Lebensbereiche erzeugt werden und hinterfragt die Verhaftung dieser Parameter in der Institution Theater,

²⁸ 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. Text + Kritik. Sonderband XI/04. München: Boorberg, 2004, S. 149.

²⁹ Vgl. zu den letzten Ausführungen ganz allgemein Sennett, Richard. Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. München: btb, 2000.

³⁰ „Bei der Biologin Donna Haraway bin ich auf einen Satz gestoßen: ‚Es geht nicht darum, für jemanden zu sprechen, sondern mit jemandem zu sprechen.‘ Die Sprache, die immer glaubt, für jemanden sprechen zu können, bezeichnet Haraway als weißen, männlichen, heterosexuellen Jargon, der sich selbst nicht als Jargon, sondern als herrschende, allgemeingültige Sprache versteht. Diese Sprache will auch immer Bauchredner sein für bestimmte Probleme. Haraway thematisiert zum Beispiel, dass sich meist europäische oder amerikanische Wissenschaftler um den Regenwald kümmern, aber nie die Leute gefragt werden, die im Regenwald leben.“ Pollesch, René. Liebe ist kälter als das Kapital, S. 357.

indem er Produktionsbedingungen kritisch reflektiert. *„Theater sind absolut antidemokratische Orte – im Namen der Kunst. Das Theater vergisst, Teil der Wirklichkeit zu sein.“*³¹

Die Wirklichkeit, die medial geprägt ist, ist für die renommierten Theaterhäuser offensichtlich so schwer zu fassen, weil hier universelle Erzählungen von Liebe, Geld, Glück und Selbstverwirklichung über Individuen gestülpt werden. Die Spielstätten scheinen in ihren Figurenkonstellationen die Diversität der Gesellschaft zu übersehen. Pollesch merkt an:

*„Im Theater geht es um Repräsentation. Das Theater ist immer der Ort, in dem das Spezielle umschlagen soll in das Universelle. Oft aber gelingt es bei diesen Formen der Repräsentation nicht, den gesellschaftlichen Alltag mit einzubeziehen. Theater ist nicht nur Produkt, sondern auch Prozess. Nicht nur das Ergebnis, sondern auch der Weg dorthin muss kritisch sein. Wir müssen ein Bewusstsein dafür schaffen, wie wir arbeiten.“*³²

Gegen diese Form der Repräsentation arbeitet Pollesch, dagegen produziert er seine Texte – zusammen mit anderen. Er stellt Theoriediskurse und Texte auf die Bühne, die *„einem ein Vokabular an die Hand [geben], über die eigenen Lebens- und Arbeitsverhältnisse nachzudenken“*³³. Diese Werkzeuge sind für ihn und seine Schauspieler*innen genau so relevant wie für das Publikum.

„Mir geht es darum, für Phänomene und Widersprüche, die ich in meinem Alltag wahrnehme, eine Theorie zu finden, die das beschreiben kann. Ich glaube generell, dass es gut ist, bestimmte Theorien in einen Repräsentationsapparat wie das Theater zu bringen, der sonst immer nur abbildet und

³¹ Ebd., S. 324.

³² Klein, Gabriele u. Pollesch, René: Postdramatische Theatersubjekte. Ein Gespräch am 19.04.2005 in Berlin. In: Stadt-Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen. Wien: Passagen, 2005, S. 175.

³³ Pollesch, René. Liebe ist kälter als das Kapital, S. 338.

Sozialkitschdramen aufführt, in denen Arbeitslose vor der Glotze sitzen und Bier trinken.“³⁴

Dieser Zwang zur Authentizität, das „So-tun-als-ob-aber-diesmal-in-echt“ findet Pollesch heuchlerisch. Das Theater operiert mit festen Schemata, wenn es darum geht, Realitäten abzubilden und besonders zeitgenössisch zu sein. Medial geprägte Identitäten werden samt ihrer darstellerischen Attribute einfach eins zu eins ins Theater übernommen. Es herrscht in Deutschlands Medienlandschaft eine Art Konsens, wie bestimmte Menschen in bestimmten Situationen abzubilden sind. Dies betrifft den Schauspielerinnen*körper an sich genauso wie beispielsweise die Figur eines Arbeitslosen, einer Muslima, eines pubertierenden Jugendlichen usw. Eine Codierung, die für das Publikum leicht lesbar ist, weil sie in Deutschland der vorherrschende Erzählton ist. René Pollesch macht genau das nicht mit. Er verzichtet grundsätzlich auf eine solche Rollen-, Figuren- und Identitätskonstruktion.

Zuschreibungen wie männlich-weiblich, jung-alt, aggressiv-ruhig usw. werden durch seine Textarbeit im Vorfeld aufgehoben oder zunichte gemacht, so dass assoziative Bezüge zwischen Schauspieler*innen und dem Text gar nicht erst entstehen können.

„In solchen offenen Erzählungen ohne dominierende Hierarchien findet das Theater Polleschs Praktiken, wie Subjekte neue Formen der Gemeinschaft erzeugen können, ohne alte Muster von Eigenem und Fremden, Identität und Differenz zu wiederholen. Theoriekonzepte sind für Pollesch zentrale Instrumente bei dem Projekt, Sichtbarkeiten und Lesbarkeiten umzuschichten.“³⁵

Pollesch verhandelt sozialwissenschaftliche Theorien, indem er sie fragmentarisch und exemplarisch mit Filmzitate, Popmusik oder anderem populärwissenschaftlichen Output verwebt. Er verkettet so

³⁴ Ebd., S. 358.

³⁵ Reisser, Johann. Archäologische Schnitte, kollidierende Wucherungen: Das post-bürgerliche Schauspiel des Selbst in René Polleschs Theater des Sagbaren. In: Pelka, Artur u. Tigges, Stefan [Hg.]. Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Bielefeld: transcript, 2011, S. 298.

die Ebenen der verschiedenen Verweise und schafft Platz für Assoziationen. Er arbeitet mit dem sogenannten Verweisungszusammenhang.

„Eine besondere Rolle bei der Zentrierung um Leitproblematiken spielen Verweise auf Theorien aus den Bereichen Philosophie, Soziologie oder Politikwissenschaften. Diese ermöglichen nicht nur die Herstellung einer kritischen Differenz gegenüber vorherrschenden Konventionen, indem sie über alternative Konzepte des Sprechens, der Lesbarkeit und der Handlungspraxis liefern.“³⁶

Ein konkretes Beispiel für diese Verweise: Bei *Don Juan nach Molière* modelliert Pollesch die rudimentäre literarische Vorlage mit einem Diskurs um Genuss, Gesundheit und Sexualität, Liebe, Verführung und den Begrifflichkeiten der Raumtheorie von Michel Foucault.

4.2 Leseempfehlungen

Es gibt zu Polleschs Stücken, zumindest zu denen, die in schriftlicher Form erschienen sind, und das ist bei der Fülle von Produktionen tatsächlich nur ein Bruchteil, immer eine Leseempfehlung. In manchen Programmheften findet sich ebenso eine. Eine Leseempfehlung ist die Angabe des Theorietextes, auf den sich die jeweilige Inszenierung teilweise oder ganz konkret bezieht. In Polleschs Werkesammlung *Kill Your Darlings. Stücke* findet man Hinweise auf folgende Texte:

- Boris Groys, „Das kommunistische Postskriptum“ und „Die Kunst des Denkens“ (*Fantasma*)
- Dietmar Dath, „Maschinenwinter“ (*Ein Chor irrt sich gewaltig; Sozialistische Schauspieler sind schwieriger von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen*)
- Jean-Luc Nancy „singulär plural sein“ (*Sozialistische Schauspieler sind schwieriger von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen*)

³⁶ Ebd., S. 297.

- Andreas Reckwitz, „Vom Künstlermythos zur Normalisierung kreativer Prozesse“ (*Fahrende Frauen*)
- Luc Boltanski/Ève Chiapello, „Die Arbeit der Kritik und der normative Wandel“ (*Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*)
- Robert Pfaller, „Wofür es sich zu leben lohnt. Elemente materialistischer Philosophie“ (*Don Juan nach Molière*)
- Michel Foucault, „Die Heterotopien. Der Utopische Körper“ (*Don Juan nach Molière*)³⁷

Hier wird Polleschs Hang zur Theorie ganz konkret, die Leser*innen können, anders als die Zuschauer*innen (wenn man davon ausgeht, dass man zuerst ins Theater geht und sich dann nach der Erscheinung des Buches die Stücke erneut durchliest), den einen oder anderen Gedanken, der in der Inszenierung „herausgefeuert“ wird, zuordnen oder konkret mitdenken. (Oder man hat als Zuschauer*in das Glück und das Wissen, mit der bearbeiteten Theorie vertraut zu sein.)

5. Foucaults Heterotopien und Don Juan

5.1 Foucault

Michel Foucault ist einer der berühmtesten und vielleicht auch umstrittensten Philosophen Frankreichs. Er war ein scharfsinniger Intellektueller, auf den die Attribute, die sein Werk beschreiben – komplex und widersprüchlich – auch als Mensch zutreffen. Foucault galt als Freigeist der 68er Bewegung, war ein strenger Kritiker der (staatlichen) Institutionen und deren Einmischungen ins Private. Gleichzeitig war er in diesen Einrichtungen auch verhaftet, z.B. in seiner Funktion als Gelehrter bzw. Lehrstuhlinhaber am Collège de France.

Von und über Foucault kann man sehr viel Meinung lesen, es gibt eine unglaublich große Anzahl von Büchern, die sein Werk und sein

³⁷ Meines Wissens nach gibt es keine wissenschaftliche Untersuchung, die sich mit der Intertextualität in Polleschs Werk beschäftigt. Eine solche Analyse würde den Rahmen dieser Diplomarbeit sprengen und wäre Aufgabe einer noch zu schreibenden Dissertation.

Leben besprechen. Ebenso vielfältig sind die Bezeichnungen, die Foucault und sein Werk kategorisieren wollen, sie reichen vom Soziologen bis zum Psychologen oder Historiker. Foucault selbst hatte keine einheitliche Methode, sich seinen Themen zu nähern:

„Ich versuche, meine [methodischen] Instrumente über die Objekte zu korrigieren, die ich damit zu entdecken glaube, und dann zeigt das korrigierte Instrument, dass die von mir definierten Objekte nicht ganz so sind, wie ich gedacht hatte. So taste ich mich voran und stolpere von Buch zu Buch.“³⁸

In dieser Diplomarbeit stehen Foucaults raumsoziologische Theorien im Fokus, besonders seine Gedanken zu dem von ihm geprägten Begriff der Heterotopien. Sein Schaffen umfasst aber weit mehr als diese – im Vergleich zu den diversen Publikationen seines Gesamtwerks – doch recht schmalen Bücher. Die Vorträge, die sich mit Raum als sozialer Praxis beschäftigen, sind aber für die Neuorientierung der Sozial- und Kulturwissenschaften im Zuge des *spatial turns*, also der Entdeckung des Raumes als soziale Konstruktion und kultureller Größe, besonders interessant geworden.³⁹

Michel Foucault wurde 1926 geboren und verstarb 1984 in Paris. Sein umfangreiches Werk wird in verschiedene Denkphasen eingeteilt, die hier verwendeten Schriften *Die Ordnung des Diskurses*, *Die Heterotopien* und *Von anderen Räumen* fallen in die erste Phase, die bis 1971 datiert wird. Die zweite Phase beinhaltet alle Publikationen, die sich mit der Analyse von Machtstrukturen auseinandersetzen, z.B. seine berühmte Schrift *Überwachen und Strafen*. Die dritte Phase umschließt alle verbleibenden Werke von *Sexualität und Wahrheit* und beschäftigt sich vermehrt mit dem

³⁸ Sarasin, Philipp. Michel Foucault zur Einführung. Hamburg: Junius, 2012, S. 13.

³⁹ Bachmann-Medick, Doris. Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006, S. 292.

Subjektbegriff.⁴⁰ Foucault gilt außerdem als Begründer der Diskursanalyse.⁴¹

5.2 Heterotopien

Im Dezember 1966 gestaltet Foucault für den Radiosender France Culture eine Sendung mit dem Thema *Die Heterotopien*. In diesem Vortrag, den er selbst gesprochen hat, träumt Foucault davon, dass sich eine Wissenschaft, die er Heterotopologie tauft, mit den „vollkommen anderen Räumen“ beschäftigt und diese erforscht.⁴² Denn jede Gesellschaft schafft sich, so Foucault, seine eigenen Heterotopien und kann diese auch wieder auflösen. Als „merkwürdiges“ Beispiel hierfür nennt er den Friedhof, da dieser „mit allen Orten der Stadt, der Gesellschaft oder des Dorfes in Verbindung [steht], denn jeder Einzelne, jede Familie hat Eltern auf diesem Friedhof liegen“⁴³. Friedhöfe hat es immer schon gegeben, aber der Ort hat sich massiven Veränderungen unterzogen. So wanderte er im Laufe der Zeit vom Stadtzentrum, wo die meisten Toten bis ins 18. Jahrhundert ohne Zeremonie und Rücksicht auf das Individuelle in einem Massengrab beigesetzt wurden, vor die Tore der Stadt, wo man jedem Einzelnen einen eigenen Sarg zugestand und damit ab dem 19. Jahrhundert den Tod mit individueller Bedeutung auflud.⁴⁴ So wechselte der Friedhof seine Position und gleichzeitig seine Funktion und entsprach damit dem variablen Charakter der Heterotopie.

„In aller Regel bringen Heterotopien an ein und demselben Ort mehrere Räume zusammen, die eigentlich unvereinbar sind.“⁴⁵ Der Begriff kommt aus dem Griechischen (aus gr. *hetero* und *topos*) und heißt übersetzt „anderer Ort“. Mit dem Begriff der Heterotopien

⁴⁰ Vgl. Baum, Patrick u. Höltgen, Stefan [Hg.]. Lexikon der Postmoderne. Von Abjekt bis Žižek. Bochum/Freiburg: Projekt, 2010, S. 75-79.

⁴¹ Vgl. Foucault gegen Foucault. Dokumentation des Senders arte Frankreich, 2014. Erstausstrahlung: 18. Juni 2014.

⁴² Foucault, Michel. Die Heterotopien. Der utopische Körper. Zwei Radiovorträge. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005, S. 11.

⁴³ Foucault, Michel. Von anderen Räumen, 1967. In: Dünne, Jörg. u. Günzel, Stephan [Hg.]. Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 322/323.

⁴⁴ Vgl. Foucault, Michel. Die Heterotopien. Der utopische Körper, S. 14.

⁴⁵ Ebd., S. 14.

bezeichnet Foucault also Orte, die innerhalb des sie umgebenden Raumes und seiner Ordnung eine ambivalente Stellung einnehmen. Heterotopien sind in gewisser Weise „Gegenorte“ oder eben „andere Orte“. Ihnen wird zwar innerhalb der gesellschaftlichen Ordnung eine bestimmte Funktion zuteil, trotzdem stehen sie irgendwie außerhalb dieser Ordnung. Ihre Formen und Funktionen sind divers, trotzdem kann man sie in zwei Gruppen kategorisieren:

1) Heterotopien mit Ausschlusscharakter, wie z.B. Anstalten, die Menschen beherbergen, die gesellschaftlich von der Norm abweichen, wie das Gefängnis oder die psychiatrische Anstalt oder

2) Heterotopien, die keinen Ausschlusscharakter besitzen, wie z.B. Orte, an denen Wissen akkumuliert wird, wie das Museum, Bibliotheken, aber auch Orte wie die Kirche oder (botanische) Gärten.

Durch ihren Ausschluss- oder Archivcharakter tragen Heterotopien zur Stabilisierung der sozialen Ordnung bei, indem sie diese homogenisieren. Auf der anderen Seite haben sie auch einen subversiven Charakter und können als Möglichkeitsorte aufgefasst werden, in denen Bruchstücke der gesellschaftlichen Ordnung außer Kraft gesetzt werden.

Der Begriff der Heterotopie ist im Zusammenhang mit René Pollesch ganz besonders interessant, da das Theater, laut Foucault, eben auch ein *anderer Ort* ist. Pollesch selbst untersucht in seinen Stücken immer wieder das Problem der Ortlosigkeit.

Außerdem verbinden Pollesch und Foucault noch einige Gemeinsamkeiten in ihren Biographien. Die wohl auffälligste ist ihre Funktion und Position als Teil einer Institution (Universität und Theater), deren Produktionsbedingungen und Machtstrukturen sie reflektieren und kritisieren. Gleichzeitig sind sie aber genau aufgrund ihrer Reputation als Teil dieser Institution überhaupt erst in der Lage, ihre Meinungen und Forschungsergebnisse öffentlich zu machen und gehört zu werden.

5.3 Don Juan nach Molière an der Volksbühne

Die Inszenierung wurde am 15. September 2012 an der Berliner Volksbühne uraufgeführt. Der Titel *Don Juan nach Molière* gibt den Rahmen der Inszenierung vor, mehr aber auch nicht. Das Stück verhandelt in gewohnter Pollesch-Manier sozialwissenschaftliche Theorie (Foucault) mit Verweisen auf die Produktionsbedingungen des Theaters sowie von Lust und Leidenschaft geprägten Bäumchen-wechsel-dich-Spielchen und ein Beleuchtungsproblem der ganz gemeinen Sorte (vgl. Kapitel 6.1). Er verbindet diese Themen nonchalant komödiantisch: „*Heterotopien und Heterosexualität, das sind die Themen, da müsste sich eine Wissenschaft drum kümmern.*“⁴⁶

Pollesch (er)schafft in der für ihn typischen Gesamtdauer von bis zu 90 Minuten einen großartig verbrauchten Don Juan, gespielt vom mehr als Pollesch-erprobten Martin Wuttke. Mit ihm spielen Lilith Stangenberg und Franz Beil, Maximilian Brauer, Jean Chaize und Brigitte Cuvelier.

Wie bei Pollesch üblich wird der Diskurs zunächst ohne Erklärung oder Interpretation eröffnet. Folgendermaßen – quasi wie aus dem Nichts – wird der Begriff der Heterotopien ins Spiel gebracht⁴⁷:

„B: *Was ist das? Na, ob das ein gutes Omen ist. Es sieht aus wie eine Krypta.*

M: *Oh, dann sind wir hier richtig. Mir sagen nämlich nur Orte etwas, an denen ich gleichzeitig bin und nicht bin, wie auf einem Friedhof. Oder Orte, an denen ich ein anderer bin, wie etwa im Puff oder im Feriendorf. Wir leben, wir lieben, wir sterben nicht auf einem rechteckigen Stück Papier.*“⁴⁸

Der letzte Satz ist ein Originalzitat aus dem Radiovortrag *Die Heterotopien*.⁴⁹ Die direkte Übernahme des Zitats erschließt sich jedoch erst nach der Lektüre von Foucault. Pollesch verweist also

⁴⁶ *Don Juan nach Molière*, S. 340.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 339-372.

⁴⁸ Ebd., S. 346.

⁴⁹ Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, S. 9.

unmittelbar auf den theoretischen Text, indem er ihn zitiert. Aber nicht nur durch direkte Zitate präsentiert er seinem Publikum die Foucaultsche Denkweise, er lässt seine Schauspieler*innen im Verlauf des Stücks die Theorie auch erklären:

„M: *Du hast mich doch hypnotisiert, und deshalb sind wir jetzt an einem Ort, an dem wir gleichzeitig sind und nicht sind. Wo ich auftrete und gleichzeitig nicht auftrete. Die Heterotopien sind häufig an Zeitschnitte gebunden, das heißt an etwas, was man symmetrischerweise Heterochronien nennen könnte. Die Heterotopie erreicht ihr volles Funktionieren, wenn die Menschen mit ihrer herkömmlichen Zeit brechen. Man sieht daran, dass der Friedhof ein eminent heterotopischer Ort ist; denn er beginnt mit einer sonderbaren Heterochronie, die für das Individuum der Verlust des Lebens ist und die Quasi-Ewigkeit, in der es nicht aufhört, sich zu zersetzen und zu verwischen.*“⁵⁰

Hier findet man also das Friedhof-Beispiel, das Foucault in seinem Vortrag so ausführlich beschrieben hat. Es ist an ihn angelehnt, die bereits beschriebene Funktion des Friedhofs wird thematisiert und mit einer gewissen Komik (der Hynosenummer) verbunden.

Foucault weist darauf hin, dass Heterotopien auch „*privilegierte oder heilige Orte*“ sein können, die „*Menschen in biologischen Krisensituationen*“ vorbehalten sind und nennt als Beispiel „*spezielle Häuser für Jugendliche in der Pubertät*“.⁵¹ Diese Krisenheterotopien seien aber nach und nach durch Abweichungsheterotopien wie Krankenhäuser, Psychiatrien oder Gefängnisse (mit Ausschlusscharakter) ersetzt worden.

In *Don Juan nach Molière* finden sich immer wieder Verweise auf solche Orte, speziell das Setting einer Therapiestunde oder die Psychiatrie selbst. Oft geschieht das – typisch Pollesch – ganz unvermittelt und aus keinem Zusammenhang heraus:

⁵⁰ *Don Juan nach Molière*, S. 347/348.

⁵¹ Foucault, Michel. *Die Heterotopien. Der utopische Körper*, S. 12. Zu dem Satz, der nach den Zitaten folgt, vgl. ebd., S. 12.

„M: *Sie pubertierender Jugendlicher, Sie!*
Weißt du, Liebling, ich bin heute Morgen einem jungen
Mann begegnet. Weiß, männlich, Alter: 21 Jahre. Bei
uns wegen offensichtlicher Suizid tendenz. Dieser
Junge ist absolut durchgeknallt. Sie glaubt, sie sei Don
Juan. Also ich. Übernehme den Fall.“⁵²

So wiederholt Pollesch in seinem Text Passagen, die aus dem Text von Foucault stammen oder auf ein von ihm behandeltes Beispiel für einen heterotopen Ort verweisen: Er benutzt zum Beispiel die Begriffe „*biologische Krisensituation*“ und „*Haus für pubertierende Jugendliche*“ immer wieder. Wuttke eröffnet nach dem zweiten Clip die Szene mit folgendem Satz: „*Ihr müsst mich jetzt unbedingt in ein Haus bringen für Menschen in biologischen Krisensituationen.*“⁵³

Der Satz zitiert einerseits Foucault, ist aber andererseits vom Prinzip her für jede Zuschauer*innen verständlich, auch wenn er Foucault nicht gelesen hat. Das ist bei einem Begriff wie Heterotopie nicht der Fall. Da diese Sätze in der Inszenierung aber schwallartig aus den Schauspieler*innen herausbrechen, ist es für die Rezipient*innen sowieso enorm schwierig, alles sinnhaft zu erfassen. Pollesch schafft durch die Aneinanderreihung von Zitaten und Verweisen einen diskursiven Raum, der von Schauspieler*innen und Zuschauer*innen gleichermaßen unter Anstrengung durchschritten werden kann.

6. Schauspieler*innentheater

René Pollesch betont in Interviews immer wieder, seine Solidarität mit den Schauspieler*innen, mit denen er zusammenarbeitet und dass für seine Theaterarbeit eine kollektive Arbeitsweise wichtig ist. Er will so seinen Ruf als dauertextproduzierendes Genie untergraben und die gemeinsame Textproduktion hervorheben. Man könnte Pollesch als schreibenden Regisseur oder als Autorenregisseur⁵⁴ bezeichnen.

⁵² *Don Juan nach Molière*, S. 355.

⁵³ Ebd., S. 372.

⁵⁴ Karin Nissen-Rizvani hat ihrer Dissertation den Titel *Autorenregie* gegeben. René Polleschs Name kommt im Untertitel vor.

Auch wenn Pollesch damit kokettiert, dass andere seine Arbeit erledigen, ist dies natürlich nicht der Fall. Durch die Art und Weise, wie er Text produziert, gibt er eine bestimmte Bearbeitungsweise bereits vor. Sonst müsste er seine Texte auch nicht vor dem Einfluss anderer Regisseure „schützen“. Wo Pollesch draufsteht, ist auch Pollesch drin.⁵⁵

Seine Regie führt die Darsteller*innen dahin, dass das Tempo des Textes und der Rhythmus und Duktus der Sprache schon durch die Verschriftlichung vorgegeben ist. Außerdem kümmert sich seine Regiearbeit noch um die räumliche Anordnung der Schauspieler*innen auf der Bühne selbst und die formalen Schnitte, die z.B. durch die Clips erreicht werden. Polleschs Handschrift als Regisseur spürt man auch auf der Ebene des Spiels mit den Repräsentationsmechanismen. Die Schauspieler*innen sind keine Zeichen für etwas Abwesendes, nämlich die Person, über die gesprochen wird. Auf diese Form von Repräsentation verzichtet Pollesch, indem er seinen Schauspieler*innen keine Rollen spielen lässt, die einer bestimmten (historischen) Figur zugrunde liegen. Pollesch besetzt nicht.⁵⁶ Es entsteht ein Plan, mit bestimmten Leuten etwas zu machen, und über eine kürzere oder längere Phase der Vorbereitung entsteht eine Idee oder eine Richtung, wie diese Zusammenarbeit aussehen kann. Es ist aber nicht von der Hand zu weisen, dass es „polleschaffine“ Schauspieler*innen gibt und Pollesch gerne auf „erprobte“ Ensemblemitglieder zurückgreift bzw. diese auch zu Inszenierungen an anderen Theaterhäusern mitnimmt oder häuserübergreifend arbeitet. Bestes Beispiel dafür sind (seine) Theaterstars wie Sophie Rois, Fabian Hinrichs, Birgit Minichmayr oder Martin Wuttke, die sowohl in Berlin als auch in Wien oder Zürich

⁵⁵ Zumindest Anfang der 00er Jahre distanzierte er sich noch davon, dass es ein Pollesch-Theater überhaupt gebe: „Zumal es das gar nicht gibt, das Pollesch-Theater ... als wären die Kriterien ästhetisch. Es gibt keine festgelegte Form. Aber es gibt eine bestimmte Form der Auseinandersetzung, die wir suchen.“ Was es bedeutet, kein Material zu sein. Ein Gespräch zwischen René Pollesch, Aenne Quiñones, Jochen Becker und Stephan Lanz. In: Quiñones, Aenne [Hg.]. Prater-Saga. Berlin: Alexander, 2005, S. 29.

⁵⁶ Pollesch, René u. Hegemann Carl. Liebe, von der man sich selbst erzählt. Ein Gespräch über linke Kritik, Fake und wahre Liebe. In: Die Überflüssigen. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz [Hg.]: Berlin, Alexander, 2006, S. 113.

zu sehen sind und auch schon seit viele Jahren mit ihm zusammenarbeiten.⁵⁷

6.1 Textproduktion und Probeprozess

Pollesch wehrt sich in Interviews öfter gegen die Bezeichnungen Regisseur oder Autor. Er erarbeitet seine Texte immer gemeinschaftlich mit den Schauspieler*innen.⁵⁸ Zu den Arbeitstreffen bringt Pollesch Textfragmente oder Theorietexte mit, aus denen später dann die Proben entstehen. Gemeinsam versucht man, die Bedeutung der theoretischen Schriften zu deuten, die es oft in Versatzstücken an Aufführungsabenden auf der Bühne zu entdecken gilt.

„Eine gemeinsame offene Diskussion und Zusammenarbeit ist das Leitmodell dieser Theaterarbeit. Statt kategoriale Trennlinien zwischen Bühnenfiktion und äußerer Realität, zwischen Rollen und Schauspielern zu erzeugen, fordert Pollesch Kontinuität zwischen diesen Bereichen.“⁵⁹

Für ein gleichberechtigtes Miteinander gibt es während der Zusammenarbeit gewisse Spielregeln, an die sich alle halten und für die sich alle interessieren. Sie sind eine Verabredung, die von allen getroffen wird, um die größtmögliche Kreativität und Autonomie für jeden in der Gruppe zu gewährleisten.

Dabei ist es Pollesch wichtig, dass die Schauspieler*innen sich die Rollen nicht in dem Sinne erarbeiten müssen, dass sie sich von der Figur, die sie verkörpern abgrenzen oder in dieser aufgehen.⁶⁰

⁵⁷ Fabian Hinrichs und Martin Wuttke arbeiteten wie Sophie Rois schon am Berliner Prater mit Pollesch zusammen.

⁵⁸ „Ich will auf keinen Fall das Bild des individuellen Textproduzenten vermitteln, der am Schreibtisch geniale Texte produziert. Für mich ist soziale Praxis im Theater wichtig – wie wir miteinander umgehen und was das für das Schreiben bedeutet.“ René Pollesch im Gespräch mit Jürgen Berger. In: Brocher, Corinna [Hg.] World Wide Web-Slums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2003, S. 346.

⁵⁹ Reisser, Johann. Archäologische Schnitte, kollidierende Wucherungen, S. 300.

⁶⁰ René Pollesch arbeitet oft mit den gleichen Schauspieler*innen. Hier spricht er über Bernhard Schütz: „[D]as hat der Bernhard unendlich genossen, weil das [Proben und Aufführungen mit Pollesch; Anmerkung d. Verfasserin] ein ganz anderer Vorgang ist als der, der von den Schauspielern normalerweise eingefordert wird: sich von einem Kollegen abzugrenzen, um überhaupt eine Figur

Dennoch kann man sagen, dass es für die Schauspieler*innen immer eine große Herausforderung ist, die Pollesch-Stücke aufzuführen, da sie eine Menge Text (einen Text, der während des Probens zudem ständiger Veränderung ausgesetzt ist) in kurzer Zeit lernen müssen. Pollesch lässt deshalb seine Stücke auch nicht von anderen Regisseuren bearbeiten, weil er der Meinung ist, dass sich die Stücke bereits in der Entstehung in den Schauspieler*innen-Körper einschreiben. Dadurch werden seine Texte sozusagen markiert, d.h. die Schauspieler*innen erinnern sich während der Aufführung an den Entstehungs- und Probenprozess und können so mit dem Text besser umgehen, weil sie wissen, worauf er verweist.⁶¹

Die Themen seiner Stücke bilden eine Schnittmenge aus Theorietext, Fiktion und Biographischem. Er lädt seine Schauspieler*innen ausdrücklich ein, etwas von ihren Erfahrungen dazuzugeben. Bei *Don Juan nach Molière* gibt es einen Abschnitt, der dies gut illustriert:⁶² Martin Wuttke ist Don Juan, der seine Anziehung verloren hat, weil sich die Beleuchtung geändert hat. Er ist plötzlich nicht mehr sichtbar (in der Aufführung selbst wechselt dann auch tatsächlich die Beleuchtung und Martin Wuttke wird als einziger Schauspieler auf der Bühne nicht mehr angeleuchtet). Diese Szene ist auch typisch für den humoristischen Teil in Polleschs Inszenierungen (vgl. Kapitel 8.6). Wuttkes Unsichtbarkeit wird thematisiert und gipfelt in dem Verweis auf den Abend, an dem der Schauspieler gar nicht da war: „*Schlecht ausgeleuchtet ist gar nichts. Erinnere dich doch mal an den ‚Geizigen‘! Als du gar nicht da warst. Weißt du, dein größter Erfolg war der Abend, an dem du gar nicht aufgetreten bist.*“⁶³ Wuttke war am Abend der Premiere seiner eigenen Molière-Inszenierung auf dem Weg zum Theater und

entwickeln zu können. Damit man sagen kann, das ist eine Figur, die muss sich ja erst einmal unterscheiden.“ Pollesch, René. *Liebe ist kälter als das Kapital*, S. 328.

⁶¹ „Die Schauspieler erinnern sich, während sie das Stück aufführen, an die Diskussionen. Man kann sie nicht einfach einem anderen Ensemble geben, das sie als Fertigprodukt nutzt.“ Ebd., S. 313.

⁶² Die Verfasserin bezieht sich hier auf die Seiten 340-346 von der Textvorlage zu *Don Juan nach Molière*. In: Pollesch, René. *Kill Your Darlings. Stücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2014, S. 323-380.

⁶³ Ebd., S. 342.

musste dann aufgrund von gesundheitlichen Problemen ebendiese absagen.⁶⁴

„M: *Warum lässt sich das nicht wiederholen? Nicht auftreten, um sowohl für sie als auch für mich das größtmögliche an Empathie herauszuholen, und auch das größtmögliche an Genuss. Wie könnte ich nur an das herankommen, ihnen heute Genuss zu verschaffen, indem ich paradoxerweise auftrete und nicht auftrete? Ich wünschte, man könnte das immer haben. Diese Empathie. Diese Wirkung. Dieses Interesse an meiner Kondition.*“⁶⁵

Während die Schauspieler*innen sich darüber unterhalten, erscheinen Bühnenarbeiter und beginnen, das Bühnenbild von *Der Geizige* abzubauen, weil Martin Wuttke ja nicht da ist. Der Abschnitt endet in einer Hypnose-Szene, bei der die Schauspielerin Lilith Stangenberg Martin Wuttke an den „*Tag seines größten Erfolges, an dem er nicht da war*“⁶⁶ zurückversetzen möchte. Diese Nummer findet vor dem Bühnenvorhang statt, und Martin Wuttke wird am Ende unter diesem hindurchgezogen. Pollesch verbindet so Biografisches mit der seinen Stücken immanenten Selbstreferenz. Diese Szene verweist auf die normalerweise verdeckten Abläufe und illustriert die Arbeitsbedingungen der Bühnenarbeiter. Gleichzeitig referiert das Zur-Schau-Stellen des Bühnenbilds auf den illusorischen Charakter des Theaterraums.

Polleschs Figuren sind „cross gender“, d.h. Frauen sind Männer, Männer sind Frauen⁶⁷ und wechseln diese Zuschreibungen auch innerhalb eines Abends. Pollesch liebt es, immer wieder mit den Geschlechteridentitäten zu spielen. Im letzten Teil von *Don Juan nach Molière*, also nach dem letzten Clip vor dem Ende der

⁶⁴ Vgl. <http://www.welt.de/fernsehen/article106474621/Tatort-Star-Martin-Wuttke-muss-zum-Notarzt.html>

⁶⁵ *Don Juan nach Molière*, S. 343/344.

⁶⁶ Ebd., S. 345.

⁶⁷ Um ein Beispiel für dieses Phänomen zu nennen: „F [verkörpert von Franz Beil]: Oh Gott, ich wusste, dass er geistesgestört ist, und zwar schon vor der Ehe. Aber ich dachte, dass ich als ausgebildete Psychologin ihm da helfen könnte.“ Ebd., S. 347.

Inszenierung, erscheint Lilith Stangenberg mit einem neuen Kostüm auf der Bühne. Trug sie vorher ein kurzes schwarzes Kleid, erscheint sie nun in einem gehäkelten fleischfarbenen Anzug mit Häkelpenis, den sie vorwiegend im Profil zur Geltung kommen lässt. Allerdings muss hier auch erwähnt werden, dass Don Juan von Martin Wuttke gespielt wird und er trotz oder vielleicht sogar wegen mehrfacher Kostümwechsel immer als Don Juan auf der Bühne zu erkennen ist, obwohl auch alle anderen Schauspieler*innen im Verlauf des Stückes mit Don Juan angesprochen werden. Das heißt, die sprachliche Markierung ist gegenläufig zur Darstellung auf der Bühne.

In der Textvorlage zu *Don Juan nach Molière* sind die zu sprechenden Texte mit den Anfangsbuchstaben der jeweiligen Schauspieler*innen markiert, im gesprochenen Text kommen diese Namen aber hingegen nicht vor. Die Schauspieler*innen haben verschiedene Namen: Don Juan, Miss Plotka, Lily Garland, Jean-Baptiste, Maxime, Tony, Jonny Donna Anja usw., woraus eine grandiose Slapstick-Nummer hervorgeht:

„L: [...] *Ich will, dass Sie meine rechte Hand kennenlernen. Das ist Johnny Walskyow ... Worski ... Morski ... Warlowowski ... Johnny Walksi.*

M: *Es heißt Wurlski ... Worski ... Wlosnikikolo kolodzeisko... kolizeisku ... koloweiski...*

B: *Warten Sie ... Johnny Warski ... Werskilo ... der Blonde.*“⁶⁸

Auf den folgenden Seiten geht es in diesem Gaga-Modus weiter. Die Schauspieler*innen sprechen, aber sie sagen nichts. Die Komik der Szene, die bei der Aufführung für großes Gelächter sorgt,⁶⁹ entfaltet sich in der Variationsbreite der Stotterer, welche die Vorstellungsszene ad absurdum führen. Unterstrichen wird dies

⁶⁸ Ebd., S. 362.

⁶⁹ Die Verfasserin der Diplomarbeit hat zwei Aufführungen von *Don Juan nach Molière* an der Volksbühne besucht: am 25. November 2013 und am 18. Mai 2014. Außerdem verfügt sie über einen unveröffentlichten Mitschnitt der Aufführung, den die Volksbühne gegen eine Leihgebühr zur Verfügung gestellt hat.

durch die Einschübe, die auf der sprachlichen Ebene überhaupt keinen Zusammenhang erkennen lassen.⁷⁰

7. Theaterraum

Bei René Pollesch führt die Verbindung des diskursiven Raums mit den materiellen Elementen des Bühnenraums zu einer Hybridisierung des Theaterraums. Das klassische Dramen-Theater funktioniert über Repräsentationen der Wirklichkeit, es benötigt aber immer konkrete Schauspieler*innenkörper dazu. Durch das Nachdenken darüber, wie die eigenen Produktionsmechanismen von Bedeutung und Raum funktionieren, kann Pollesch die Repräsentationspraktiken des Theaters aufdecken und diese durch Offenlegung ironisieren oder dekonstruieren.

7.1 Repräsentationsapparat

Das Theater hat eine Vereinbarung mit seinem Publikum getroffen. Die gängige Vorstellung von Theaterbesuchen ist die, dass man eine Geschichte erzählt bekommt, die zeitlich und räumlich unabhängig davon erzählt wird, wo sich der Theaterraum als Ort befindet. Das Theater schafft durch die Abbildung einer Geschichte einen künstlichen Raum, den die Zuschauer*innen nach einer bestimmten Anzahl von Minuten und einigen Ritualen, die mit dem Besuch des Theaters einhergehen, wieder verlässt. Es ist ein in sich abgeschlossener Vorgang.

Die klassische Einheit von Zeit, Ort und Handlung wird dabei, gerade in der Inszenierung des klassischen Dramas, bis heute eingehalten. Es geht also um die Repräsentation eines dramatischen Textes durch Schauspieler*innen, die durch ihre Rollen mit der Vorstellung der verschiedenen Charaktere beauftragt sind.

Obwohl viele Dramen in neuen bzw. bearbeiteten Fassungen gespielt werden und die Sprache darin oft der heutigen angepasst

⁷⁰ „M: Ja, Monsieur Vendet ... Vidett ... dettiwenn ... Mü ... Müsi ...ör ... Vendell ... Sie da. Wir wurden nur gefragt, ob wir Hamburger mögen, und man wollte mich Joe Villi ... Lilliv ...Villi ... Joe Villi ... li ... Iijoe, ihm hier vorstellen.“ *Don Juan nach Molière*, S. 365/366.

wird, bleiben die Figurenkonstellation und der inhaltliche Fokus der ursprünglichen Version bestehen. Wer spricht, wessen Stimme sich erhebt, ändert sich nicht. Laut Pollesch werden so allgemeingültige Wahrheiten ausgegeben, denn der selbstausgewiesene Anspruch, dem das Theater gerecht werden muss, ist der der moralischen Instanz oder zumindest der des moralischen Zeigefingers.

Themen wie Liebe, Sehnsucht, Rache und Verrat werden im klassischen Rahmen verhandelt. Als Gegenbeispiel zu Pollesch kann man sich zwei aktuelle Hamlet-Inszenierungen anschauen.

Shakespeares Hamlet wird zwar völlig unterschiedlich inszeniert, der Protagonist wird aber in beiden Inszenierungen von einem weißen, heterosexuellen, körperlich unversehrten und sehr erfolgreichen Schauspieler verkörpert.⁷¹ Durch dieses System der Repräsentation werden die gängigen Identitätszuschreibungen verstärkt: Eine unglückliche Frau benimmt sich so, ein Betrunkener lallt so, ein Mann tut, was ein Mann tun muss usw.:

*„Ich glaube, Theater darf kein Ort sein, an dem vor allem
,Gesunde‘ zu Wort kommen. Was man so gesellschaftlich
,gesund‘ nennt. Im Theater kommen dann meist nur Versuche
heraus, das zu repräsentieren und weiter zu zementieren, was
die Gesellschaft als ,gesund‘ ausgibt. Heterosexualität,
Leistungsfähigkeit und so weiter.“⁷²*

⁷¹ Vgl. „Hamlet“ in der Inszenierung von Andrea Breth am Wiener Burgtheater und in der Inszenierung von Thomas Ostermeier an der Berliner Schaubühne. In Wien wird Hamlet von August Diehl gespielt, die Fassung ist werktreu und bis auf eine einzige Szene wird das komplette Werk in der Übersetzung von Schlegel auf die Bühne gebracht, das Stück dauert 6 Stunden. In Ostermeiers Inszenierung wird Hamlet von Lars Eidinger gespielt, das Stück wurde von Marius von Mayenburg überarbeitet und sprachlich modernisiert, es geht 165 Minuten und Hamlet hat neben seinem Phlegma mit überaus unterhaltsamem Wahnsinn und dem Tourette-Syndrom zu kämpfen. Pollesch selbst sagt: „Du kannst eine Frau einmal in zehn Jahren als Hamlet besetzen. Eine Theaterregisseurin hat mal *Clavigo* von Goethe nur mit Frauen besetzt. Die Kritiken haben sich überschlagen, die waren begeistert. Dann hat sie ein halbes Jahr später *Egmont* gemacht, wieder nur mit Frauen, da haben alle geschrieben. ‚Die macht immer dasselbe.‘ Der Punkt ist aber: Sie macht nicht dasselbe. Sie macht etwas anders und dann wieder anders und wieder anders. Alle anderen machen immer dasselbe. [...] Denn ewiges Wiederholen bedeutet Macht.“ René Pollesch im Interview mit Jan Drees: „Vertrauen ist kalt und Sex ist warm“.

⁷² Pollesch, René. *Liebe ist kälter als das Kapital*, S. 320.

Pollesch ist selbst in Repräsentationsmodi verstrickt, leugnet dies aber nicht. Ganz im Gegenteil – er versucht, diese zu reflektieren und auf der Ebene des (Schau)Spiels zu verhandeln.⁷³

7.2 Bühnenraum

Die Funktion des Bühnenraums hat sich bei René Pollesch in Form, Gebrauch, Beispielbarkeit und Größe über die Jahre gewandelt. Dies liegt an verschiedenen Faktoren, von denen der ausschlaggebendste sicherlich die Größe der Häuser ist, an denen Pollesch mittlerweile arbeitet. Während er in seinen früheren Jahren an eher kleinen Spielstätten wie dem Berliner Prater oder diversen Nebenspielstätten der renommierten Theater arbeitete, sind seine Inszenierungen jetzt auf die Hauptbühnen der großen Häuser gewechselt. Diese Tatsache führt zu einer anderen Raumsituation.

Während im Prater die Trennung von Publikum und Schauspieler*innen einfach dadurch aufgehoben werden konnte, dass es keinen gekennzeichneten Bereich für die eine oder die andere Partei gegeben hatte, und das Publikum auf Kissen oder ganz auf dem Boden verteilt innerhalb des „Bühnenraums“ platziert wurde, ist eine derartig offene Raumstruktur am Wiener Akademietheater oder auch im Großen Saal der Berliner Volksbühne nicht mehr möglich.

Trotzdem versucht Pollesch, dort die klassische Aufteilung des Bühnenraums mit verschiedenen medialen Mitteln aufzubrechen bzw. die klassischen Strukturen und ihre damit verbundenen Verabredungen sichtbar zu machen. So gab es beispielsweise schon Abende, an denen das Licht im Zuschauerraum während der ganzen Vorstellung über nicht abgestellt wurde. Oder Abende, an denen die Schauspieler*innen hinter dem Vorhang agierten und dort gefilmt wurden. Sie waren durch eine auf den Bühnenvorhang projizierte Live-Übertragung für das Publikum zu sehen.

Das Konzept der nicht-zweckgebundenen Raumnutzung⁷⁴ konnte so aufrecht erhalten werden. Es geht René Pollesch nicht um die

⁷³ Vgl. Schuster, Tim. Räume, Denken, S. 142/143.

naturalistische Darstellung eines Ortes, es geht ihm nicht um die Vorspiegelung realer Innenräume und keine an den Dramatext gebundenen Funktionen. Es geht ihm vielmehr darum, ein Bewusstsein für die Künstlichkeit des Theaterraums zu schaffen und diese zusammen mit dem Mitwirken an gesellschaftlichen Repräsentationsmechanismen zu reflektieren. Dieser Denkansatz kann Theater als eine Heterotopie (vgl. Kapitel 5.2) kenntlich machen. Dieser Konnex ist wichtig für die Inhalte, die Pollesch transportieren möchte. Die Thesen und Theorien, die er verhandelt, beschäftigen sich oft mit der Soziologie des Raumes, der Raumproduktion und dessen Nichtgreifbarkeit. Die verhandelten Probleme sind nämlich gerade nicht ortsgebunden oder thematisieren Verortung generell:

„Im Unterschied zu einer bloßen Inszenierung aktueller Diskurse über Stadtpolitik, Selbstausbeutung und Entfremdung arbeitet Pollesch immer zugleich an den Heterotopien des Theaters. So findet bei ihm das Nachdenken über den Theaterapparat und die Thematik der Entfremdung im Kurzschluss von Arbeit und Konsum ihren gemeinsamen Niederschlag im Problem des Orts.“⁷⁵

7.2.1 Heterotopie Theater

Das Theater selbst kann also ebenfalls als Heterotopie angesehen werden: *„So bringt das Theater auf dem Rechteck der Bühne nacheinander eine ganze Reihe von Orten zur Darstellung, die sich gänzlich fremd sind.“⁷⁶* Es ist in mehrfacher Hinsicht ein doppelter Raum. Durch seine besondere Raumstruktur, nämlich der Trennung von Zuschauerraum und Bühne, erschafft das Theater, besonders in der klassischen Form der Guckkastenbühne, mehrere (fiktionale) Orte an einem konkreten Raum gleichzeitig. Die Bühne ist einmal die

⁷⁴ Nicht-zweckgebunden meint hier, dass der Bühnenraum, der mit seinen verschiedenen Funktionen wie der Beleuchtungs- oder anderer Bühnentechnik, die Illusion des Gezeigten nicht aufrechterhält. Es gibt keine naturalistische Darstellung eines fiktiven Raumes, kein So-tun-als-ob, keinen konkreten Verweis durch Requisiten auf eine gestellte Raumsituation. Der fiktive Raum ist nicht konkret.

⁷⁵ Primavesi, Patrick. Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen, S. 20.

⁷⁶ Foucault, Michel. Die Heterotopien. Der utopische Körper, S. 14.

Theaterbühne selbst, also der multifunktionale Raum des Theaters mit Schnürboden, Unterboden usw. und gleichzeitig ein Fenster in eine andere Welt, nämlich die der gezeigten Erzählung. Und diese ist eben nicht ortsgebunden, sondern kann durch einen Beleuchtungswechsel oder eine andere Kulisse mehrere Orte mehr oder weniger gleichzeitig auf der Bühne vereinen.

Die Bühne fungiert als Ort der Illusion des Gezeigten. Der Illusionsraum steht in starkem Kontrast zum übrigen Raum, obwohl dieser, wie die Bühne selbst, Regeln unterliegt. Auf der Bühne müssen bestimmte Prinzipien eingehalten werden, um die Illusion zu wahren, die der klassischen Dramenaufführung entsprechen (z.B. die klassischen Dramenmerkmale nach Aristoteles). Die Besucher halten sich ebenfalls an eine Vielzahl von Regeln, die man auch als Rituale bezeichnen könnte.

Diese können auch als Kennzeichen einer Heterotopie verstanden werden. Heterotopien müssen über Eingangs- und Ausgangsrituale betreten und verlassen werden⁷⁷, ein einfacher Zugang für jedermann ist nicht gegeben, wobei dieses Ritual im Theater relativ einfach zu erfüllen ist, da der Kauf einer Eintrittskarte als erster Teil dieses Eingangsrituals gesehen werden kann. Man findet aber noch weitere Formen – wie z.B. das Ab- oder Einreißen der Karte am Eingang zum Foyer oder Theatersaal, das den Übergang in „einen anderen Ort“ markiert. Als Ausgangsritual kann man das Applaudieren betrachten, markiert es doch das Ende der Illusion und eine psychische Rückkehr in den Bühnen- als Zuschauerraum, den man danach zu verlassen hat.

Die Logik der Zeit wird im Theater durch die beschriebenen Rituale ebenfalls außer Kraft gesetzt, wenn man den in sich geschlossenen Raum des Theaters in Bezug zur realen Zeit außerhalb des Theaters setzt. Diese setzt erst wieder ein, nachdem der Applaus verstrichen ist.

Pollesch reflektiert diese Rituale in seinen Inszenierungen auf verschiedenen Ebenen. Vornehmlich damit, indem er diese Regeln

⁷⁷ Fisch, Michael. Werke und Freuden. Michel Foucault – eine Biografie. Bielefeld: transcript, 2011, S. 192.

kenntlich macht.⁷⁸ Dabei bezieht er sich vorwiegend auf „seine“ Regeln, also Regeln und Rituale, die ihn und seine Schauspieler*innen als Künstler*innen betreffen und Teil des Illusionsapparats Theater sind. Diese umfassen Darstellungs- und Repräsentationsmechanismen ebenso wie die Produktions- und Arbeitsbedingungen.

7.2.2 Bühnenbild

In der Raumkonzeption verzichtet Pollesch gerne auf eindeutige Zuschreibungen. Eigentlich hat er mit dem Bühnenbild selbst auch wenig zu tun, denn dessen Planung/Vorbereitung läuft immer autonom zur Aufführung.⁷⁹ Das Bühnenbild ist bereits fertiggestellt, wenn die Proben beginnen. Es wird also nicht als Hintergrund hergestellt, vor dem gesprochen wird, sondern unabhängig von der Textproduktion von einem Künstler bearbeitet. Es ist einfach da.⁸⁰

Ab dem Zeitpunkt des ersten Zusammentreffens der Schauspieler*innen, wird der meist von Janina Audick oder Bert Neumann kreierte Raum dann in die Textproduktion mit eingebunden. Er dient als Material, das mit den anderen Materialien der Aufführungen verwoben werden muss. Das Bühnenbild selbst ist meist eine Ansammlung von Zitaten, die in Interaktion mit dem dynamischen Text seinen eigenen Raum reflektiert.⁸¹ Er fungiert

⁷⁸ Mit Regeln sind hier einerseits Darstellungspraktiken auf der Bühne gemeint, andererseits gängige Verabredungen wie die Unsichtbarkeit der Souffleuse oder die im vorherein festgelegte Applausordnung der Schauspieler*innen.

⁷⁹ Nissen-Rizvani, Karin. Autorenregie, S. 286.

⁸⁰ „Bert [Neumann; Anm. d. Verfasserin] hatte den Wagen [der Brechtsche Holzwagen in *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*; Anm. d. Verfasserin] schon vorher als Teil des Bühnenbilds festgelegt, der war also einfach schon da. Es ist oft so, dass zu Beginn nebeneinander gearbeitet wird, was teilweise, wenn man intelligent damit umgeht, eben nicht beliebig ist, sondern gewisse Entscheidungen sind zum Glück schon gefallen. Das ist im alltäglichen Leben wahrscheinlich auch oft so, d.h., indem man sagt, ich wohne in Berlin, muss ich mich so oder so verhalten. Oder ich wohne in der Wohnung, hab die und die Freunde, habe den und den Beruf gewählt. Oder auch: das ist das Bühnenbild.“ Interview mit Fabian Hinrichs, Macht es für Euch! In: Naumann, Matthias u. Wehren, Michael [Hg.]. Räume, Orte, Kollektive. Mülheimer Fatzerbuch 2. Berlin: Neofelis, 2013, S.154.

⁸¹ Auch hier funktioniert das Bühnenbild von *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* als gutes Beispiel. Auf der textlichen Ebene sind einige Original-Zitate des Textkonvoluts *Fatzer* eingearbeitet. Auf der Bühne steht eine Nachbildung des Wagens, den man aus der Bertolt-Brecht-Inszenierung von *Mutter Courage* kennt, und auf dem zugezogenen Bühnenvorhang, den man nur in einer Szene kurz zu

immer auch als Selbstreferenz. Das Bühnenbild ist als solches immer für das Publikum zu erkennen. „*Die Dekoration wird dem Zuschauer eindeutig als Bühnenbild kenntlich gemacht, indem z.B. die Rückseiten der Stellwände sichtbar sind.*“⁸²

In *Don Juan nach Molière* steht eine Art Holzhaus-Rahmen auf der Bühne, der sich auf den ersten Blick keine Mühe gibt, sich inhaltlich einzugliedern. Die Volksbühne hatte in der Spielzeit 2012/13 allerdings einen Molière-Schwerpunkt und auf diesen bezieht sich das Bühnenbild.⁸³

Das Holzhaus ist also in doppelter Hinsicht ein Verweis: zum einen auf das Theater selbst, das mit Requisiten versucht, eine bestimmte Stimmung oder eben einen (theatralen) Raum zu kreieren und vor diesem bestimmte Handlungen zu vollführen (Repräsentation), und zum anderen auf den Inhalt des Stückes und den zu rezipierenden Zusammenhang. Dennoch bleiben die Ebenen Bühnenbild und Sprache voneinander getrennt. Es gibt in Polleschs Theaterabenden kein handlungsorientiertes Spielen mit den einzelnen Elementen des Bühnenbildes, keine Posen, die auf den direkten Ort verweisen und dadurch auch keine Konkretisierung des Raumes.

7.2.3 Souffleuse

In Polleschs Stücken hat die Souffleuse oft einen gut sichtbaren Platz auf der Bühne. Sie sitzt/steht dann mit ihrem Textbuch relativ präsent im Bühnenbild und unterstützt die Schauspieler*innen, sollte ihnen der Text nicht mehr einfallen.⁸⁴

sehen bekommt, steht in Glitzerschrift *Fatzer*. Dies korrespondiert auf der textlichen Ebene mit der Feststellung von Fabian Hinrichs, dass gleich ein „Glitzerfragment von Bertolt Brecht“ vorkommt. Er markiert so die Originalzitate aus *Fatzer*.

⁸² Nissen-Rizvani, Karin. Autorenregie, S. 205.

⁸³ In der verschriftlichten Version des Stückes gibt es zu Beginn einen Hinweis zum Bühnenbild: „Das Bühnenbild ist eine riesige Holzkonstruktion in der Form eines Hauses, die schon in den Inszenierungen ‚Der eingebildete Kranke‘ und ‚Der Geizige‘ in der Volksbühne als Raum diente. Sie steht vor dem Portal auf der Vorbühne, vor dem geschlossenen Vorhang.“ Pollesch, René. *Don Juan nach Molière*. In: Pollesch, René. *Kill Your Darlings. Stücke*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2014, S. 325.

⁸⁴ In allen Inszenierungen von René Pollesch (*Cavalcade Or Being A Holy Motor*, *Don Juan nach Molière*, *House for Sale*, *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia*, *Glanz und Elend der Kurtisanen* und *Ein Chor irrt sich gewaltig*), die die

Dass man die Souffleuse sehen kann, liegt zum einen daran, dass es Pollesch nicht verheimlichen möchte, wenn die Schauspieler*innen ihren Text nicht vollständig beherrschen.⁸⁵ Die Unmengen an theoretischem Text sind für die Schauspieler*innen eine große Herausforderung, gerade auch, weil sich der Text bis kurz vor der Premiere immer noch verändern kann. Es kommt Pollesch dabei aber nicht auf absolute Werkstreue an, einzelne Wörter können, solange sie den Sinn nicht verändern, auch variiert werden. Zum anderen gehört die Sichtbarkeit der Souffleuse natürlich auch zum Theaterkonzept von Pollesch. Die klassische Rollenzuschreibung „Schauspieler*in auf der Bühne, Souffleuse unsichtbar irgendwo im Bühnengang oder unter der Bühne“ gibt es hier nicht. So verweist die Präsenz der Souffleuse erneut auf die Scheinwelt des Theaters und bricht spielerisch (die Souffleuse ist die Souffleuse und keine Schauspieler*in) mit den Sehgewohnheiten der Zuschauer*innen. Sie gewährt Einblicke in die künstlerischen Abläufe und die sonst verdeckten Zusammenhänge des Theaters. Und sie fungiert als Selbstreferenz auf das System Theater. Die Souffleuse ist ebenso ein Teil davon, wie Bühnenarbeiter*innen, Techniker*innen und der/die Feuerschutzbeauftragte.

7.2.4 Vierte Wand und Zentralperspektive

Eine der Grundkonstellationen des Theaters ist die Trennung von Schauspieler*innen und Zuschauer*innen. Diese Trennung impliziert verschiedene Funktionen für die jeweiligen Gruppen. Dazu gehört der Gebrauch des (Theater)Raumes und wer sich den Theaterraum, wie zu eigen macht.

Für die Zuschauer*innen ist das Theater an sich ein transitorischer Ort, sowie natürlich jede konsumierte Aufführung einen transitorischen, nicht wiederholbaren Charakter hat. Die Trennung der Schauspieler*innen von den Zuschauer*innen vollzieht sich

Verfasserin im Zuge der Vorbereitung dieser Diplomarbeit gesehen hat, war das immer notwendig, manchmal auch mehrmals in derselben Vorstellung.

⁸⁵ Vgl. Interview mit der langjährigen Pollesch-Souffleuse Tina Pfürr
<http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=bl&dig=2012%2F12%2F15%2Fa0167&cHash=3882c7e5ba9c4848f8a1b659d3b4ca5f>

traditionell durch die sogenannte „Vierte Wand“. Der Begriff der Vierten Wand rekurriert auf die Einteilung der Guckkastenbühne und ist selbstverständlich nur eine imaginäre Wand, nämlich der zu den Zuschauer*innen geöffnete Teil der Bühne. Sie wird so genannt, weil die auf der Bühne stattfindende Handlung nicht auf den Zuschauerraum übertragen wird, die Schauspieler*innen sie nicht durchschreiten und die Zuschauer*innen nicht in die Handlung eingebunden sind. Im klassischen Drama dient sie den Zusehern also auch als Orientierungspunkt, weil sie ein Gegenüber und eine Begrenzung der Geschichte und damit des fiktiven Raumes erschafft.

Um es mit Pollesch-Begrifflichkeiten zu sagen, trennt die Vierte Wand das Innen und das Außen. War in früheren Arbeiten Polleschs diese Trennung schon alleine durch die Raumanordnung aufgebrochen, versucht er in aktuelleren Arbeiten auf der inhaltlichen Ebene, die Vierte Wand zu durchbrechen, um die Grenzen zwischen Innen und Außen auf der Textebene zu verwischen. Dazu dient die sprachliche Ebene und der den Pollesch-Stücken immanente eigene Rhythmus.

Durch die raschen Wortwechsel und den Verzicht auf strikte Rollenzuschreibungen, wie z.B. fixe Figuren und Rollennamen, können die Zuschauer*innen die gesprochenen Sätze nicht mehr einer Figur zuschreiben. So bezieht Pollesch die Zuschauer*innen aktiv in die Aufführung mit ein und macht aus ihnen Teilnehmer*innen an den auf der Bühne vollzogenen sprachlichen Prozessen.

Durch die bereits erwähnte Veränderung der Raumsituation muss sich Pollesch auch mit der veränderten Perspektive der Zuschauer*innen auseinandersetzen. Die Fixierung der Blickperspektive, die durch die feste Bestuhlung der großen Theaterhäuser vorgegeben ist, steht im Gegensatz zur Schauanordnung seiner früheren Spielstätten, in denen Publikum und Schauspieler*innen räumlich nicht immer voneinander getrennt waren. Pollesch wäre aber nicht Pollesch, wenn er nicht einen Weg

finden würde, diese Blickanordnung zu durchbrechen. Dies gelingt ihm unter Mithilfe anderer Medien, die er ins Bühnenbild integriert oder die quasi das Bühnenbild ersetzen. So arbeitet er z.B. mit Kameraprojektionen (vgl. Kapitel 8.7) innerhalb des Bühnenbilds, Fototapeten, Projektionen auf den Bühnenvorhang oder ins Bühnenbild integrierten Fernsehern.

„Gerade in der Verweigerung der Zentralperspektive, im Wechsel zwischen Abbild und Abgebildetem erfährt die Subjektivität des Blicks, das freischwebende ‚Kameraauge‘ des Zuschauers eine Aufwertung. Der Verlust des Überblicks, des ‚heilen Ganzen‘, [...] wird so auch zur ästhetischen Erfahrung im Theaterraum.“⁸⁶

Diese „ästhetische Erfahrung“ ist eine medial vermittelte. Die durch Film, TV und Internet geprägten Sehgewohnheiten seiner Zuschauer*innen nutzt Pollesch, indem er auf (Montage)Techniken zurückgreift, die das Publikum kennt und in Zusammenhang setzen kann. Er verfremdet dabei aber diese medialen Bilder, indem er sie in einen theatralen Kontext stellt.

8. Pollesch-Inszenierungscharakteristika

8.1 Stimme und Dialogformen

Pollesch hat eine eigene Theatersprache erfunden. Eine Mischung aus eingedeutschten Anglizismen, Sozialarbeiterjargon und medienaffinem Fachjargon. Eine Kunstsprache, die neben ihrer Wortspielerei auch auf Schnelligkeit und wechselnder Intonation basiert. Eine Herausforderung für beide Seiten: Sprecher und Zuhörer.

Das charakteristischste Element von Polleschs Texten ist das sogenannte „Auf-Anschluss-Sprechen“, was bedeutet, dass keine Pausen zwischen den einzelnen Textpartien gelassen werden, ebenso wie es keine Pausen zwischen den einzelnen Wortbeiträgen der Darsteller gibt. Die jeweiligen Schauspieler*innen nehmen die

⁸⁶ Lengers, Birgit. Ein PS im Medienzeitalter, S. 150.

Worte sofort wieder auf oder fallen sich direkt ins Wort, so dass es auch zu keinem herkömmlichen Dialog auf der Bühne kommt, auch wenn natürlich Gespräche als solche angelegt sind. Daraus ziehen Pollesch-Abende auch ihren Witz.

„Ich hasse diesen Jammerton des konventionellen Regietheaters. Der würde meine Texte null und nichtig machen. Die sind nicht zum Leiden geschrieben, sondern um Konflikte zu benennen, um Zuschauer und Schauspieler zum Widerspruch zu reizen, zum Schreien.“⁸⁷

Schreien ist ein (Stil)Mittel, das Pollesch immer wieder einsetzt. Einerseits gelingt ihm so eine komödiantische Einlage, andererseits ist Schreien ein probates Mittel, um auf eine künstliche Situation aufmerksam zu machen, ein sprachliches Konstrukt zu zerstören oder aber, ganz primitiv, um die Aufmerksamkeit des Publikums zu buhlen und den Fokus auf die nachfolgenden Textzeilen zu legen.⁸⁸

Außerdem bedeutet das Schreien auch, einen Fokus auf den Körper und die Körperlichkeit (des Theaters) zu legen. Der gestalterischen Beschränktheit von Sprache und die dem Körper immanenten Deutungsmuster versucht Pollesch sich so zu entziehen. Dadurch ist das Schreien sowohl auf semantischer als auch auf der körperlichen Ebene selbst ein Widerstand gegen die Repräsentationstechniken des Theaters.⁸⁹ Die Stimmen (und Körper) der Schauspieler*innen werden bis an ihre äußersten Grenzen belastet (Heiserkeit, Wegbruch der Stimme, Räuspern, Verschlucken usw.), so dass der Körper als nichtbeherrschbares (Arbeits-)Material gekennzeichnet wird.

⁸⁷ Ich möchte das Unheil sein. Interview mit René Pollesch, In: Der Spiegel 08/2005.

⁸⁸ In der Verschriftlichung der Texte sind die Schrei-Parts durch Versalien gekennzeichnet.

⁸⁹ „Sie [die Schauspieler*innen] schreien aber nicht, um zu alten Konzepten von Subjektivität zurückzukehren, also nicht um Konflikte zu individualisieren, sondern eher um sie sich vom Leib zu halten. Im Kern meiner Arbeit weise ich Theaterkonzepte zurück, die so tun, als könnte man heutige gesellschaftliche Konflikte mittels Individualisierung auf der Bühne verarbeiten.“ Ich bin Heidi Hoh. René Pollesch im Gespräch mit Jürgen Berger. In: Brocher, Corinna [Hg.] *www-slums*, S. 342.

„Bei Pollesch gibt es kein natürliches Sprechen, und wenn doch, dann geschieht es aus Versehen, wie bei einem kommunikativen Unfall. Die Schauspieler, denen er den Text auf den Leib schreibt, sprechen ihn so, als seien es Fremdworte und als würden sie von ihren eigenen Worten gar nicht berührt. Pollesch, könnte man sagen, entkoppelt Sprache und Körper, und deshalb klingt alles so beliebig und austauschbar, vor allem das Authentische. In der schönen neuen Pollesch-Welt kommt das Sprechen nicht mehr von innen und verliert den Charakter einer menschlichen Äußerung. Sprachlose Körper stehen zwischen menschenlosen Sätzen. Wahr ist nur noch die Stimme.“⁹⁰

Diese Verfremdungseffekte der Stimme nutzt Pollesch für sein Theater ebenfalls, um komische Momente zu kreieren. Die Schreie, das plötzliche Flüstern oder Stottern korrespondieren selten mit der inhaltlichen Ebene und führen damit zu absurden Konstruktionen, deren Künstlichkeit immer als Verweis auf das Theater selbst gesehen werden kann. Außerdem ergeben sich so herrliche Slapstick-Nummern, die das Publikum bestens unterhalten.

Bei Don Juan hört sich das dann so an:

„F: Jedenfalls ist es mir ein großes Vergnügen, mit Ihnen zu arbeiten und natürlich mit dem Fbi, Fbi.

M: Was?

L: Fbi

Max: Fbi?

M: Fibi.

F: Fibi?

Max: Das hier ist übrigens Miss Lilly Garlu... Garli... Garlandili... Liligarlilli... illig... gilli... Garlilli...

M: Angenehm, ich bin Pla... I ...wasweißdiewassow...

Max: Sagen Sie noch mal!

⁹⁰ Schmeiß dein Ego weg. Ein Portrait über René Pollesch von Thomas Assheuer.

L: *Fbi.*

M: *Fibi?*

F: *Fbi.*

L: *Wie buchstabieren Sie das?*

F: *Fibi.*

Max: *F.B.I.*

M: *Hört sich ungewöhnlich an.*

L: *Buchstabieren Sie es einfach!*

Max: *Dee. O.Enn. Jo... Ji... Ju... An... Ai... ani... Aiduju*

J: *Kommst du endlich, Liebling? Wir grillen hier draußen.
Willst du Hamburger?*

M: *Hamburger! Es heißt Hamburger.*

J: *Hamburger.*

M: *Nein, Hamburger.*

J: *Hamburger.*

M: *Hambur-*

J: *Hambur-*

M: *-ger*

J: *-ger*

M: *Hamburger. Und Sie? Wer sind Sie?*⁹¹

Diese Dialoge, die keine sind, weil eigentlich alle aneinander vorbeireden, werden in einem schnellen Sprechtempo aufgeführt, dazu gehört z.B. auch, dass sie gestottert oder ohne jegliche Intonation gesprochen und mit Gesten begleitet werden, die auf einen anderen Inhalt verweisen und überhaupt nicht natürlich sind. Bei den Schauspieler*innen handelt es sich nicht mehr um schönsprechende Individualisten, sondern um reine *talking heads*, „Sprechautomaten auf der Bühne“⁹², die in einem wahnsinnigen

⁹¹ *Don Juan nach Molière*, S. 363/364. Die Verfasserin bezieht sich aber nicht nur auf diesen Auszug, sondern insbesondere auf die Seiten 360-372, da diese exemplarisch für die textuelle Arbeit, die Intertextualität und die Produktion von Verweisungszusammenhängen bei Pollesch sind.

⁹² Vgl. Pollesch, René. *Liebe ist kälter als das Kapital*, S. 329.

Tempo ihre Texte herunterrattern, auch wenn diese gar keinen Sinn mehr ergeben. Das Sprechtempo der Akteure kann als Synonym für die Beschleunigung unserer Zeit gesehen werden, für die Schnelllebigkeit in Privat- und Arbeitsleben. Deren verschwimmend-verschwindenden Grenzen kann man mit den wechselnden Identitätszuschreibungen während des Sprechens assoziieren.

„Max: Sind sie Hetero?“

M: Nein, das ist nicht, was ich sage, ich bin Heterotopist.

L: Und er hier ist Heterologist.

J: Ich beschäftige mich mit der Wissenschaft der Heterotopien.

M: Die Anhänger der Heterotopologie sind keine Heteros!

J: Ich bin aber Hetero und Heterotopologist.“⁹³

8.2 Entkopplung von Sprache und Körper

Die zitierten Sprechsalven stehen in starkem Kontrast zu den sogenannten „Clips“. Clips sind die körperbetonten Teile des Stücks, in der die Schauspieler*innen nicht sprechen, sondern nur mit dem Körper arbeiten: Sie rennen, tanzen, toben oder tollen gemeinsam über die Bühne, meist mit musikalischer Untermalung. Man könnte sie als eine Art Verschnaufpause für die Zuschauer*innen verstehen, eine Phase der Erholung von den überreizenden Sprechakten der Darsteller*innen. Viel wichtiger aber ist ihre Funktion als Trennlinie zwischen Sprache und Aktion. Diese Entkoppelung von Sprache und Körper ist Polleschs „*Ein und Alles*“⁹⁴. Er dekonstruiert die Vorstellung, dass ein Körper immer emotionsgeladen sein muss, um etwas zu erzählen. Die Einheit von Sprechen, Fühlen und Handeln, die auf der Theaterbühne vorherrschend ist, durchbricht er durch die Aufspaltung seiner Stücke in Sprechakte und Clips.⁹⁵

⁹³ *Don Juan nach Molière*, S. 349.

⁹⁴ Pollesch, René. *Liebe ist kälter als das Kapital*, S. 329.

⁹⁵ Ebd., S. 329.

Bei *Don Juan nach Molière* unterbrechen drei Clips die Theoriesalven. Wenn man den Vorspann mitzählt, der ebenfalls reines Körpertheater ist, kommt man sogar auf vier Passagen, in denen die Schauspieler*innen rein körperlich agieren. Die Gestaltung der Clips wird laut Pollesch kaum geprobt und hat Improvisationscharakter. Er verteidigt sein Konzept: „*Der Schauspielerkörper hat immer Recht.*“⁹⁶

In der Aufführung selbst laufen die Clips aber nach einem festgelegten Schema ab. Bei *Don Juan nach Molière* sind sie komödiantisch und erinnern stilistisch an eine Verfolgungsjagd aus Peter-Sellers- oder Trickfilmen aus den frühen 70er Jahren. Die Gesten sind ausladend und durch die veränderte Lichtstimmung (die Bühne ist nur wenig beleuchtet) heben sich die Schauspieler*innenkörper nur mehr silouettenhaft vom Hintergrund ab.

8.3 Verweisungszusammenhang

Der den Pollesch-Stücken eigene Rhythmus, der sowohl die rein sprachliche Ebene als auch die Geschwindigkeit des Erzählens selbst betrifft, ermöglicht immer wieder den Einstieg in das Bühnengeschehen und die Erschließung eines neuen Verweises oder Zitats. Pollesch zitiert und leiht sich Musik, Filmszenen, Elemente aus Boulevard und Splatter, Soap und anderen TV-affinen Formaten ungeniert aus. Diese Hybridisierung machen den Kern seiner Theaterabende aus. Durch das Mischverhältnis, welches entsteht, wenn er fiktive Vorlagen mit diskursiven Texten meliert, eröffnet er immer wieder neue Verweisungszusammenhänge für die Zuschauer*innen.

8.4 Musikauswahl

Wie bereits erwähnt, sind alle Clips mit Musik unterlegt. Im folgenden geht es um die Musikauswahl bei *Don Juan nach Molière*, da diese eine Vielzahl von Referenzen enthält, die auch untereinander Bezug nehmen und ein schönes Beispiel dafür sind, wie Pollesch Inhalte in

⁹⁶ Durch die Nacht mit ... Dirk von Lowtzow und René Pollesch.

einen Verweisungszusammenhang stellt und damit immer wieder neue Bedeutungsebenen eröffnet.

Die Musik, die in den vier Clips verwendet wird, wird hier in chronologischer Reihenfolge besprochen:

- Vorspann/ Clip 1: *Making a Movie in Sevalio* von Burt Bacharach vom Soundtrack des Filmes *After the Fox*

After the Fox ist eine Kriminalkomödie aus dem Jahr 1966 nach einer dramatischen Vorlage von Neil Simon⁹⁷, der wiederum einer der bekanntesten Autoren des amerikanischen Boulevardtheaters ist. Viele seiner Arbeiten werden am Broadway gespielt, aber zahlreiche seiner Dramentexte wurden auch verfilmt. Eine musikalische Nummer aus dem Slapstick-Film *After the Fox* eröffnet *Don Juan nach Molière*.

Ein Wegweiser? Auf der auditiven Ebene unterhält die dynamische Melodie und korrespondiert so mit den Gesten und Bewegungen der Schauspieler*innen, die auf der Bühne erscheinen. Alle Figuren, bis auf Don Juan, kommen nicht durch die Eingangstür, die im hölzernen Bühnenbild zu sehen ist, sondern durch eine Art Hundeklappe, die ebenfalls in die Kulisse eingebaut wurde. Der Titel des Songs, in dem es darum geht, dass ein Film gedreht wird, ist ein Verweis auf den Produktionscharakter der Erzählung und ein Zitat, das für Menschen, die den Film kennen, einen eigenen Verweisungszusammenhang herstellt.

- Clip 2: *Little French Boy* von Burt Bacharach vom Soundtrack *Casino Royale*

Der Film *Casino Royale* stammt aus dem Jahr 1967 und gehört eben nicht zur berühmten James Bond-Reihe nach Ian Fleming. Er ist eine Parodie mit hochkarätiger Besetzung auf die damals bereits erschienenen Filme mit dem britischen Geheimagenten. So verkörpern z.B. Peter Sellers, Woody Allen, Ursula Andress und David Niven alle die Figur James Bond. Der Claim des Films lautet:

⁹⁷ Vgl. Filmbeschreibung von *After the Fox* bei *International Movie Database* (IMDb) http://www.imdb.com/title/tt0060200/?ref_=nv_sr_2

„*Casino Royale is too much for one James Bond.*“⁹⁸ Don Juan ist in der Inszenierung von Pollesch auch zu viel für eine Schauspieler*in. Er wird von mehreren Darsteller*innen geliebt und liebt alle zurück. Das Lied verweist also wieder auf einen Film, in dem Fall auf einen, in dem mit der Identität von James Bond gespielt wird und der sich über die für James Bond üblichen heteronormativen und sexistischen Rollenklischees lustig macht. Der Titel (*Little French Boy*) kann außerdem als Hinweis auf Molière gedeutet werden, da er Franzose war.

- Clip 3: *Pretty Vacant* von Sex Pistols

Pretty Vacant ist ein Song der britischen Punkrock-Band Sex Pistols. Obwohl in der Inszenierung nur ein Instrumental verwendet wird, lohnt es sich, den Titel des Songs genauer anzuschauen. Der Refrain lautet: „Oh we're so pretty / oh so pretty / we're vacant“, was übersetzt so viel heißt wie „Wir sind so schön hohl“. Den Song kann man mit verschiedenen Ebenen der Inszenierung in Verbindung bringen. Einmal inhaltlich als Gegenthese zur Theorie vom Verschwinden des genussgesteuerten Menschen, mit der Weigerung, das Rauchen zu lassen und diesem Genuss zu entsagen, um bewusst zu leben, weil man sein Leben verlängern will. Dann als Referenz auf die Funktion der Schauspieler*innen als Repräsentant*innen von Text, als körperliche Hülle. Und als Referenz auf das Theater selbst. Am Ende von *Don Juan nach Molière*, in den Schlussmonologen, gibt es dazu passend folgende Textstelle: „*Die große Geschichte darf ruhig hohl bleiben.*“⁹⁹

Außerdem korrespondiert der Song im Clip selbst mit dem Bühnenbild. In dem als Krypta betitelten Holzverhau hängen drei Skelette, die mit Musikinstrumenten behangen eine Band darstellen sollen. Die Darsteller*innen, die teilweise mit der Veränderung des Bühnenbilds auch ihre Kostüme gewechselt haben, gleichen nun äußerlich einer Travestie-Rock-Band und rauchen Zigaretten mit den Skeletten. Die Sex Pistols waren für ihren ausschweifenden und

⁹⁸ Vgl. Filmbeschreibung von *Casino Royale* bei IMDb
http://www.imdb.com/title/tt0061452/?ref_=nv_sr_3

⁹⁹ *Don Juan nach Molière*, S. 379.

genussgesteuerten Lebensstil bekannt. Es besteht also eine Fülle von Verweisen, die für die Zuschauer*innen eigene Denkräume aufmachen können. Sie fungieren als eine Art Kreislauf, bei dem kein Verweisungszusammenhangs-Ende in Sicht ist. Don Juan ist ja irgendwie auch ein *Sex Pistol*. Und nach wie vor gilt: *Punk is not dead*.

- Clip 4: *La Mort de Molière: King Arthur* von René Clemencic

Der Song stammt vom Soundtrack des Films *Molière* von Ariane Mnouchkine. Der Film erschien 1978 und wird dem Genre des Kostüm- und Historienfilms zugeordnet. Es ist eine theaternahe Inszenierung über das Leben Molières (1622-1673), an dem die Regisseurin über zwei Jahre gearbeitet hat.¹⁰⁰ Mnouchkine selbst ist Theaterregisseurin und Mitbegründerin des *Théâtre du Soleil*, das sich als politisch und gesellschaftskritisch versteht und dem postdramatischen Theater zugeordnet wird.

Der Verweis ist auch hier doppeldeutig. Es wird zum einen durch den Titel des Lieds direkt auf das Leben und Sterben Molières verwiesen, ein Themenfeld, welches sich schon in der Inszenierung selbst findet, auch wenn es sich dort auf Don Juan und letztlich alle Menschen erstreckt. Zum anderen wird auf ein filmisches Theaterstück verwiesen, also auf ein Werk, das wie Polleschs Arbeiten einen hybriden Charakter hat. Allerdings geht die Arbeit von Mnouchkine stilistisch den genau konträren Weg. Sie bildet, im klassischen Theatersinn, Molières Lebenslauf „werkgetreu“ und naturalistisch ab. Es ist also auch wieder eine Reflexion über das Theater selbst und das So-tun-als-ob. Interessant ist auch, dass das Lied eigentlich einer Oper entlehnt ist: *King Arthur* von Henry Purcell (*What power art thou*). Die Musik im Theater zitiert also einen Film, der das Leben eines (Theater)Schriftstellers abbildet und dazu eine

¹⁰⁰ Vgl. Filmbeschreibung von *Molière* bei IMDb
http://www.imdb.com/title/tt0077941/?ref_=nm_knf_i1

Oper zitiert. Die Verweiskette zieht sich dieses Mal durch die Bühnenkünste.

Zusätzlich zu der Musik in den vier Clips gibt es auch bei der Applausordnung musikalische Untermalung.

- Abspann: *Broken Hearts For You And Me* von Trio

Das Lied thematisiert die Trennung eines Liebespaares und schließt inhaltlich an den letzten Monolog von Martin Wuttke an, der noch mal alle verhandelten Themen zusammenfasst und dadurch auf die diskursiven Räume verweist, die Pollesch und seine Schauspieler*innen geöffnet und bearbeitet haben. Insbesondere geht es aber um die „hohlen Gesten der Liebe“. In seinem Monolog betont Wuttke den theatralen Raum, in dem die Aufführung stattgefunden hat, indem er noch mal auf den Körper als Material verweist und das So-tun-als-ob auf der Theaterbühne darstellt. „*Ein hässlicher Stuhl auf einer Bühne wird nicht dadurch besser, dass er auf eine andere Welt verweist.*“¹⁰¹

8.5 Titel der Stücke

„*Titel sind extrem wichtig für mich, weil sie mir einen Auftrag geben. Zum Beispiel etwas als etwas anderes zu untersuchen.*“¹⁰²

Polleschs Stücke sind – wie bereits ausführlich dargestellt – voller Verweise. Schon die Titel heben sich deutlich von allen anderen Werken ab, die sonst auf den Spielplänen der großen Stadttheater stehen. Meistens sind sie gespickt mit Referenzen auf eine oder mehrere Quellen, die Pollesch zur Verortung seiner Themen benutzt und die sich teilweise zitatlasi durch seine Aufführungen ziehen: *Peking-Opel*, *Ein Chor irrt sich gewaltig*, *Je t'adorno*, *Drei Western* oder *Was du auch machst, mach es nicht selbst*.

Der Titel *Peking-Opel* rekurriert auf die Peking-Oper¹⁰³, *Ein Chor irrt sich gewaltig* ist eine Anspielung auf den französischen Film *Un*

¹⁰¹ *Don Juan nach Molière*, S. 379.

¹⁰² *Liebe ist kälter als das Kapital*, S. 365.

éléphant ça trompe énormément (Ein Elefant irrt sich gewaltig, 1976) von Yves Robert. *Je t'adorno*, aufgeführt am Frankfurter Schauspielhaus, weist namentlich auf den großen Frankfurter Philosophen und Kulturpessimisten Theodor W. Adorno (1903-1969) hin. Anstatt aber dessen Theorien und Schriften (z.B. *Dialektik der Aufklärung*) einfließen zu lassen, präsentiert Pollesch eine völlig banale Ampelanedote: Eine Mitarbeiterin des Instituts für Sozialforschung wird angefahren und deswegen fordert Adorno öffentlich Verkehrslichter.¹⁰⁴

Drei Western referiert auf Anton Tschechows *Drei Schwestern* und *Was du auch machst, mach es nicht selbst*, aufgeführt in Freiburg, ist eine Textzeile aus dem Popsong *Mach es nicht selbst* der deutschen Band Tocotronic, die ihrerseits einen Schmähsong über die Stadt Freiburg („Ich weiß nicht, wieso ich euch so hasse, Tanztheater dieser Stadt“) veröffentlicht haben.

Es gibt allerdings auch Stücke, deren Inhalt sich eindeutig und ganz konkret bereits über den Titel vermitteln: *Ich schau dir in die Augen, gesellschaftlicher Verblendungszusammenhang!*, *Mädchen in Uniform – Wege aus der Selbstverwirklichung*, *Sozialistische Schauspieler sind schwerer von der Idee eines Regisseurs zu überzeugen* oder *Kunst war viel populärer, als ihr noch keine Künstler wart!*. Kritiker werfen Pollesch oft vor, er würde unverständliche und unzugängliche Inszenierungen abliefern. Er widerspricht dieser Kritik aber und nennt genau die zitierten Titel als Beispiele für die Zugänglichkeit seiner Arbeiten, eben weil sie unvermittelt aussagen, wovon sie handeln.¹⁰⁵

¹⁰³ Die Peking-Oper arbeitet wie Pollesch mit verschiedenen theatralen Elementen. Ein unverzichtbares Requisit ist die Maske. Im Gegensatz zu Polleschs losem Figurenkonzept sind die Rollen bei der Peking-Oper immer fest zugeordnet und ein Schauspieler kann niemals eine andere Rolle spielen, außer derjenigen, für die er langjährig ausgebildet wurde.

¹⁰⁴ Vgl. *Pollesch-Premiere in Frankfurt: Straßenbahn auf Rekordfahrt*. Von Peter Michalzik. 10. März 2014. <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/je-t-adorno-pollesch-premiere-in-frankfurt-a-957695.html>

¹⁰⁵ Vgl. *Durch die Nacht mit ...* Dirk von Lowtzow und René Pollesch.

8.6 Slapstick, Trash und Boulevard

Ein weiterer wichtiger stilistischer Aspekt der Pollesch-Stücke ist die Komik, mit der er seine theorielastigen Texte auf der Bühne durchsetzt. Auf Basis der textlichen Ebene entfaltet sich die komische Wirkung erst vollständig im Zusammenspiel mit den Schauspieler*innen und der Regie, auch wenn diese laut Pollesch eher marginal ist. Er bedient sich dazu verschiedener (theatraler und medialer) Mittel, die hier kurz beschrieben werden sollen.

Die Leichtigkeit und die Unterhaltsamkeit, die seine Theaterabende gerade auch auszeichnen, generiert Pollesch durch das Zusammenspiel verschiedener komödiantischer Einlagen. Diese entstehen aus dem absurden Zusammenspiel der Schauspieler*innen und den sich immer wiederholenden Textfragmenten. Die Rollen- und Geschlechterzuschreibung wechseln dabei die ganze Inszenierung hindurch und spielen mit der Wahrnehmung der Zuseher. Die Kostüme, die entgegen der Sehgewohnheiten des gemeinen Theaterbesuchers eben nicht ans Bühnenbild angepasst sind, konterkarieren oder überhöhen diese Zuschreibungen noch zusätzlich durch ihre Unangemessenheit. Die Kostümierung der Schauspieler*innen ist wie der Rest des Pollesch-Universums: bunt, mit Verkleidungs- und Verweisungscharakter ausgestattet und im Fall von *Don Juan nach Molière* eine Mischung zwischen Travestiekünstler in *Eyes-Wide-Shut*-Optik und swingendem Rockopa, der mit seiner zu engen und grellen Jeanshose gerne seine Jugendlichkeit beweisen möchte. Das Kostüm dient hier nicht dazu, die Repräsentation der Rolle des Verführers Don Juan hervorzuheben: Es zieht seinen Träger eher ins Lächerliche. Dazu nutzt Pollesch auch die Sehgewohnheiten seines Publikums, das ein durch Medien vermitteltes und diverses Bild von Wirklichkeiten erlangt hat und die Kostümierung als Trash einordnen kann. Trash im Sinne von niveaubefreitem Reality-TV, Call-In-Shows oder Live-Hypnose-Shows. Die Ebene der Verweise ist vielfältig. Die

Kostümierung bei Pollesch, als Material der totalen Überreizung, bricht mit den Darstellungskonventionen des Theaters.¹⁰⁶

Unangemessenheit ist überhaupt ein humoristisches Mittel, das einen großen Teil der Aufführungen ausmacht. Völlig überladene Gesten oder z.B. der unangemessene Umgang mit Bühnenrequisiten lassen die Szenen ins Absurde kippen oder erinnern stark an die Slapstick-Filme der Pink-Panther-Reihe. Manchmal steht die Körperlichkeit dieser Szenen im Vordergrund, manchmal entfaltet sich die Komik im Zusammenhang mit den Modi der Repräsentation und mit der sprachlich-inhaltlichen Ebene.

Es gibt eine Szene in *Don Juan nach Molière*, bei der Lilith Stangenberg mit Martin Wuttke an der Hand vom hinteren Teil der Bühne nach vorne zu den Zuschauer*innen läuft. Sie erklärt dabei, warum sie die Liebe zu Don Juan auf den letzten Tag ihres Lebens verschieben will. An sich schon ein Blödsinn, der aber noch dadurch verstärkt wird, dass Wuttke an ihrer Hand auf Zwergengröße schrumpft. Dieser Witz wird ein bisschen später nochmal aufgegriffen und dadurch verstärkt, dass er auf Wuttkes Physiognomie anspielt (er ist kleiner als Stangenberg).

Bei *Don Juan nach Molière* ist die Körperlichkeit der Schauspieler*innen in den Clips klar abgegrenzt von den theoretischen Ausführungen, insbesondere bei den Monologen. Allerdings zieht Polleschs Don-Juan-Inszenierung gerade ihren Witz aus Szenen, in denen sich die Schauspieler*innen immer wieder miteinander verknäulen und übereinander herfallen. Jeder der Schauspieler*innen sagt über den Abend verteilt irgendwann mal diesen Satz: „Ihr könnt doch nicht alle über mich herfallen. Und Du, Baptiste, geh runter von mir!“ Die Komik entsteht durch die Variationen, in denen diese Szenen gespielt werden (jeder fällt über jeden her), die übertriebenen Gesten, das Geschmuse und Geküsse,

¹⁰⁶ „Großartig, wie er philosophische Theorien ins Schauspiel einbringt – und das nicht akademisch trocken, sondern mit absolut theatralischen Mitteln, mit Slapstick, Boulevard und Melodram.“ Harald Schmidt findet René Pollesch gut <http://www.welt.de/kultur/theater/article3329606/Harald-Schmidt-findet-Rene-Pollesch-gut.html> Gesagt hat Schmidt das in einem Interview mit der „Stuttgarter Zeitung“.

das immer wieder aufs neue beginnt, obwohl dieses plötzliche Aufflackern von Leidenschaft ja genau das Gegenteil von dem ist, was die Schauspieler*innen einfordern. Die mimetischen Wiederholungen des Gleichen werden so zu einem eigenen Zitat, was als zitiertes Material, man könnte auch sagen als Loop, immer wieder in der Inszenierung auftaucht. Das Zusammenschneiden von Zitaten, Wiederholungen und Variationen innerhalb dieser Wiederholungen schafft eine neue Ebene von Verweisen, die die Inszenierung atmosphärisch begleitet und gleichzeitig codiert. In der Codierung bzw. Übercodierung einzelner Szenen entfaltet sich dann im körperlichen Zusammenspiel der Schauspieler*innen das absurde Potential einzelner Szenen. *„Ich glaube, die Leute lachen auch darüber, wie die Themen kollidieren. Dass die Schnitte so unrealistisch sind, die Anschlüsse so merkwürdig.“*¹⁰⁷ Die Anschlüsse sind nämlich eigentlich gar keine Anschlüsse:

„M: *Halt's Maul!*

Ich bin der Einzige, der je geliebt hat. Ja, sicher, natürlich denken auch andere, sie sind schwer verliebt in ihre Partner, aber ich weiß auch, dass sie durch mich da nicht mehr allzu sicher sind.

ICH BIN DON JUAN!

Ruhe!

Natürlich darf man so was nicht sagen. Dass man der Einzige ist, der je geliebt hat. Sie wollen es ja alle.

F: *Ich habe auch geliebt.*

L: *Ich auch.*

Max: *Ich auch.*

M: *Halt's Maul!*

Nicht einmal deine letzte SMS hatte etwas von der Größe von früher. Und dass du lieben kannst, jede halbe Stunde jemand anderen, und mein Unmut darüber, das hat ja auch keine Größe mehr.

¹⁰⁷ Pollesch, René. Liebe ist kälter als das Kapital, S. 318.

L: *Erzähl du mir nichts von Größe!*¹⁰⁸

Dieser Ausschnitt verdeutlicht noch einmal alle bereits aufgeführten Mittel, das Publikum humoristisch zu unterhalten. Es wird geschrien, zusammenhangloser Blödsinn geredet, aber auch Slapstick-Einlagen und platte Witze sind dabei. Nicht zu vergessen: Das behandelte Thema ist in diesem Fall die Liebe. Etwas, worüber man normalerweise ganz bedeutungsschwanger spricht. Bei Pollesch klingt es allerdings so: „*Nicht einmal deine letzte SMS hatte was von der Größe von früher.*“

8.7 Kamera (Projektion)

René Pollesch arbeitet gerne mit Film(techniken). Ob als Text-Zitat, Titelverweis, Grundrahmen der Handlung oder mit Filmprojektionen in Form von sich selbst filmenden Schauspieler*innen, die ihre Körper per Live-Übertragungen auf den Bühnenvorhang oder in den Bühnenraum scheinen lassen.

„*Das Filmzitat rekurriert auf das kollektive Bildgedächtnis einer Film- und TV-sozialisierten Generation.*“¹⁰⁹ Es beinhaltet auch immer eine Stimmung oder einen Verweis auf eine andere Geschichte und gibt dem Rezipient*innen die Möglichkeit, eigenen Assoziationen nachzugehen.¹¹⁰

8.8 Sampling

Der Begriff Sampling stammt aus der Popmusik und bezeichnet einen Vorgang, bei der ein bereits fertig produziertes Stück Musik zu Teilen in ein anderes eingefügt wird. Dabei kann es sich um einzelne Töne, aber auch um ganze Melodien handeln.

René Pollesch benutzt diese Technik auch für seine Theaterstücke auf verschiedenen Ebenen. Er sampelt Inhalte genauso wie die

¹⁰⁸ *Don Juan nach Molière*, S. 355/356.

¹⁰⁹ Lengers, Birgit. Ein PS im Medienzeitalter, S. 144.

¹¹⁰ „Man darf sich durch die Kino-Metaphern nicht täuschen lassen. Die Kollisionen sind solche der Sprache, der Themen-, aber insbesondere der Sprach-Sphären. Große Theorie, kindischer Trotz, das Banale und das Verstiegene. Hans Moser und Systemtheorie in ‚Das purpurne Muttermal‘. Die Hitler-Scheiße und die Repräsentationstheaterreflexion in ‚Capuccetto Rosso‘. Buback und Pilates-Training in ‚Liebe ist kälter als das Kapital‘. Das funktioniert, Sound inklusive, auch im Buch in der Hand.“ Theoriepop und Trotz. Von Ekkehard Knörer. <http://www.taz.de/!32992/>

Sprache selbst. Dadurch bekommen seine Stücke einen intermedialen Charakter, welcher auch durch Samples aus anderen Medien gewährleistet wird. So verwendet er z.B. – wie hier bereits ausführlich dargestellt – Film- oder Popmusik, Filmausschnitte oder theoretische Texte fragmentarisch und führt ihnen mit markanten Schnitten einen neuen Sinn zuteil. Es entsteht ein „Theaterhybrid“. In *Kill your Darlings! Streets of Berladelphia* singt der Schauspieler Fabian Hinrichs zu der Melodie von Bruce Springsteens *Streets of Philadelphia* einen Text, der mit dem Original zwar nichts gemein hat, sich aber offen an diesen anlehnt. Er hat hier also ein sehr eingängiges und bekanntes (Melodie)Sample verwendet, das eine Kette von Verweisen in sich birgt und vom Zuseher durch verschiedene Referenzen (Bruce Springsteen, Tom Hanks, Aids, Kino, Musikvideo, Stadt usw.) codiert werden kann. Er setzt also eine Art gedanklicher Kettenreaktion bei den Zuschauer*innen in Gang. Auf der Textebene funktioniert dieses Sampling ebenso, auch wenn die Technik als Montage bezeichnet werden könnte. Die theoretischen Texte werden mit Alltagsbetrachtungen und Anekdoten montiert. Bestimmte Textfragmente werden ständig wiederholt. Die leichten inhaltlichen Veränderungen, also z.B. der Wechsel von der ersten in die dritte Person der Erzählperspektive, kann als eine Art „Text-Sample“ angesehen werden. Themen werden so in einen anderen Zusammenhang überführt, die Versatzstücke bleiben aber die gleichen. Es wird nur anders gesagt.¹¹¹

Dermaßen gelingt es Pollesch auch, dass seine Stücke nicht einheitlich erzählt werden, der Zuseher sich immer wieder eigene Orientierungspunkte schaffen kann:

„Die fehlende Linearität und Kohärenz der einzelnen Inszenierungen, die Brüche und das hohe Sprechtempo generieren eine Rezeptionsweise, die sich mit den Metaphern

¹¹¹ *Don Juan nach Molière* bietet verschiedene Varianten des Satzes „Also, ich sehe es so, naja, ich denke, die Welt teilt sich in zwei Lager...“ und an das Ende des Satzes kommt das jeweilige Thema, über das gerade gesprochen wird: Liebe, Genuss oder Heterotopien: „[...] Die Welt teilt sich in zwei Lager, in die Orte, die die Grundlage unserer normalen Begegnungen sind, und in die Heterotopien. Richtig?“ Vgl. Fußnote 25 und *Don Juan nach Molière*, hier S. 369.

wie ‚Zapping‘, ‚Fastforward‘ oder ‚Verlinken‘ beschreiben lassen. Die Endlostexte, die auf verschiedene Sprecher verteilt sind, ohne individualpsychologisch interpretiert zu werden, erscheinen als endloser Datenstrom, in den sich der Zuschauer von Inszenierung zu Inszenierung neu einloggt.“¹¹²

Nach dem Prinzip des „Immer wieder Einloggens“ funktionieren nicht nur Polleschs Theaterabende, sondern auch die Produktion seiner Stücke selbst. Er entwickelt seine Themen immer weiter, seine Inszenierungen bearbeiten fortlaufend ein oder mehrere Motive, mal kommt dann ein neues hinzu, mal wird eins abgestoßen, was nicht bedeutet, dass es zu einem späteren Zeitpunkt nicht wieder aufgenommen werden kann.

„Auch bilden die einzelnen Stücke keine unabhängigen Sinneinheiten. Polleschs Stücke entstammen einem seriellen Produktionsverfahren, innerhalb dessen Themen, Motive und Textteile von einem Stück auf das andere übertragen werden. So entsteht ein als gemeinschaftlicher Forschungsprozess ablaufender work in progress, der in kontinuierlich kollidierender Vernetzung Lebens- und Wissensformen zur Verhandlung stellt.“¹¹³

Da sich Pollesch weigert, einem Originalitätsanspruch gerecht zu werden, tauchen auch einzelne Textpassagen (leicht verändert) in anderen Stücken wieder auf. Eine solche Überschneidung gibt es z.B. in den Stücken *Glanz und Elend der Kurtisanen* (Premiere am 06.09.2013 an der Volksbühne Berlin) und *Cavalcade Or Being A Holy Motor* (Premiere am 25.09.2013 im Akademietheater Wien).

In beiden Stücken wird eine Szene geschildert, in der eine SchauspielerIn an einem Aufführungsabend verspätet ans Theater kommt und dabei beobachtet wird, wie sie einem Taxi entsteigt. Die Person, die sie dabei beobachtet, raucht vor dem Theater eine Zigarette und erzählt dann den anderen Personen auf der Bühne von dem Auftritt, den die SchauspielerIn hingelegt hat, obwohl oder

¹¹² Lengers, Birgit. Ein PS im Medienzeitalter, S. 150/151.

¹¹³ Reisser, Johann. Archäologische Schnitte, kollidierende Wucherungen, S. 299.

gerade weil sie keine Zuseher hatte.¹¹⁴ Die Erzählung unterscheidet sich dahingehend, dass einmal der Name der Schauspielerin genannt wird und einmal nicht, die Schauspielerin es einmal rechtzeitig auf die Bühne schafft und einmal die Vorstellung abgesagt werden muss. Die Erzählung wird in beiden Inszenierungen dazu benutzt, die Institution Theater und ihre Darstellungsmechanismen zu reflektieren.¹¹⁵ Pollesch sampelt sich also auch selbst.

¹¹⁴ Vgl. https://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/glanz_und_elend_der_kurtisanen
Die Schilderung der Geschichte beginnt so: „Und weißt du, ich sah einmal eine berühmte Schauspielerin, in deren Vorstellung ich gehen wollte, Fiona Shaw, kurz vor ihrem Auftritt, vor dem Bühneneingang des Theaters aus ihrem Taxi steigen.“ Bei *Cavalcade Or Being a Holy Motor*, das der Verfasserin in einer nicht veröffentlichten Fassung vorliegt, beginnt die Schilderung der Geschichte so: „Ich sah einmal eine Schauspielerin, kurz nachdem eine Vorstellung abgesagt wurde, weil der Hauptdarsteller gestorben war, zu spät zu dieser Vorstellung kommen.“

¹¹⁵ Vgl. Überlegungen zu Repräsentationsmechanismen bei *Glanz und Elend der Kurtisanen*: „Niemand erwartete im Theater von ihr, sie selbst zu sein. Aber leider auf der Straße. Wenn sich eine Schauspielerin noch heulend verbeugt, weil sie annimmt, sie wäre noch in der Rolle, da kann man nur sagen, nein, die war in der Rolle auch schon nur sie selbst. Das ist das Missverständnis, dass immer die Frage ist, was die Rolle mit einem gemacht hat und nicht, was man mit der Rolle gemacht hat.“ Überlegungen zum Repräsentationsmodell Theater in *Cavalcade Or Being a Holy Motor*: „Man geht ja nicht ins Theater wegen der Wahrheit, um sich die wahren Gefühle anzusehen. Das wäre eben wie an einem Grab stehen und heulen zu müssen, weil es nun mal angesagt ist. Im Theater ist man davon befreit. Die Verabredung ist ja eher so, dass wir empfinden wollen auf der Grundlage, das man uns etwas vorspielt.“

9. Zusammenfassung

René Polleschs Theaterabende unterscheiden sich in Form, Länge, Funktion und Sprache tatsächlich sehr von anderen Produktionen, die es sonst auf deutschsprachigen Theaterbühnen zu sehen gibt. Er hat es geschafft, eine Form zu konservieren, die trotz ihrer immer gleichbleibenden Einzelteile niemals gleich zusammengesetzt wird und die Rezipient*innen aufs Neue überrascht – sei es durch das Bühnenbild, durch den Namen- oder Titelvergabe oder durch die theoretischen Texte, die er in seine Fiktion verwebt. Das immer wieder stattfindende Aufbrechen von Identitäten und die Permutationen, mit denen er seine Wortstafetten und Themenkonstellationen versieht, generieren immer neue Deutungs-, Verweisungs- und vor allem Unterhaltungsebenen. Es gibt immer etwas zu sehen und es gibt immer etwas (nicht) zu verstehen.

Die bereits beschriebene Einheit der Darstellung der Figur, die spricht, fühlt und handelt, ist in den Theaterarbeiten von Pollesch genauso aufgebrochen wie Einheit von Zeit und Raum. Pollesch sucht an seinen Abenden nicht nach der passenden Form für (s)eine (Text)Vorlage, er versucht vielmehr, die im Theater geläufigen Darstellungsformen zu hinterfragen, ironisch zu überhöhen oder sie außer Kraft zu setzen. Beim Akt der Darstellung geht es Pollesch nicht darum, aufgeladene Worthülsen mit Bedeutung zu füllen, sondern Bedeutung durch den selbstreferenziellen Akt der Darstellung zu schaffen und die gängigen Sinnproduktionsmechanismen zu entlarven.

Bei seinen Inszenierungen steht der Text nicht über dem Schauspieler*innenkörper. Er ist eine Komponente von vielen. Sprache, Bühnenbild, Körper und Elemente wie Musik, Filmprojektion oder Bühnenlicht stehen gleichberechtigt nebeneinander. Es besteht in seinen Arbeiten stets der durchgehende Hinweis auf die Illusion der Bühnenelemente, auf den

genutzten Theaterapparat.¹¹⁶ So erschafft er einen *anderen Ort*, einen theatralen Raum, der bei jeder Aufführung neu verhandelt wird. Sein Theater ist – ganz im Foucaultschen Sinne, dabei Foucault zitierend – ein heterotoper Ort. *„Der Bühnenraum wird mittels der Einbildungskraft zur Heterotopie, zu einem realen, der Wahrnehmung zugänglichen Ort, der mehrere andere Orte und Zeiten zugleich repräsentiert.“*¹¹⁷

Pollesch polarisiert – und Pollesch begeistert. Pollesch kann beides: Spaß und Ernst. Und der Reiz seiner Inszenierung liegt für die Zuseher*innen auch darin, dass diese Grenzen verschwimmen und man nie weiß, auf welcher Seite man sich gerade eben noch befindet. Der Raum schwankt, die Wirklichkeit ist anders – oder eben auch nicht.

Pollesch ist anders als der Rest – das betont er selbst auch immer wieder. Er versteht es, zu abstrahieren und gleichzeitig zu konkretisieren. Er ist das Innen und das Außen und findet für beides (k)eine Sprache. Besonders ist die Art und Weise, wie er Theater macht und lebt, dass er einen Mehrwert für sich, seine Schauspieler*innen und die Zuseher einfordert, dass er wissbegierig ist und es den Teilnehmer*innen seiner Inszenierungen überlässt, wie viel sie daraus mitnehmen. Trotzdem oder gerade deswegen ist Pollesch in den Medien und auf den deutschen Bühnen wahnsinnig präsent und beliebt. Er ist auf der Suche nach dem einen Ort und ist dabei überall. Im Feuilleton und unter Populärkulturisten erfreut er sich größter Beliebtheit.

„René Polleschs Theater ist gewissermaßen ein neues Genre. Die Darsteller repräsentieren hier keine erdachten Figuren, aber sie treten auch nicht einfach im eigenen Namen auf wie bei der Performancekunst. Sie sind auch nicht einfach Schauspieler, die distanzierend und ironisch auf ihre eigene

¹¹⁶ Nissen-Rizvani, Karin. Autorenregie, S. 207.

¹¹⁷ Wihstutz, Benjamin: Heterotopie der Sinne. Überlegungen zur Einbildungskraft des Zuschauers. In: Tigges, Stefan; Pewny, Katharina u. Deutsch-Schreiner, Evelyn [Hg.]. Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Bielefeld: transcript, 2010, S. 316.

Arbeit verweisen, um etwaige Illusionen zu zerstören – wie in der Tradition des Brecht-Theaters. Ihre ontologische Position ist durchaus verwandt mit der eines Pop-Musik-Performers: die Darsteller befinden sich erkennbar nicht in einem alltäglichen Modus der Selbst-Identität, doch ihre Präsenz ist auch überhaupt nicht vom Begriff des Schauspiels gedeckt. Sie sind konstitutiv nicht ganz sie selbst, wie sie auch nicht jemand anders sind.“¹¹⁸

Pollesch ist anders als der Rest, und er weiß das. Sein Anderssein führt aber nicht dazu, dass er andere ausschließt. Alle sind herzlich eingeladen, am Pollesch-Kosmos teilzunehmen – völlig unabhängig davon, ob sie Foucault, Pfaller oder Dath gelesen haben oder nicht. Das ist nämlich auch das Beeindruckende an Polleschs Theater: Jeder, der den Theaterabend über konzentriert bleibt und den Wortschwall über die meist 90 Minuten genau verfolgt, kommt auf seine Kosten und verlässt mit vielen neuen Denkansätzen das Theater. Und was ist mit denjenigen, die – aus welchen Gründen auch immer – nicht daran teilhaben möchten? „Wer interessiert sich schon für diese Langweiler?“¹¹⁹

¹¹⁸ Diederichsen, Diedrich. Maggies Agentur. S. 107.

¹¹⁹ *Don Juan nach Molière*, S. 380.

10. Bibliographie

Bachmann-Medick, Doris. Cultural Turns. Neuorientierung in den Kulturwissenschaften. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 2006.

Baum, Patrick u. **Höltgen**, Stefan [Hg.]. Lexikon der Postmoderne. Von Abjekt bis Žižek. Bochum/Freiburg: Projekt, 2010.

Brocher, Corinna [Hg.]. René Pollesch. World Wide Web-Slums. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2003.

Brocher, Corinna u. **Quiñones**, Aenne [Hg.]. Pollesch, René. Liebe ist kälter als das Kapital. Stücke Texte Interviews. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2009.

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, S. 101-110.

Fisch, Michael. Werke und Freuden. Michel Foucault – eine Biografie. Bielefeld: transcript, 2011.

Fischer-Lichte, Erika. Ästhetik des Performativen. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2004.

Foucault, Michel. Die Heterotopien. Der utopische Körper (1966). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2005.

Foucault, Michel. Die Ordnung des Diskurses (1974). Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012.

Foucault, Michel. Von anderen Räumen (1967). In: **Dünne**, Jörg. u. **Günzel**, Stephan [Hg.]. Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2012, S. 317-329.

Gray, Richard T. u. **Tafazoli**, Hamid [Hg.]. Außenraum – Mitraum – Innenraum. Heterotopien in Kultur und Gesellschaft. Bielefeld: Aisthesis, 2012.

Heimbürger, Susanne. Kapitalistischer Geist und literarische Kritik. Arbeitswelten in deutschsprachigen Gegenwartstexten. München: edition text + kritik, 2010.

Karschnia, Alexander. Stadttheater als Beute: René Pollesch Resistenz-POP. Spoken Words. In: **Kurzenberger**, Hajo u. **Matzke**, Annemarie [Hg.]. TheorieTheaterPraxis. Recherchen 17. Hildesheim: Theater der Zeit, 2002, S. 183-191.

Klein, Gabriele u. **Pollesch**, René: Postdramatische Theatersubjekte. Ein Gespräch am 19.04.2005 in Berlin. In: Stadt-Szenen. Künstlerische Praktiken und theoretische Positionen. Wien: Passagen, 2005, S. 173-178.

Kotte, Andreas. Theaterwissenschaft. Eine Einführung. Köln: Böhlau, 2005.

Lehmann, Hans-Thies. Postdramatisches Theater. 3. veränderte Auflage. Frankfurt am Main: 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. Text + Kritik. Sonderband XI/04. München: Boorberg, 2004, S. 143-155.

Naumann, Matthias u. **Wehren**, Michael [Hg.]. Räume, Orte, Kollektive. Mülheimer Fatzerbuch 2. Berlin: Neofelis, 2013.

Nissen-Rizvani, Karin. Autorenregie. Theater und Texte von Sabine Harbeke, Armin Petras/Fritz Kater, Christoph Schlingensiefel und René Pollesch. Bielefeld: transcript, 2011.

Pollesch, René: Generationsagitpoptheater für Stadtindianer. In: Werk-Stück. Regisseure im Portrait. Arbeitsbuch 2003.

Dürschmidt, Anja [Hg.]. Berlin: Theater der Zeit, 2003, S. 126-131.

Pollesch, René. Kill Your Darlings. Stücke. Herausgegeben von Nils **Tabert**. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch, 2014.

Pollesch, René u. **Hegemann**, Carl. Liebe, von der man sich selbst erzählt. Ein Gespräch über linke Kritik, Fake und wahre Liebe. In: Die Überflüssigen. Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz [Hg.]: Berlin, Alexander, 2006, S. 100-136.

Primavesi, Patrick. Orte und Strategien postdramatischer Theaterformen. In: Arnold, Heinz Ludwig [Hg.]. Theater fürs 21. Jahrhundert. Text + Kritik. Sonderband XI/04. München: Boorberg, 2004, S. 8-25.

Quiñones, Aenne [Hg.]. René Pollesch. Prater-Saga. Berlin: Alexander, 2005.

Reisser, Johann. Archäologische Schnitte, kollidierende Wucherungen: Das post-bürgerliche Schauspiel des Selbst in René Polleschs Theater des Sagbaren. In: **Pelka**, Artur u. **Tigges**, Stefan [Hg.]. Das Drama nach dem Drama. Verwandlungen dramatischer Formen in Deutschland seit 1945. Bielefeld: transcript, 2011, S. 287-302.

Ruoff, Michael. Foucault-Lexikon. Entwicklung – Kernbegriffe – Zusammenhänge. 3., aktualisierte und erweiterte Auflage. Paderborn: Fink, 2013.

Sarasin, Philipp. Michel Foucault zur Einführung. Hamburg: Junius, 2012.

Schößler, Franziska [Hg.]. Ökonomie im Theater der Gegenwart. Bielefeld: transcript, 2009.

Schuster, Nina. Andere Räume. Soziale Praktiken der Raumproduktion von Drag Kings und Transgender. Bielefeld: transcript, 2010.

Schuster, Tim. Räume, Denken. Das Theater René Polleschs und Laurent Chétouanes. Berlin: Neofelis, 2013.

Sennett, Richard. Der flexible Mensch. Die Kultur des neuen Kapitalismus. München: btb, 2000.

Übersfeld, Anne. Der lückenhafte Text und die imaginäre Bühne. In: Texte zur Theorie des Theaters. Stuttgart: Reclam, 1991, S. 394-400.

Wihstutz, Benjamin: Heterotopie der Sinne. Überlegungen zur Einbildungskraft des Zuschauers. In: **Tigges**, Stefan; **Pewny**, Katharina u. **Deutsch-Schreiner**, Evelyn [Hg.]. Zwischenspiele. Neue Texte, Wahrnehmungs- und Fiktionsräume in Theater, Tanz und Performance. Bielefeld: transcript, 2010, S. 316-329.

Zeitungsartikel (Print und online):

Es ist kein Fehler, wenn man den Text nicht kann – es geht um die Inhalte. Interview mit der Pollesch-Souffleuse Tina Pfurr. Von Susanne **Messmer**. 15.12.2012, online unter <http://www.taz.de/1/archiv/digitaz/artikel/?ressort=bl&dig=2012%2F12%2F15%2Fa0167&cHash=3882c7e5ba9c4848f8a1b659d3b4ca5f>
Zugriff: 24.02.2015

Harald Schmidt findet René Pollesch gut. 06.03.2009, online unter <http://www.welt.de/kultur/theater/article3329606/Harald-Schmidt-findet-Rene-Pollesch-gut.html> Zugriff: 01.03.2015

Ich habe nichts mit mir zu tun. Dirk **Pilz** über „Von einem der auszog, weil er sich die Miete nicht mehr leisten konnte“. Frankfurter Rundschau, 14.03.2015 oder online unter <http://www.fr->

online.de/theater/pollesch-lowtzow--volksbuehne-ich-habe-nichts-mit-mir-zu-tun,1473346,30116522.html Zugriff: 03.02.2015

Ich möchte das Unheil sein. Interview mit René Pollesch, geführt von Anke **Dürr** und Wolfgang **Höbel**. In: Der Spiegel 08/2005, 21.02.2005, online unter <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-39447074.html> Zugriff: 03.02.2015

Meine Texte sind Sehhilfen für die Wirklichkeit. Interview mit René Pollesch von Patricia **Hecht**. In: taz, 15.01.2014 oder online unter <http://www.taz.de/!131041/> Zugriff: 03.02.2015

Pollesch-Premiere in Frankfurt: Straßenbahn auf Rekordfahrt. Besprechung zu *Je t'adorno* von Peter **Michalzik**. 10.03.2014, online unter <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/je-t-adorno-pollesch-premiere-in-frankfurt-a-957695.html> Zugriff: 03.02.2015

Regisseur Pollesch schreibt Buch. Theorie-Pop und Trotz. Von Ekkehard **Knörer**. 07.04.2009, online unter <http://www.taz.de/!32992/> Zugriff: 03.02.2015

Schmeiß dein Ego weg. Ein Portrait über René Pollesch von Thomas **Assheuer**. In: Die Zeit 38/2014 oder online unter <http://www.zeit.de/2014/38/rene-pollesch-berliner-volksbuehne> Zugriff: 03.02.2015

„Tatort“-Star Martin Wuttke muss zum Notarzt. 08.06.2012, online unter <http://www.welt.de/fernsehen/article106474621/Tatort-Star-Martin-Wuttke-muss-zum-Notarzt.html> Zugriff: 03.02.2015

Theorieperformance in der Jackson-Pollesch-Bar. René Polleschs Stück Was du auch machst, mach es nicht selbst am Theater Freiburg uraufgeführt. Von Martin **Halter**. In: Badische Zeitung, 21.03.2011 oder online unter <http://www.badische-zeitung.de/theater-rezensionen/theorieperformance-in-der-jackson-pollesch-bar--43010127.html> Zugriff: 03.02.2015

Vertrauen ist kalt und Sex ist warm. René Pollesch im Interview mit Jan **Drees**. 18.02.2015, online unter <http://www.rollingstone.de/news/meldungen/article698119/rene-pollesch-im-interview-vertrauen-ist-kalt-und-sex-ist-warm.html>
Zugriff: 16.03.2015

Filme:

Don Juan nach Molière. Aufzeichnung der Berliner Volksbühne.

Foucault gegen Foucault. Dokumentation des Senders arte Frankreich, 2014. Erstausstrahlung: 18. Juni 2014.

Stadt als Beute. Episodenfilm von **Dehne**, Miriam; **Gronenborn**, Esther u. von Alberti, Irene. Filmgalerie 451, 2005.

Internet:

René Polleschs Twitter-Account: <https://twitter.com/renepollesch>
Zugriff: 20.02.2015

Abgeschminkt. Dokumentation über René Pollesch, deutsche Erstausstrahlung: 23.03.2010
<https://www.youtube.com/watch?v=b59JkSAW9QU> Zugriff:
09.02.2015

Durch die Nacht mit ... Dirk von Lowtzow und René Pollesch.
Dokumentation im Serienformat mit wechselnden Gästen auf arte, deutsche Erstausstrahlung: 05.04.2011
<https://www.youtube.com/watch?v=IM-fL8bu448> Zugriff:
09.02.2015

Don Juan nach Molière – Werkbeschreibung der Volksbühne Berlin
http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/don_juan/ Zugriff:
28.11.2014

Glanz und Elend der Kurtisanen – Werkbeschreibung der
Volksbühne Berlin http://www.volksbuehne-berlin.de/praxis/glanz_und_elend_der_kurtisanen/ Zugriff:
15.01.2015

Anhang

Abstract

René Pollesch ist aktuell der Theatermacher mit den meisten Premieren an Deutschlands Bühnen. Diese Diplomarbeit untersucht Polleschs Verständnis von Theater, seine Arbeitsweise und die für ihn typischen Inszenierungscharakteristika unter Mithilfe der Volksbühnen-Aufführung *Don Juan nach Moliere* und den theoretischen Schriften zum Thema *Die Heterotopien* von Michel Foucault.

Pollesch sucht an seinen Abenden nicht nach der passenden Form für seine Text-Vorlagen, er versucht vielmehr, die im Theater geläufigen Darstellungsformen zu hinterfragen, ironisch zu überhöhen oder sie außer Kraft zu setzen. Man spricht bei Pollesch deshalb von Diskurstheater, da die Subjektivität der Schauspieler*innen und deren Figuren hinter den Inhalt des Gesagten zurücktritt. Das bedeutet, dass bei Polleschs Inszenierungen der Text nicht über dem Schauspieler*innenkörper steht. Der Text ist eine Komponente von vielen. Sprache, Bühnenbild, Körper und Elemente wie Musik, Filmprojektion oder Bühnenlicht stehen gleichberechtigt nebeneinander. Es besteht bei Polleschs Arbeiten stets der durchgehende Hinweis auf die Illusion der Bühnenelemente, auf den genutzten Theaterapparat. Dabei verhandelt Pollesch immer Themen, die etwas mit ihm selbst zu tun haben. Er kritisiert die gängigen Produktionsmechanismen und den erzählerischen Gestus auf deutschen Theaterbühnen. Die Thesen und Theorien, die er bearbeitet, beschäftigen sich oft mit der Soziologie des Raumes, der Raumproduktion und dessen Nichtgreifbarkeit. So eröffnet Pollesch einen diskursiven, einen *anderen Ort*, einen theatralen Raum, der bei jeder Aufführung neu verhandelt wird. Theater ist nicht nur bei Foucault, sondern auch bei Pollesch eine Heterotopie.

Lebenslauf

Persönliche Daten

Familienname: Kriese
Vorname: Saskia
Familienstand: verheiratet
Kinder: 1 Sohn

Ausbildung

2005-2014 Diplomstudium Theater-, Film- und
Medienwissenschaft Universität Wien
1992-1999 Gymnasium, Schiller-Oberschule Berlin(D)

Berufserfahrung

2007- 2013 Kaufmännische Angestellte/ Koordinatorin
VERBUND Austrian Power Sales Wien
Qualitätsmanagement und Projektkoordinierung,
Projektmanagement

Praktika

06/2012-09/2012 novolightning - Projektkoordination
08/2006-10/2006 tanzquartier wien - Pressearbeit
12/2001-06/2002 Volksbühne Berlin - Produktionsassistentz
09/2000-02/2001 Wühlmäuse Berlin - Produktionsassistentz